

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

**GLOBALIZACIÓN E IDENTIDAD NACIONAL EN LA  
MÚSICA ACADÉMICA MEXICANA EN LA  
ACTUALIDAD.**

Tesis que presenta  
María Natalia Bieletto Bueno  
Para obtener el título de  
Maestra en Música  
con especialidad en Musicología

Escuela Nacional de Música  
Universidad Nacional Autónoma de México

2008.



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.

# **GLOBALIZACIÓN E IDENTIDAD NACIONAL EN LA MÚSICA MEXICANA DE CONCIERTO EN LA ACTUALIDAD.**

Tesis que presenta  
María Natalia Bieletto Bueno  
Para obtener el título de  
Maestra en Música  
con especialidad en Musicología

Escuela Nacional de Música  
Universidad Nacional Autónoma de México

2008

Jurado

Dr. Gonzalo Camacho Díaz - Escuela Nacional de Música / UNAM  
Dr. Roberto Kolb Neuhaus - Escuela Nacional de Música / UNAM  
Dr. Cuauhtémoc Medina Facultad de Filosofía y Letras/ UNAM  
Mtro. Raúl Béjar Navarro – Facultad de Ciencias Políticas y Sociales / UNAM

Dr. Benjamín Mayer Foulkes - Instituto de Estudios Críticos

## INDICE

### **Introducción.**

## **1. LA CONTEMPORANEIDAD, LA GLOBALIZACIÓN Y LA COMPOSICIÓN MÚSICAL EN MÉXICO**

### **Posmodernismo**

#### **La composición musical en México a la luz de los panoramas de la globalización propuestos por Arjun Appadurai.**

*“Financescape” ó Panorama Financiero. Industrias Culturales y producción musical. “Ethnoscape” ó Panorama étnico. “Technoscape” o Panorama Tecnológico. “Ideoscapes” o paisajes ideológicos. “Mediascapes” o paisajes mediáticos.*

### **Arte y música neo-coloniales.**

### **Conclusiones del capítulo**

## **2. LAS IDENTIDADES NARRADAS**

### **La construcción narrativa de la música mexicana.**

*Historiografía musical: El Problema de la tradición y la continuidad. Los personajes como actantes. Atributos identificadores de lo mexicano en música. Promotores culturales de la “música mexicana”.*

### **La construcción narrativa del Mexicano.**

*La identidad Nacional como multi-disciplina. Los estereotipos sobre “el y lo mexicano”*

### **La construcción narrativa de Latinoamérica.**

*La construcción visual de Latinoamérica en la iconografía de las producciones discográficas.*

### **La construcción narrativa de la post-nación.**

*Ni mariposas amarillas ni mariachis.*

### **Conclusiones del capítulo**

### **3. LAS IDENTIDADES MUSICALIZADAS**

#### **Neo-nacionalismo y Exotismo mexicano-latinoamericano.**

*Temazcal. Danzón No. 2. Altar de Muertos. Nuevo. Murmullos del Páramo.*

Indigenismo de fin de siglo: *Baalkah Can Silim Tun. Phantom Palace.*

Etnicidad a la venta: *Andador Sonoro Macedonio Alcalá.*

#### **Renovación: Formas emergentes de representar la identidad nacional.**

Nuevos mecanismos de vinculación afectiva. *Íngesu.*

Identidad Urbana y la ciudad de México. *La mengambrea.* La ciudad y el Centro

histórico. *Teccíz.* Las identidades nómadas e híbridas. *Únicamente la verdad*

#### **Conclusiones del capítulo**

### **4. IDENTIDAD GLOBAL. COMUNIDADES TRASNACIONALES**

#### **La identidad Global: discurso o realidad.**

*Ojos te vean. A través otra vez*

#### **Identidades desterritorializadas. La cibercultura y las sociedades virtuales.**

*Red ASLA*

### **5. CONCLUSIONES**

### **BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS**

## **Agradecimientos.**

Cuando uno decide abocarse al desarrollo de una tesis tal vez puede prever que la ayuda de muchas personas será necesaria. De inicio, uno piensa en los maestros, la escuela y la familia. No obstante, al finalizar la redacción del trabajo resulta estremecedor percatarse de todas las redes sociales que deben ser articuladas cada vez que alguien se entrega al estudio con objeto de escribir un libro, por muy modesto que éste sea. Evocando los principios más básicos de la ecología que explican que la vida de un león es posible gracias al equilibrio de un ecosistema sano que lo sostiene, el que esta tesis haya sido posible es sin duda a causa de una sociedad que en algo se atisba saludable. No todo estudiante tiene la dichosa oportunidad de realizar estudios de posgrado. Yo he sido afortunada por poder hacerlo. Por ello, en primer lugar debo agradecer a la UNAM, no por representar, si no por ser de facto la opción con que muchos jóvenes contamos para ser mejores humanos, opción que ha de convertirse en un gozoso compromiso de retribuir en algo a la sociedad que hace posible su sostenimiento. Agradezco a mi *Alma Mater*, por ser el nicho en el seno del cual todas las capacidades con las que cuento han sido nutridas. Pero sobre todo agradezco a esta Universidad el conceder la total libertad para que cualquier inquietud académica encuentre un nicho para desarrollarse, por proveer los espacios en dónde la diversidad social realmente encuentra cabida y puede manifestarse. Por esta gran institución y por los maestros que en ella he encontrado no puedo sino agradecer coreando una festiva y resonante GOYA!

Los recursos materiales que me permitieron llevar a buen término este ciclo de mi formación profesional fueron recibidos por parte del sistema de becas de la Dirección General de Estudios de Posgrado. Sin dicho apoyo estos estudios no habrían sido posibles. El privilegio adicional de haber sido beneficiaria del programa internacional de movilidad académica fue ocasión para la enriquecedora experiencia intelectual y vivencial que constituyó mi estancia por seis meses en la Universidad de la Columbia Británica en Vancouver, Canadá. A estas dos iniciativas de la UNAM deseo larga vida.

Especiales agradecimientos debo al Centro Regional de Investigación Multidisciplinar, ubicado en la ciudad de Cuernavaca Morelos, dependencia Universitaria que tiene la virtud de fomentar la convergencia de las diferentes ramas del conocimiento.

Fue a gracias al Macroproyecto “La identidad nacional en una era postnacional” a través del subproyecto “La identidad nacional en las manifestaciones artísticas” que esta tesis, aún en ciernes, encontró el apoyo para pasar del universo de las ideas al de la tinta y el papel.

Y ni que decir que esta gran casa alberga grandes individuos. En primera instancia estoy profundamente agradecida con el profesor Raúl Béjar quien desde un inicio mostró interés y creyó en esta tesis sin reserva alguna. Sus generosos comentarios, su curiosidad genuina y su experiencia en el tratamiento de la identidad nacional fueron para mí motivaciones sin par. Más aún, su apoyo moral, material y sobre todo su confianza en el proyecto han acabado por dejar en mí una impronta indeleble del compromiso de un profesor universitario para con sus alumnos.

Al profesor Cuauhtémoc Medina agradezco por la pasión contagiosa que emana de su seminario. Por no tener reticencia para aceptar en sus grupos, ya de por sí multitudinarios, a más estudiantes ávidos de aprender. Por su entusiasmo, su seriedad y su entrega total a sus alumnos y a su proyecto de vida, el estudio del arte, debo agradecer no la chispa, sino la hoguera que inspiró esta tesis.

Agradezco a Roberto Kolb, amigo y compañero, por sus lecturas atentas, sus comentarios minuciosos y sus valiosas observaciones. Porque cada ocasión que no estuvimos de acuerdo me obligó a revisar, corregir, y reevaluar lo dicho. Por construir juntos y por vivir conmigo la ansiedad que a los esquizofrénicos nos genera este campo.

A Gonzalo Camacho, doy las gracias por ser mi maestro, mi amigo, mi compadre. Por traer siempre a cauce mis divagaciones. Por ayudarme a crecer en libertad. Por compartir el gusto por los libros, por las clases, por la música, por la gente, por el arte, por el vino, por la vida. Por su apoyo incondicional, por su risa y por su disposición siempre alegre, gracias.

A todos los compositores que amablemente contribuyeron al desarrollo de esta tesis compartiendo su obra, sus datos y su experiencia, brindo un profundo agradecimiento.

Nada de esto habría sido posible sin el apoyo del cuerpo de amor que me sostiene. A mis padres Leticia y Mauricio, por estar siempre tras de mí para darme su apoyo, su amor, y su paciencia. A mis abuelas por darme la ternura irremplazable de sus años. A mis primas Rocío, Diana, Laura, Alejandra, Jesy, Vero y Gaby por ser mi versión de hermanas y seguir



llenando mi vida de juegos y risa. A Mauricio, a la distancia. A todos mis tíos y tías que son refugio y regocijo. Todos ustedes están en cada palabra de esta tesis.

Gracias a Omar, por ser todo lo que es para mí. Mi amigo ante todo y contra todo. Mi compañero, mi consuelo y mi desvelo, mi abrazo y mi sustento. Cómplice de aventuras y travesuras, de risas y de llanto. A ti chaparro por tu amor y porque hemos crecido juntos.

A Lizette porque nuestra amistad es homenaje a la lealtad. Porque blandimos juntas espadas libertarias forjadas de esperanza. Por las muchas horas en que me escuchas y te escucho. Porque esto a lo que nos dedicamos, que es proyecto y compromiso, contigo cerca es más gozoso aún.

A mis amigos más queridos. A Alejandra “Yoya” a Iskra y Pepo por el paso de los años. A Olga González y Brian Schneider por su “amistad líquida” y cibernética, por sus sugerencias y por colaborar en la revisión del inglés de fragmentos de esta tesis que sirvieron para la propuesta doctoral. A Héctor Rosales, compañero en este esfuerzo, agradezco enormemente el apoyo brindado y su entusiasmo en las manifestaciones artísticas.

## INTRODUCCIÓN

---

Los estudios sobre la configuración del carácter nacional mexicano (y especialmente las reflexiones sobre “lo mexicano”) tienen por objeto de reflexión una construcción imaginaria que ellos mismos han elaborado con la ayuda decisiva de la literatura, el arte y la música. En realidad los ensayos sobre “lo mexicano” se muerden la cola [...] Constituyen una expresión de la cultura política dominante 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. Se trata de un proceso mediante el cual la sociedad mexicana posrevolucionaria produce los sujetos de su propia cultura nacional como criaturas mitológicas y literarias generadas en el contexto de una subjetividad históricamente determinada que “no es sólo un lugar de creatividad y de liberación, si no también de subyugación y emprisionamiento”.

Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*.<sup>1</sup>

Con estas palabras, Roger Bartra da inicio a un ejercicio crítico cuyo objetivo es denunciar que la elaboración de la identidad nacional es una construcción ficticia forjada por la ideología dominante y que consecuentemente conlleva fines políticos de dominación. Para llevarlo a cabo su estudio, este sociólogo se aboca al estudio de los estereotipos “psicológicos y sociales, héroes, paisajes, panoramas históricos y humores varios [en donde] los sujetos son convertidos en actores y la subjetividad es transformada en teatro”.<sup>2</sup> Cuando Bartra refiere que esta construcción imaginaria que es la identidad nacional se vale de la literatura, el arte y la música, implica que las obras que emanan de estas disciplinas generan un espejismo de lo que es la cultura mexicana, de modo que este mito, articulado desde los estratos de poder, acaba por instaurarse en la conciencia popular. La postura de Bartra es en primera instancia una clara crítica a visiones como la de Octavio Paz, quien en la década de los cincuentas declaraba que “una obra de arte o una acción concreta definen más al mexicano – no solamente en tanto que lo expresan, sino en cuanto, al expresarlo, lo recrean- que la más penetrante de las descripciones”.<sup>3</sup> En *El Laberinto de la Soledad*, ensayo que por décadas fue considerado canónico del tema de la identidad nacional, se materializa una concepción de “lo mexicano” que proviene de una especie de esencia, en

---

<sup>1</sup> Bartra, Roger *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano*, México: De Bolsillo, 2005.

<sup>2</sup> *Ibidem.*, p.15.

<sup>3</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la Soledad*. (1950) Madrid: Cátedra, 2003, p.145

donde “ser mexicano” es algo natural e inevitable. Según las palabras de Paz, parecería que en toda obra y en todo actuar, “en toda acción” realizada por alguien que se reconoce como mexicano, emanara una sustancia nacional sólo por el hecho de ser un mexicano su autor. La publicación en 1950 de este ensayo ocurría en un momento en que un sector considerable del gremio artístico rechazaba los preceptos “mexicanistas” heredados del nacionalismo de la época post-revolucionaria.

Siguiendo la interrogante de Bartra, ¿cómo es que la música ha contribuido decisivamente a la edificación de “lo mexicano”? Durante el periodo nacionalista y en lo que respecta al ámbito de la música académica<sup>4</sup>, por “mexicanismo” se entendió la incorporación de elementos de la música autóctona, tales como timbres de instrumentos prehispánicos, melodías provenientes de las músicas tradicionales del país y una inclinación hacia el tema indianista.<sup>5</sup> Así, el imaginario musical mexicano generado a partir de obras nacionalistas como *Oxpanitzli* y *Sinfonía Cora* de Candelario Huízar, o *Sinfonía India*, *Caballos de Vapor*, *Los Cuatro Soles* de Carlos Chávez, *Ferial* de Manuel M. Ponce y *Sones de Mariachi* de Blas Galindo y, el aún hoy aclamado, *Huapango* de Pablo Moncayo determinaron el ideal de la estética musical nacional cuyos resabios se habían postergado hasta bien entrados los años cincuenta.

A partir de dicha década el gremio de creadores artísticos en México, incluidos los compositores, comenzaron a manifestarse en contra de seguir produciendo obra con

---

<sup>4</sup> Para fines de esta investigación los términos “música académica” o “música de concierto” o serán preferidos. Así, la música de concierto se caracterizará aquí por su proveniencia de una tradición de composición académica de conservatorio. Entre algunas de las distinciones con respecto a su contraparte, la llamada “música popular” se encuentran que en la música de concierto: a) se individualiza la figura del compositor, b) se tiende a su escritura de manera tradicional según el sistema de notación musical occidental y c) encuentra sus espacios de *performance* en la sala de conciertos. Se elige este término por considerarlo menos problemático con respecto a los alternativos “música clásica”, “música culta” o “música seria”; no obstante se reconoce que gradualmente la categoría “música de concierto” también se ha mostrado disfuncional, bien por el desplazamiento que la grabaciones musicales han hecho sobre la sala de conciertos o por las particularidades de ciertas obras que no se escriben bajo la notación en pentagrama (electroacústica y acusmática) y paulatinamente se alejan de las salas de concierto. La figura individual del compositor sigue siendo relevante para este gremio, aunque a últimas fechas el surgimiento de grupos colectivos podría generar nuevas problemáticas de clasificación.

<sup>5</sup> “El nacionalismo de los años veintes [...] podría definirse como la incorporación decidida y la interacción en la obra musical de origen dispar y a veces opuesto. Básicamente se proponía la reunión e integración del material sonoro de origen popular o los remanentes indígenas dentro de formas de composición o ejecución culta o artística”. Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, (1989), México: FCE-ENM-UNAM, 2005. p. 12. Otros autores como Eduardo Mata, Ricardo Miranda, Leonora Saavedra y Roberto Kolb quienes han estudiado este periodo coinciden que, aunque el modo de hacerlo fue distinto en los casos particulares, el movimiento “mexicanista” consistió, de manera general, en esta técnica. Sus puntos de vista serán abordados en capítulos posteriores.

referencias nacionales, tal como sucedió durante un periodo de poco más de treinta años. La pauta que marcaron tanto los creadores de décadas previas, como los organismos estatales en cuanto a los estilos y contenidos de las diferentes disciplinas artísticas fue, a partir de entonces, rechazada contundentemente por creadores en todas las áreas. Al grito de “derribemos la cortina de nopal” figuras como José Luis Cuevas, Vicente Rojo y Manuel Felguérez en la plástica, Alfonso Reyes, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Juan José Arreola y el mismo Octavio Paz en la literatura, encabezaron movimientos artísticos que abogaban porque el arte se alejara de los intereses ideológicos oficiales. Así pues, *El laberinto de la Soledad* criticó los clichés “mexicanistas” y buscó alejarse de modelos preconcebidos de la nación. En su lugar intentó describir lo mexicano como una “esencia” que caracteriza a los nativos del país. Al manifestarse en pos de la integración del arte de México a la ‘tradición universal’, estos artistas se asociaron con las principales corrientes vanguardistas de Europa. En la década de los sesentas el distanciamiento entre el arte y las políticas de representación nacional, que hasta entonces habían sido promovidas por el Estado, llegó a tal grado que inclusive ciertas corrientes artísticas se constituyeron como un movimiento contracultural.<sup>6</sup>

De manera posterior, la composición musical mexicana de concierto también mostró un alejamiento del paradigma de la estética nacionalista.<sup>7</sup> En contraposición directa con esta estética, a partir de los años sesentas las estrategias compositivas y los contenidos conceptuales de la música de este periodo se inclinaron más hacia la música endoreferencial.<sup>8</sup> El uso difundido de técnicas como el serialismo dodecafónico pudiera incluso ser entendido como una alegoría del deseo de los mexicanos de inscribirse en la tradición musical modernista sin patronímico de por medio. En la década de los sesentas el

---

<sup>6</sup> Ver *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Catálogo de la exposición. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2007.

<sup>7</sup> Moreno Rivas, Yolanda. *La composición Musical en México en el siglo XX*. México: CONACULTA, 1994. p. 64.

<sup>8</sup> El término “puro” utilizado para las músicas que no pretende más significado que el aquél creado por sus estructuras audibles, resulta sumamente problemático. En lo subsecuente se evitará este término, a menos que así lo refieran los autores citados. Siguiendo la propuesta de Nattiez se preferirá el de “endoreferencial”. Jean Jacques Nattiez, hace una distinción entre la música “intrínsecamente referencial” (también llamada posteriormente endoreferencial) que crea un sentido con respecto a sus propias estructuras internas y la música “extrínsecamente referencial” (exoreferencial) y que alude a conceptos ajenos al universo de los sonidos, por ejemplo: el tiempo, el espacio, los sentimientos, el movimiento. Ver, Jean-Jacques Nattiez *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press, 1990, Prefacio, xi.

grupo de *Música Nueva de México*, así como posteriormente el grupo de improvisación *Quanta* ejemplifican esta transformación. Entre los autores que mejor se reconocen de este periodo destacan, Mario Lavista, Héctor Quintanar, Jesús Villaseñor, Eduardo Mata y Manuel Enríquez. Así, desde los sesentas y tal vez hasta mediados de la década de los ochentas, la composición musical en México tuvo como uno de sus principales intereses el participar de los movimientos internacionales de vanguardia musical y para tal fin, concebían necesario el distanciamiento del referente nacional.

Paradójicamente, estrenos musicales en los últimos quince años, así como la presencia notoria de composiciones mexicanas en eventos y festivales relevantes tanto a nivel nacional como internacional, demuestran un interés resurgido por representar “lo mexicano”. Si se admite que este interés por construir una identidad musical basada en el concepto de “lo mexicano” es un hecho, entonces la pregunta inmediata sería ¿en qué consiste la resurgimiento de este proyecto? y más que nada ¿cuál es la motivación que subyace a este interés renovado por “lo mexicano”? Si bien durante el periodo nacionalista post-revolucionario y décadas posteriores, las instituciones del estado jugaron un papel fundamental en difundir una idea predeterminada sobre la nación, hoy es difícil notar algún tipo de directriz institucional o estatal para la proyección de dichas ideas. Aún así, ¿se podría aseverar acaso que los autores están componiendo en absoluta libertad al elaborar su concepto de lo nacional?. Todo arroja a creer que no es así.

Más o menos desde mediados de los años ochentas, autores como Javier Álvarez, Arturo Márquez, Gabriela Ortiz e Hilda Paredes entre otros, se han distinguido a nivel internacional a través de obras cuyas referencias a “lo mexicano” son frecuentes y algunos más se han aunado a esta directriz.<sup>9</sup> A juzgar por la incidencia con que se exalta la “mexicanidad” como rasgo constitutivo en muchas de sus piezas, se puede discernir que en la era global, la proyección de la identidad nacional en las obras artísticas es un rasgo valorado. Paradójicamente, uno de los rasgos constitutivos de la globalización es

---

<sup>9</sup> Así como sería descabellado aseverar que entre los veintes y los cincuentas todos los compositores mexicanos hicieron obra nacionalista, (Julián Carrillo es claro ejemplo de que no fue así), también sería desatinado afirmar que entre los sesentas y los ochentas, todos los compositores evitaron hacer referencias nacionales. En realidad se estaría hablando más bien de tendencias que de generalidades. Hoy día, existen de hecho muchos compositores bien acogidos que no se ocupan del tema de lo mexicano. Así pues, no podría hablarse de que en la actualidad hay principalmente una corriente neo- nacionalista, si no más bien de distinguir a quienes se han adscrito a esta tendencia y abordar las causas por las cuales se observa un interés renovado en tal inclinación compositiva.

precisamente el debilitamiento del Estado, (incluso se ha llegado a hablar del debilitamiento de las identidades nacionales y/o culturales.<sup>10</sup>) Por lo cual una de las preguntas más inquietantes en el texto de Bartra es planteada de la siguiente manera: “En un país que parece naufragar, azotado por las inclemencias de la crisis, sumido en el despotismo político, surge la terrible pregunta: ¿Tiene sentido ser mexicano?”. Lo que salta a la vista es que el fenómeno de retorno a “lo mexicano” ya descrito orilla a creer que, al menos en lo que concierne al ámbito particular de la composición musical académica en México, “ser mexicano” sí tiene sentido. En qué consiste dicho sentido es uno de los temas que más interesan a este estudio.

En los años previos al fin del milenio, numerosos eventos artísticos internacionales fueron organizados para celebrar la diversidad cultural del mundo. El advenimiento del año 2000 simbolizaba el feliz inicio de una nueva era en donde culturas y naciones comenzarían una historia en común. Para este festejo, los sonidos de Asia, África, Europa y América, y otros más de tierras ignotas, convergieron para aplaudir el comienzo de la era global. Este entusiasmo no sólo fue manifiesto dentro de la música popular, si no que se ha extendido también a todos los ámbitos de la llamada “alta cultura”. Ya que la globalización opera culturalmente desde la noción de identidad nacional y/o cultural, entonces la proyección de dichas pertenencias resulta oportuna para participar del proceso. El principal objetivo de este trabajo consiste entonces en identificar cómo se elabora musicalmente la identidad nacional en la era global. En otras palabras, se busca indagar el modo en que la globalización ha definido el resurgimiento de un interés por la identidad nacional y el modo en que dicho impacto ha condicionado los modos por los cuales se representa “lo nacional” en la obra musical de concierto. Adicionalmente, se busca respuesta a la interrogante sobre cómo es que la música de concierto reproduce el imaginario en torno a “lo mexicano” o, en su defecto, contribuye a la elaboración del mismo. En la interrelación de estas dos interrogantes, como objetivo final se discutirá si, como señala Bartra, estas imágenes de lo

---

<sup>10</sup> En el año 2000, Robert Holton en el artículo *Las consecuencias culturales de la globalización*, identificó tres grandes tesis bajo las cuales se conciben las transformaciones culturales devenidas de dicho proceso y las denominó: 1. Tesis de la homogeneización, 2. Tesis de la polarización y 3. Tesis de la Hibridación. De entre ellas, la primera, supone que la “cultura global poco a poco se estandariza en torno a un patrón occidental o americanizado”, con lo que se sostiene que las identidades culturales “no occidentales” peligran. La segunda tesis constituiría una reacción de resistencia en que las identidades culturales se ascenden, y la tercera una mezcla entre todas ellas. Ver Holton, Robert “Globalization’s cultural consequences” en *The annals of the American Academy of Political and Social Science*, 2000; 570 pp. 140- 152

nacional-mexicano constituyen instrumentos de dominación simbólica. Estas son pues las inquietudes que han servido como fuente para el planteamiento de las preguntas que guían esta reflexión:

1. ¿Cuál es el impacto del proceso globalizador en los modos de concebir y representar la identidad nacional?
2. ¿Qué es lo que se entiende por mexicano en la música académica de la actualidad y cómo se le representa?

### **Hipótesis de trabajo.**

El impacto de la globalización en la concepción de la identidad nacional y en su proyección musical responde a causas múltiples cuyos efectos son variados e incluso contradictorios. La globalidad opera mediante la intensificación del mercado haciendo de las formas artísticas mercancías que circulan a escala transnacional. Aunado a ello, las diferentes dimensiones de la globalización generan un contexto de intenso intercambio simbólico en el que los estereotipos culturales facilitan la asimilación de tal diversidad. Consecuentemente, en los productos generados de la composición musical la diferencia cultural se materializa en estereotipos culturales y es una de las monedas de cambio más valiosas que agiliza el consumo transnacional. Simultáneamente, la globalización ha ocasionado profundas transformaciones en la conformación de la sociedad mexicana por lo cual los estereotipos culturales mediante los cuales se le refiere no siempre corresponden a su realidad temporal. Así, el impacto directo de la globalización es notorio no sólo en la recurrencia a estereotipos culturales forjados en el pasado, si no también en la necesidad de elaborar nuevas imágenes de la identidad nacional que correspondan más a la actualidad. La tendencia global de crear comunidades culturales que trascienden la nación también se observa en la creación musical, de modo que los estereotipos culturales van más allá de lo mexicano y responden a regiones socioculturales mayores, por ejemplo Latinoamérica. La globalización ha ocasionado que la noción de identidad nacional se desplace gradualmente hacia la de identidad cultural. Sin embargo, el uso de dichos estereotipos no sólo está condicionado a la dinámica del libre mercado si no también determinado por una estructura de poder diferencial en que los grupos hegemónicos que rigen este campo de producción

artística operan mediante una lógica postcolonial a escala global. Los estereotipos con que se representa a las diversas culturas tienen el potencial de ser utilizados como instrumentos de dominación. Paradójicamente, la globalización ha generado cambios en las condiciones materiales y simbólicas de existencia que trastocan tanto el sentimiento de pertenencia nacional como los mecanismos de producción musical impactando así el modo en cómo la música proyecta de la identidad nacional. Debido a las inherentes contradicciones que entraña el proceso de globalización, los cambios acaecidos durante la era global abren alternativas de condiciones más democráticas para la creación y representación sonora de esta identidad colectiva. Otro gran impacto de la globalización es que las identidades hoy día se gestan en torno a imaginarios culturales de origen diverso y no ya con respecto a un único referente cultural-nacional. Sin embargo, aunque reales, estas identidades mixtas son objeto de cooptación de la ideología dominante a fin de legitimar el proceso globalizador. Así, la idea de lo “nacional” sólo sirve como referente para su derrocamiento y en su lugar se instaura la noción de lo “post-nacional”. Esta idea genera también sus reinterpretaciones musicales.

La hipótesis a la segunda pregunta declara que entre las composiciones mexicanas a manos de autores que buscan ejercer su diferencia cultural pueden ser identificadas dos tendencias. La primera, que será denominada *neo-nacionalista* consiste en la recuperación tanto de procedimientos compositivos como de contenidos temáticos que fueron comunes durante el periodo del nacionalismo post-revolucionario en las décadas de los veinte y treinta del siglo XX. La segunda, que se llamará *exotista* se caracteriza por la reinterpretación musical de estereotipos culturales en torno a lo mexicano y se observa que esos lugares comunes están articulados de manera simultánea con un imaginario igualmente idealizado sobre lo latinoamericano. La construcción musical de ambas nociones está basada en las imágenes que el sector intelectual ha elaborado de ellas y responde a las necesidades de intercambio comercial. Finalmente, en la tercera tendencia *renovadora* se denota la intención de actualizar el imaginario de lo nacional con objeto de hacerlo más afín a la sociedad mexicana contemporánea.



## Estado de la cuestión.

En estudios recientes sobre música mexicana, representados por musicólogos como Alejandro Madrid,<sup>11</sup> Leonora Saavedra<sup>12</sup> y Roberto Kolb,<sup>13</sup> puede percibirse el abandono de la concepción esencialista de lo mexicano y una metodología mucho más enfocada a descubrir el modo en que las nociones de tradición e identidad han sido elaboradas. En estos trabajos abocados al estudio del periodo nacionalista post revolucionario, más que abordarla como un atributo dado *a priori*, la identidad nacional se ha explorado como una representación social construida también en el discurso sobre la música y no sólo en el discurso musical. Por ello, los tres autores han hablado de un universo de significados mayor dentro del cual se construye la identidad y se ha prestado especial atención al mundo de las ideas. Así, el discurso intelectual de personajes como Antonio Caso y José Vasconcelos y eventos como el Primer Congreso Nacional de Música, celebrado en 1926, son considerados por estos autores elementos de análisis tan relevantes como la música misma. De tal modo, se ha intentado desmitificar el papel asignado a compositores como Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, como íconos de la cultura musical nacional y en su lugar se han logrado analizar sus lenguajes musicales particulares y las causas de los procesos personales de cada uno de ellos.

Otra de las grandes aportaciones de estos trabajos es la contextualización histórica que hacen de su universo de estudio. Estos trabajos han destacado la relevancia del modernismo como un paradigma de época que cumplió un rol determinante para la definición de la identidad. En dicho sentido, el modelo modernista no sólo proveía ideales de búsqueda estética y definía la filiación estética de los compositores en cuestión, sino

---

<sup>11</sup> Alejandro, Madrid. *Los sonidos de la nación moderna: Música, cultura e ideas en el México post-revolucionario, 1920-1930*, La Habana: Casa de las Américas, 2008.

<sup>12</sup> Leonora Saavedra. “Chávez y Revueltas: la construcción de una identidad nacional y moderna”, en Roberto Kolb y José Wolffer (eds.) , *Silvestre Revueltas: Sonidos en Rebelión.*, México: Escuela Nacional de Música- UNAM, 2007, Leonora Saavedra, “Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica” en Yael Bitrán y Ricardo Miranda, eds., *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México: Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, 2002 y Leonora Saavedra, *Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music* Tesis de doctorado en musicología , Universidad de Pittsburgh, 2001.

<sup>13</sup> Roberto Kolb, *El vanguardismo de Silvestre Revueltas: Una perspectiva semiótica*, Tesis Doctoral, México: Instituto de Investigaciones estéticas- UNAM, 2006

que, al estar entrelazado con formas de construir lo mexicano, se precisaba también la posición de México dentro del mundo moderno.

En el caso particular de Saavedra, la autora ha puesto especial énfasis a las estructuras de poder diferencial que contribuyeron a que la música mexicana fuera reconocida como meritoria de la atención internacional. La autora ha destacado la manera en que la identidad fue negociada. A tal efecto la representación de lo nacional fue paulatinamente empujada hacia un imaginario estereotípico de lo mexicano que en cierto modo perdura hasta hoy.

Pocos han sido sin embargo los estudios realizados sobre la producción musical de los últimos años. La referencia obligada la representa el libro *Historia de la música mexicana del siglo XX* de Yolanda Moreno Rivas, concebido como una revisión histórica panorámica de todo el siglo. Aunque esta publicación no aborda de manera específica el problema de la identidad nacional tiene, por otro lado, el gran valor de relacionar la música con otras expresiones artísticas tales como la literatura, la pintura y las artes escénicas. Por ello permite observar el modo en que la tradición local del arte establece diálogos entre los diversos lenguajes. El último capítulo, dedicado a la más reciente composición musical, se presenta como una especie de sumario sobre los estilos particulares de alguno autores mexicanos sobresalientes. No obstante, en él no se explican los cambios sustanciales sufridos tanto por la sociedad mexicana como por el mundo occidental que permitan entender el modo en que la música reacciona a dichos cambios.

La insuficiencia de trabajos en torno a la música académica contemporánea condujo a la ampliación de esta investigación al campo de las artes visuales, el cual ha sido particularmente prolífico en relacionar tanto el discurso como el modo de operatividad de la globalización con el campo de la producción artística visual contemporánea. Este esfuerzo no se reduce a unos cuantos autores o libros, sino incluso a publicaciones periódicas especializadas que de manera habitual editan números enteros sobre las interacciones entre la producción artística y la globalización.<sup>14</sup> Con frecuencia algunos de estos números han sido dedicados al caso de Latinoamérica y los efectos de la globalización en la proyección

---

<sup>14</sup> Por ejemplo, la publicación *Art Nexus* es una revista especializada en el arte latinoamericano contemporáneo, Ver <http://www.artnexus.com>, *Third Text: The world perspectives on contemporary art and culture*, es una publicación académica londinense en arte y cultura visual, cuyo interés se concentra en la teoría postcolonial y las políticas de identidad consultar <http://www.waikato.ac.nz/film/research/thirdtext/thirdtext.html>.

regional de la identidad cultural. Por lo que toca a los autores cuyo interés recae en este tema, se pueden mencionar el trabajos de críticos y curadores como Mari Carmen Ramírez, Gerardo Mosquera, Luis Camnitzer, y el mexicano Cuauhtémoc Medina. Estas fuentes fueron de valor indiscutible para el desarrollo de esta tesis.

El interés por el tema de la identidad nacional no ha sido privativo de las artes. Áreas del conocimiento como la antropología, la sociología y la historia han generado numerosas investigaciones que intentan explicar cómo algo tal como una “identidad nacional” surge en la concepción social. Por ende, la identidad nacional se ha constituido como un campo multidisciplinar. De todos los textos que se han generado bajo este enfoque disciplinar se tomaran aquí por referencia dos de ellos: *El Mexicano: Aspectos Culturales y Psicosociales* del sociólogo Raul Béjar, y *La Jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano*, del antropólogo Roger Bartra. En el primero de ellos, destaca la idea, que es premisa en este estudio, de que la construcción de la identidad es un conjunto de símbolos. En el segundo, cuyo aporte es invaluable para el desarrollo de este trabajo, se aduce que la colección de símbolos que alimenta la identidad nacional es un imaginario estereotípico, generado por la intelectualidad mexicana a través de numerosos textos y en múltiples lenguajes, entre ellos, las artes, y que además, el uso de este imaginario estereotípico es un mecanismo de dominación.

Así pues, este trabajo aspira a ser una contribución que amplíe la discusión sobre el cómo la identidad nacional se construye a través de las formas artísticas y en particular a partir del lenguaje musical. Su sello distintivo reside en transferir la discusión de las artes visuales y la sociología al ámbito de la música de concierto y de tal modo actualizar un debate ya existente en la investigación musical nacional al traerlo a la época actual.

### **Aproximación teórico- metodológica.**

Preguntas tales como las que este trabajo pretende resolver deben necesariamente valerse de la contribución de ramas diversas del conocimiento. Así, diferentes disciplinas humanísticas, algunas de las cuales son ya multidisciplinarias, fueron utilizadas para el sustento teórico y el desarrollo argumental en todo el texto. Al abordar la música como una manifestación cultural, este estudio reitera el eclecticismo teórico y metodológico

característico de los estudios culturales. Áreas tales como la antropología, la sociología, la psicología social, la semiótica de la cultura, la filosofía del lenguaje, la historia e historiografía de la música, así como la crítica y teoría del arte y la literatura, representan todas una invaluable fuente de herramientas de análisis para los fenómenos bajo indagación. El enfoque proporcionado por la teoría crítica induce a hacer una interpretación política que permite comprender las relaciones sociales que dan causa y forma a los fenómenos en cuestión.

La adaptación de las teorías a los intereses de este trabajo ha de obedecer a un uso discrecional que, lamentablemente, muchas veces no hace justicia a la complejidad de cada una de ellas. No obstante, una explicación extensa muchas veces representaría desviarse demasiado de los temas bajo discusión y acabaría por aturdir al lector. Ni que decir del esfuerzo que esta tarea implica para el autor, quien se sumerge en campos del conocimiento ajenos a su formación profesional.

Teniendo presente que este dilema es característico de la investigación humanística de la actualidad se plantean en seguida algunos de los conceptos teóricos que subyacen la discusión de todo el trabajo, intentando hacerlo de una manera clara aunque no exhaustiva. Se comenzará por presentar la perspectiva semiótica de la música y de la cultura, propuestas respectivamente por Jean Molino y John B. Thompson. Enseguida se describirá el concepto de la alta cultura elaborado por Bourdieu, para aplicarlo al campo de producción musical de concierto y se caracterizará como un “objeto de distinción social”, cuya adquisición o apropiación se realizan de acuerdo a la visión de Arjun Appadurai de consumo como “imitación de sociales superiores”. A continuación se identifica y ubica temporalmente el concepto de globalización que se utilizará en todo el texto, dejando mayores especificaciones para el capítulo inicial. La semblanza del enfoque del postcolonialismo será presentada también por considerarla útil a la explicación de la negociación que la identidad mexicana realiza en el contexto global. Finalmente, y puesto que constituye uno de los ejes fundamentales de esta tesis, se abre un apartado que aborda aspectos teóricos sobre la identidad.

## **Música como forma simbólica**

De acuerdo con la teoría de Jean Molino que considera la música como un “hecho social total”,<sup>15</sup> ésta no es únicamente un objeto sonoro aislado, si no también una manifestación de la cultura que está íntimamente relacionada con sus contextos de gestación y recepción, dimensiones todas que la conforman en igual medida. Así pues, los escenarios históricos, materiales e idiosincráticos en que se producen y reciben las obras musicales son determinantes para otorgarles las formas últimas mediante las cuales dichas obras son aprehendidas por el público.<sup>16</sup> Como resultado, las obras musicales son, en cierto sentido, textos codificados que permiten observar la estructura cultural en que se generan. Este trabajo es concordante con la concepción de Madrid, quien defiende que “los procesos musicales [son] recipientes que guardan los valores culturales de las sociedades que los generan, el comprenderlos es un paso hacia el entendimiento de ese contexto cultural”.<sup>17</sup> De tal modo, el objeto de estudio no está sólo definido por las piezas en sí, si no por los fenómenos que ellas hacen observables. Por ende, siguiendo la teoría de Molino y su aplicación a la música mexicana como la que propone Madrid, las piezas abordadas en este trabajo son consideradas formas simbólicas de la cultura.

### **Concepto de cultura de John B. Thompson.**

En el marco de las ciencias sociales y tomando a John B. Thompson<sup>18</sup> por referencia, la cultura se entiende como una red de significación presente en todas las prácticas sociales, materializada en las llamadas formas simbólicas y proclive a ser interpretada. Para el desarrollo de este trabajo se toma como marco teórico la concepción de la cultura de este autor como símbolo y como estructura.<sup>19</sup> Bajo esta perspectiva “los fenómenos culturales

---

<sup>15</sup> Jean Molino en “El hecho musical y la semiología de la Música” en *Reflexiones sobre semiología musical* (eds.) Susana González Aktories y Gonzalo Camacho, México: UNAM-ENM (en prensa), p. 99

<sup>16</sup> Esta concepción ampliada de la música, encuentra resonancia en la obra de autores como Jacques Attali (1977), Stuart Hall, (1996) Dick Hebdige, (1979) entre otros, y por ende serán frecuentemente usados como referencia.

<sup>17</sup> Madrid, *op.cit.*, p. 4.

<sup>18</sup> John B. Thompson. *Ideología y Cultura Moderna: Teoría Crítica social en la era de la comunicación de masas*. Trad. Gilda Fantinati Caviedes. México: UAM, 1993.

<sup>19</sup> A juicio de Thompson, la concepción simbólica de la cultura trasciende la mera “descripción de los valores, creencias, costumbres, convenciones, hábitos y prácticas de una sociedad particular o de un periodo histórico

pueden entenderse como formas simbólicas en contextos estructurados, y el análisis cultural puede interpretarse como el estudio de la constitución significativa y de la contextualización social de las formas simbólicas”.<sup>20</sup> El autor enfatiza que “las formas simbólicas no subsisten en el vacío: son fenómenos sociales contextualizados, [y] construcciones simbólicas que, en virtud de sus rasgos estructurales, pueden, y afirman, representar, significar y decir algo acerca de algo”;<sup>21</sup> es papel de la hermenéutica construir posibles significados. Finalmente, el autor aclara que en la actualidad, la producción y transmisión de las formas simbólicas está en gran medida determinadas por la acción de los medios de comunicación masiva.

Al adoptar tanto la propuesta de Molino de la música como una forma simbólica capaz de revelar fenómenos sociales, y la concepción de Thompson de la cultura como símbolo y estructura, es interés primordial de este trabajo llevar la discusión de la convergencia entre la música de concierto, la globalización, y la identidad nacional- los temas axiales de este estudio, hacia una interpretación del modo cómo se elabora musicalmente la identidad nacional. Así, los fenómenos bajo escrutinio visibles en las piezas musicales permitirán entender tanto las condiciones de creación como las estructuras de poder en las cuales se conciben, producen y difunden los símbolos musicales sobre la identidad nacional. Aun más, en vista de que las formas simbólicas funcionan dualmente como “modelos de”, es decir, como representaciones de algo que se percibe, tanto como “modelos para”, es decir, formas que dictan pautas de acción, podrá ser observado no sólo el modo en que la música de concierto lleva la imagen de “lo mexicano” a sonidos, si no cómo además la música aporta al proceso de construcción de identidad definiendo el modo de concebir “lo mexicano”.

### **El campo de la “alta cultura”, la distinción y el consumo.**

---

y desplaza el enfoque hacia un interés por el simbolismo: de acuerdo con ella, los fenómenos culturales son fenómenos simbólicos, y el estudio de la cultura se interesa esencialmente por la interpretación de los símbolos y de la acción simbólica”. *Ibidem.* p. 184

<sup>20</sup> *Ibidem*, p.185

<sup>21</sup> *Ibidem.* XXXVII

Ya que uno de los fines es establecer las implicaciones de la globalización en el ámbito de la música académica, el concepto de “campo del arte”<sup>22</sup> de Pierre Bourdieu, se ofrece como una útil herramienta analítica, pues permite considerar los conflictos presentes en la producción de un campo cuyas luchas de poder son inherentes. Se habló ya sobre cómo en la tradición histórica de la música occidental la definición de “las grandes obras” ha estado condicionada a los criterios de valoración de las instituciones europeas. De tal modo, se dice que adquieren un valor simbólico que trasciende su valor comercial.

Bourdieu explica que el mercado de la “alta cultura”<sup>23</sup> funciona con una lógica inversa al de otras mercancías cuyos valores simbólicos y comerciales se corresponden. Sobre el campo artístico:

[...] se observa la coexistencia de dos modos de producción y de circulación que obedecen a lógicas inversas. En un polo, la economía antieconómica del arte “puro” que, basada en el reconocimiento obligado de los valores del desinterés y el rechazo de la economía comercial, y el beneficio económico, prima la producción y sus exigencias específicas, fruto de una historia autónoma [...] . En el otro polo, la lógica “económica” de las industrias literarias y artísticas, que, al convertir el comercio de bienes culturales en un comercio como los demás, otorgan la prioridad a la difusión, al éxito inmediato y temporal, valorado por ejemplo en función de la tirada, y se limitan a ajustarse a la demanda preexistente de la clientela.<sup>24</sup>

El conocimiento de esta lógica ambivalente es de especial relevancia pues, como se demostrará, la producción musical de academia en México está sujeta a ella, por lo que reproduce sus conflictos y contradicciones. Si se sugiere que el poder está determinado por las dinámicas de mercado que, aunque distribuidas a nivel mundial están operadas por personas en grupos sociales específicos, entonces, ante la interrogante sobre del poder que se ejerce y oculta detrás del discurso de la globalización una herramienta analítica como la que ofrece Bourdieu resulta particularmente útil. El sociólogo “concibe el ámbito de la producción cultural como un juego que funciona de acuerdo a una lógica autónoma

---

<sup>22</sup> En el sentido en que Bourdieu lo plantea, el “campo del arte” sería correspondiente al concepto restrictivo de “cultura” ya referido por Giménez. Ver *Teoría y Análisis* ....

<sup>23</sup> Se ha indicado ya que este trabajo usará los términos “música académica o “música de concierto” preferentemente sobre “música culta”, “música seria” o “música alta”. Lo anterior responde a mi propia postura política en el debate sobre la nomenclatura de la música académica con respecto a la música popular. Sin embargo, se usará el término “alta cultura” cuando lleve la carga teórica y connotaciones que Bourdieu le otorga. Por ende, su uso será entrecomillado.

<sup>24</sup> Bourdieu, Pierre. *Las reglas del Arte: Génesis y estructura del campo literario* (1992) Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995.

de intercambios competitivos”.<sup>25</sup> En esta dinámica, hay una lucha constante en que ciertos grupos se disputan el control de un determinado campo de producción cultural, mientras que otros lo resisten. Asimismo, los mecanismos de dominio se articulan, entre otros modos, a través de los símbolos que se ponen en juego. El campo de producción musical, estaría también sujeto a tales reglas y constricciones.

Dado el pasado colonial de México, la música académica mexicana ocupa históricamente una tradición marginal, de modo que para ser reconocida ha debido valerse de estrategias varias. Una de ellas ha sido el ejercicio de la diferencia cultural. Sin embargo, tal diferencia no siempre es definida por los propios mexicanos, o en todo caso por los compositores, si no muchas veces, por los grupos en control del campo que buscan reafirmar sus imaginarios sobre el “otro”. De lo anterior se asoma pues que las formas de expresar la identidad mexicana a través de la producción de música de concierto sean en efecto instrumentos de dominación de unos grupos sobre otros. Estos grupos hegemónicos, (cuya capacidad de consumo es mayor) dictan las expectativas que deben ser cumplidas y por ende elaboran los símbolos con los cuales se concibe “lo mexicano”. Como resultado, y debido a las relaciones de oposición en las que se gesta la identidad, tales caracterizaciones que los grupos dominantes hacen de México, (o de algún aspecto de la cultura mexicana por ejemplo “lo indígena”, “lo rural” o “lo popular”) acaban por definirlos a ellos mismos.

Una de las ventajas que ofrece esta herramienta analítica es que, “al analizar procesos de intercambio a nivel mundial, no sólo se estaría hablando de las interacciones establecidas entre los mercados y naciones que participan del “juego”, si no además de la posición estructural que cada uno de ellos ocupa. Lo anterior en virtud de que la dinámica de la “alta cultura”, se conceptualiza como objetiva y relacionamente estructurada por la distribución desigual del capital simbólico.”<sup>26</sup> De manera similar, no sólo la producción artística, si no el consumo de este tipo de arte está determinado por las posiciones estructurales de los diferentes grupos sociales. Por ello se usará también la noción de Bourdieu, de arte como un “objeto de distinción social”,<sup>27</sup> por medio del cual se explica que

---

<sup>25</sup> Sintetizado en Larissa Buchholz and Ulf Wuggenig “Cultural Globalization between Myth and Reality: The Case of the Contemporary Visual Arts” en [http://artefact.mi2.hr/a04/lang\\_en/theory\\_buchholz\\_en.htm](http://artefact.mi2.hr/a04/lang_en/theory_buchholz_en.htm), (Septiembre 13, 2007)

<sup>26</sup> *Ibidem*, s/p

<sup>27</sup> Ver Pierre Bourdieu. *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*, México: Taurus, 2002.



quienes tiene la posibilidad de acceder, adquirir y apreciar estas formas simbólicas, responde a un cierto grupo social. Dicho grupo social, encuentra legitimidad a partir justamente del consumo de estas mercancías.

En cierta manera, esta noción de la “alta cultura como factor de distinción social”, es concordante con el concepto de “consumo” posteriormente desarrollado por Appadurai, el cual tiene por fin último la reproducción de un grupo socio-cultural. En el marco de la sociedad de consumismo actual, el término así concebido permite llevar la atención más allá de lo que se intercambia en términos monetarios, (visión tradicional del consumo), o simbólicos (Bourdieu) y se presenta como una estrategia fundamental de reproducción social. En términos sintéticos, Appadurai concibe el consumo como imitación y repetición. Al señalar su vocación imitativa, Appadurai indica que la mayoría de las veces, el consumo muestra la “tendencia de moverse hacia patrones que se organizan en torno a la imitación de grupos sociales superiores”;<sup>28</sup> que además, el consumo presenta “patrones repetitivos, o al menos periódicos” y por ende es el hábito y no la apropiación ocasional de estos bienes lo que lleva a reproducir la existencia de un cierto grupo social.<sup>29</sup>

## **Globalización.**

Puesto que a lo largo de todo este estudio se busca encontrar la manera en que las diferentes dimensiones de la globalización; cultural, política, económica, social, mediática y tecnológica, impactan y determinan las formas musicales otorgadas a lo que se considera “mexicano”, es imperante definir el concepto de globalización. Para tal fin se presenta la

---

<sup>28</sup> “Social superiors”, Arjun, Appadurai. *Modernity at large: Cultural dimensions of Globalization*. (1996) Mineapolis: Minnesota University Press, 2005, p. 67.

<sup>29</sup> Appadurai es claro al explicar que no todo el consumo es habitual o repetitivo, y que los sistemas de consumo que buscan escapar del hábito van, en contraste, dirigidos hacia lo efímero. El consumo de masas responde a dicho sistema, en el cual, el sentido de lo efímero se sustenta en lo que el autor denomina “la nostalgia por el presente”. Dado que, como se ha explicado, el la música académica es un objeto de consumo de elite, se infiere la no aplicabilidad de la excepción hecha por Appadurai.

interpretación que Ulrich Beck hace del fenómeno por considerarla suficientemente sintética, aunque no por ello menos esclarecedora.

la globalización significa lo siguiente: hace ya tiempo que vivimos en una sociedad mundial, de manera que la tesis de los espacios cerrados es ficticia. No hay ningún país ni grupo que pueda vivir al margen de los demás. Es decir, que las distintas formas económicas, culturales y políticas no dejan de entremezclarse y que las evidencias del modelo occidental se deben justificar de nuevo. Así, sociedad mundial significa la totalidad de las relaciones sociales que no están integradas en la política del estado nacional ni están determinadas, (ni son determinables) a través de ésta. [...] La globalización significa los procesos en virtud de los cuales los estados nacionales soberanos se entremezclan e imbrican mediante actores transnacionales y sus respectivas probabilidades de poder, orientaciones, identidades y entramados varios<sup>30</sup>.

El debate académico acerca del inicio de la globalización considera que muchos de los procesos de intercambio y flujo cultural entre los diversos territorios mundiales no comenzaron recientemente, si no incluso desde hace cientos de años, con reordenamientos en las estructuras mundiales de poder y en donde precisamente 1492 representa una de las globalizaciones más recientes. Sin embargo, este estudio se adscribirá a la definición de Stuart Hall de globalización como “la cuarta fase de globalización”, o “globalización *tout court*” que es la que atravesamos actualmente y “cuya forma transnacional radicalmente reconstruida comienza a mediados de los años setentas”. En su juicio esta fase de la globalización está definida porque:

en contraste con las fases previas caracterizadas por la conquista, el comercio, la colonización directa, y las reglas informales, el nuevo sistema global opera mediante el mercado, la administración geopolítica y global, y la intervención militar estratégica [...] Aunque para esta fase de globalización se reconoce que no existe un centro territorial, se identifica a Estados Unidos como el centro de influencia de la nueva cultura global, y particularmente, después del 11 de Septiembre del 2002, se admite que este país es un superpoder con una influencia cultural abrumadora.<sup>31</sup>

Si bien Hall identifica el inicio de esta cuarta etapa a mediados de los setentas, el derrumbamiento emblemático del Muro de Berlín en 1989 fue un evento simbólico que sirvió para dar fin a la Guerra Fría. A partir de entonces la instauración del capitalismo

---

<sup>30</sup> Ulrich Beck, *¿Qué es la globalización: Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Trad. Bernardo Moreno y Ma. Rosa Borrás. Barcelona: Paidós, 1998, p. 28

<sup>31</sup> Stuart Hall, “Creolization, Diaspora, and Hybridity in the Context of Globalization”, en, O. Enwezor et al. (eds.), *Creolité and Creolization*. (pp. 185-198), Documenta11\_Platform3. Ostfildern-Ruit 2003, p. 194 y 195.

como único sistema económico en el mundo dio lugar a lo que hoy se conoce como la era global, afectando a todas las áreas de producción cultural. En consideración al debate sobre la preexistencia de una expansión mundial del capitalismo, Beck, declara que el proceso de la especificidad del proceso globalizador radica en “la ramificación , densidad y estabilidad de sus recíprocas redes de relaciones regionales- globales empíricamente comprobables y de su autodefinición de los medios de comunicación, así como de los espacios sociales y de las citadas corrientes icónicas en los planos cultural, político, económico y militar”.<sup>32</sup> Asimismo, refiere que factores como la traslocalización de la comunidad, el trabajo y el capital; la conciencia del peligro ecológico, la percepción del efecto irremediable de “los otros” en la vida propia, la circulación de las industrias culturales globales, y el nivel de concentración económica contrapuesto a la existencia de un mercado global sin fronteras, son algunas de las características del sistema global que no tienen precedentes. Entre los factores que Beck identifica como distintivos de la globalización, y que se consideran de relevancia para este estudio, pueden mencionarse los siguientes:

- 1) Ensanchamiento del campo geográfico y la creciente densidad del intercambio internacional, así como el carácter global de la red de mercados financieros y de poder cada vez mayor de las compañías trasnacionales.
- 2) La revolución permanente en el terreno de la información y las tecnologías de la comunicación.
- 3) La exigencia, universalmente aceptada, de respetar los derechos humanos.
- 4) Las corrientes icónicas de las industrias globales de la cultura.
- 5) La política mundial postinternacional y policéntrica: junto a los gobiernos hay cada vez más actores trasnacionales con cada vez mayor poder (multinacionales, organizaciones no gubernamentales, Naciones Unidas)
- 6) El problema de los conflictos culturales en un lugar concreto.<sup>33</sup>

A todos los anteriores factores cabría añadir que, a medida que se instaura, la globalización ha ocasionado un interés creciente al respecto de sus efectos en la cultura, y en particular, de su impacto en las identidades culturales. Ante la sospecha de que la expansión económica es operada en condiciones diferenciales de poder entre regiones, y en vista de la influencia de los imaginarios distribuidos por ciertas industrias culturales trasnacionales (MTV, FOX, SONY, etc.) se ha observado una ansiedad progresiva ante el temor de comprometer la identidad local expresada en sus diversas manifestaciones culturales.

---

<sup>32</sup> Beck, *op. cit.* p.31

<sup>33</sup> *Ibidem*, p.30

El planteamiento de este debate, y su aplicación para la producción musical de concierto serán abordados con mayor profundidad en el primer capítulo.

### **Teoría de la Identidad.**

El tercer tema axial de esta tesis lo constituye la identidad, mas no la identidad personal si no la identidad social, que para el caso de este estudio es nacional. Al hablar de identidad estamos abordando una pregunta que necesariamente entraña procesos de semejanza y diferencia entre un “uno” y algo que se considera su “otro”, su alteridad. Así pues, ¿qué es lo que la música mexicana de concierto de la actualidad comparte con otras música de concierto?, ¿qué es lo que la distingue de ellas? En la discusión de las identidades nacionales se encuentra implícito el tema de las representaciones sociales. ¿Qué es lo que actualmente se entiende y representa como “mexicano”? Podemos adelantar que, como señala Gilberto Giménez, “no todos los actores de una acción colectiva comparten unívocamente y en el mismo grado las representaciones sociales que definen subjetivamente la identidad colectiva de su grupo de pertenencia”.<sup>34</sup> Por tanto es de esperarse que, en la acción colectiva de la composición musical en México, los compositores tengan concepciones diferentes, e incluso contradictorias, de lo que es “mexicano” y que de manera consecuente hagan representaciones musicales diversas sobre ello. No obstante, si se pretende englobar la práctica compositiva como una actividad gremial, ¿cuáles son las tendencias que permiten identificar algo como una “música mexicana”?

Se ha señalado que la identidad no proviene de una “esencia” de lo mexicano. Si no más bien un constructo social basado en el discurso y, por tanto, ficcional; que dicho discurso se arraiga en contextos sociales; que la identidad es además especular e interaccional, es decir, surgida a partir de las relaciones entre lo “uno” y su alteridad; y que finalmente la identidad no es homogénea y unitaria, si no heterogénea y fragmentada. Estas premisas teóricas servirán para abordar el estudio de la identidad nacional proyectada

---

<sup>34</sup> Gilberto, Giménez. “Materiales para una teoría de las identidades sociales” en *Teoría y Análisis de la cultura*. Op. cit. pp. (18-44)

en la música de concierto. Aún más, interesa saber por qué incluso viviendo en países diferentes y aún sin conocerse, puede haber un conjunto de compositores que se reconocen como pertenecientes a una misma cultura nacional y demuestran interés en adscribirse a la misma mediante su producción musical. Cómo además existen aquéllos quienes rechazan esa pertenencia pero quienes, al rechazarla, de manera ineludible asumen y objetivan las representaciones sociales que los convierten en miembros de la misma colectividad que niegan. Asimismo, recurriendo a la dimensión contextual de la identidad intentaremos una explicación de las causas por las cuales ciertas imágenes preconcebidas, (musicales y no musicales) están asociadas a lo mexicano y cuál es el papel crucial que las instituciones extranjeras han jugado en la definición de nuestra identidad.

#### *Presupuestos teóricos de la identidad.*

El primero de estos presupuestos reconoce que la identidad es procesual, es decir, no es una condición de existencia definitiva, si no un proceso en constante actualización. La identidad, como señala Amin Maalouf, no se nos da de una vez y para siempre, si no que “se va construyendo y transformando a lo largo de toda nuestra existencia”,<sup>35</sup> y se adapta a las condiciones sociales y a los contextos de interacción que se presenten.

En segundo lugar se considera que la identidad es fragmentaria. Al señalar el carácter fragmentario de la identidad se implica que ésta es una red compleja de adscripciones e interacciones diversas en - valga el oxímoron- permanente cambio. Las adscripciones de nación, de lengua, de religión, de clase social, de género, de preferencia sexual u orientación política, son algunos ejemplos de los entreverados elementos que nos hacen seres únicos, en primera instancia, y posteriormente miembros de un grupo es particular. Con ello se supone que todos ellos, de manera simultánea, convergen y coexisten en relaciones que no necesariamente son armoniosas si no que pueden resultar incluso contradictorias. “El concepto acepta que las identidades nunca se unifican y , en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, si no construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y

---

<sup>35</sup> Amin Maalouf. *Identidades Asesinas*. (1ra ed. 1999) Trad. Fernando Villaverde. Madrid: Alianza Editorial,. 2004. p, 31.

posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos. Están sujetas a una historización radical y en un constante proceso de cambio y transformación”.<sup>36</sup> De tal modo, un compositor a partir de sistemas de representaciones de sus diferentes grupos de pertenencia puede componer una pieza que sea simultáneamente, académica, latinoamericana, mexicana, modernista, electroacústica y tonal, y él mismo sentirse miembro de todos estos grupos. Una condición de la modernidad además es que los grupos de pertenencia tienden a diversificarse, y multiplicarse, en contextos geográficos y culturales ajenos al de origen. A este respecto el concepto de “equizomusicalización” y sus efectos en la representación de la identidad nacional será abordado más adelante.

El tercer presupuesto teórico de la identidad resuelve en gran medida el problema generado de los dos anteriores: al ser fragmentaria y procesual, la identidad debiera ser incoherente a juzgar por la multiplicidad de experiencias por las que atraviesa cada individuo, quien por lo demás es siempre cambiante. Sin embargo ello no ocurre así. Gracias al papel del discurso, la unidad de la identidad tiene lugar. Es debido a lo que Paul Ricoeur denomina *identidad narrativa* que es posible cohesionar en una misma historia los elementos más disímiles e inconexos de nuestra experiencia, dotándolos así de unidad:

Es en la historia narrada, en sus caracteres de unidad, de articulación interna y de totalidad, conferidos por la operación de construcción de la totalidad, donde el personaje conserva, a lo largo de toda la historia, una identidad correlativa a la de la historia misma. [...] La persona, entendida como personajes de relato, no es una identidad distinta de sus experiencias. Muy al contrario: comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada. El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje.<sup>37</sup>

Al decir que la identidad es ficticia no se implica que ésta no tenga profundos efectos en la performatividad del individuo, quien actúa de acuerdo al ideal que se ha creado de sí mismo. En palabras de Stuart Hall, “la naturaleza ficcional de este proceso no socava en modo alguno sus efectividad discursiva”;<sup>38</sup> por el contrario, el papel de la narración es de una importancia crucial en la construcción de la identidad, pues es a través de ella que se

---

<sup>36</sup> Stuart Hall, “Who needs identity” en *Questions of Cultural Identity*, ed. Stuart Hall y Paul du Gay. (1996) London: Sage Publications. 2000. p,17

<sup>37</sup> Paul Ricoeur. *Sí mismo como otro*. Trad. Agustín Neira Calva. México: Siglo XXI, 2003, p.142

<sup>38</sup> Stuart Hall, *op. cit.*, 18

construye también una memoria y una historia de vida. En el caso de las identidades sociales, la narración permite crear una identidad colectiva y una historia oficial.

Es de suponerse también que las modalidades de dicho discurso estarán determinadas por el contexto en el que éste se genera. Circunstancias, como la época, la región geográfica o la situación política, son todas determinantes de la conformación del proceso identitario y es esto lo que se implica al afirmar que la identidad es contextual. Para Stuart Hall, es el discurso y su particular contexto de gestación lo que permite la creación de “posiciones subjetivas” a partir de las cuales la identidad cobra sentido.<sup>39</sup>

Otro presupuesto lo constituye el que la identidad se ha considerado especular debido a que para ser posible es necesario que exista, aunque sea en un mínimo grado, la identificación de una alteridad referencia en la cual uno puede “verse reflejado”. El grado máximo de intimidad de la relación dialéctica que existe entre el “yo” y el “otro” es exhaustivamente argumentado por Paul Ricoeur en *Sí mismo como otro*, en donde la identidad *idem*, es una designación para el carácter no repetible e indivisible de una entidad, mientras que la identidad *ipse* es depositaria de las atribuciones de acción que se le asignan a través de estrategias discursivas. Así pues, es sólo a partir de “reflejarse” en la alteridad que la noción de identidad se retroalimenta para construirse. La necesidad de encontrar diferencias, es por ende tan importante como la de hallar similitudes. Aún más, es gracias a estos procesos, al mismo tiempo incluyentes y excluyentes, que la identidad tiene lugar. Como señala Hall, “La identidad se construye a través de la diferencia y no al margen de ella”.<sup>40</sup>

La música mexicana ha tenido a lo largo de su historia diferentes alteridades ante las cuales definirse en momentos históricos específicos. España, Francia, Europa y Latinoamérica han sido algunos de ellas. No obstante, la coyuntura histórica actual genera una serie de condiciones en las que el proceso de identificación de alteridades se ha tornado día a día más oscuro dificultando cada vez más que las diferentes sociedades identifiquen a sus antagonistas. Debido a la creciente configuración multicultural de las sociedades en el

---

<sup>39</sup> “Precisamente porque las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera de él, debemos considerarlas producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas mediante estrategias discursivas específicas”. *Idem*.

<sup>40</sup> Hall, *op. cit.*, p.16.

mundo, dice García Canclini, “ya no sabemos como llamar a los otros”,<sup>41</sup> no podemos representarlos y por ende nuestra autodefinición se ve comprometida. Esta condición contemporánea ha sido comúnmente llamada “crisis de identidades”. Diversos factores contribuyen a que el concepto de identidad nacional se vea diluido en el discurso de la globalidad que se contrapone al de la Nación-Estado y lo hace sonar incluso trasnochado.

Finalmente, al señalar que la identidad es interaccional se subraya el hecho de que ésta no es un atributo o propiedad intrínseca al sujeto si no que tiene un carácter intersubjetivo y relacional, de modo que resulta de un proceso social. Este presupuesto de la identidad va de la mano con el especular, salvo por el hecho de que al ser interaccional, la identidad emerge y se afirma sólo en medida en que se confronta con otras identidades en la actividad social, en circunstancias específicas y contextos reales de interacción. De ahí que los diferentes componentes de la identidad emerjan o se eclipsen dependiendo de dichas circunstancias. El término “hipercategorización” acuñado por Devereux, indica que un elemento constitutivo de la identidad es sobrevalorado por sobre el resto, de manera que los eclipsa o anula. Es decir, en determinados casos, se opta por mostrar una faceta determinada de la identidad dependiendo de los beneficios que de ello se obtenga. Erwin Goffman apoya esta teoría, llamada también de los interaccionistas simbólicos, aseverando que la identidad es múltiple, precaria e inestable, dado que el individuo presenta una imagen convincente de sí mismo según la situación y el público, con lo que se infiere que su identidad está supeditada a la aceptación social.<sup>42</sup> Considerando la condición ya mencionada de la música mexicana como una cultura musical subalterna a la tradición occidental centro europea y estadounidense, se explorará en este trabajo el modo en que algunos compositores mexicanos interactúan con sus diferentes públicos negociando su identidad y mostrando diferentes facetas de la misma según las circunstancias de aceptación social.

### *Atributos identificadores de la identidad*

---

<sup>41</sup> García Canclini, Néstor. *La Globalización Imaginada*. (1999) Paidós. México, reimpresión 2005. pp. 105-125

<sup>42</sup> Erwin Goffman. *Estigma: La identidad deteriorada*. Trad. Leonor Guinsberg. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.



En palabras de Edmond Lipiansky, un atributo identificador “se trata de un conjunto de características tales como disposiciones, hábitos, tendencias, actitudes o capacidades, a lo que se añade la imagen del propio cuerpo”.<sup>43</sup> Así, las personas y los grupos pueden ser distinguidos por observación a estos atributos que les son característicos. En el caso de las identidades individuales, dichos atributos pueden denotar “rasgos de personalidad” (es inteligente, creativo ) o características de socialidad (es amable, irritable). Para el caso de las identidades colectivas, estos atributos surgen de procesos de representación simbólica y se objetivizan mediante los mecanismos categoriales de semejanza-diferencia que se han señalado ya. Señala Giménez, que “ todos los atributos son materia social [...] y derivan de la percepción o impresión global en los procesos de interacción social”.<sup>44</sup> Muchas veces la asignación de estas atribuciones tiende a convertirse en un estereotipo, (la música latinoamericana es alegre) y cuando el estereotipo es despreciativo y/o discriminatorio, se torna en un estigma (las músicas rituales son muy “simples” en su desarrollo formal). Michel Bassand se refiere por su parte a la existencia de “emblemas” es decir, de “signos o símbolos escogidos por los miembros de la colectividad entre los múltiples elementos de su tejido sociocultural regional, para presentarse ante el prójimo y distinguirse de él”,<sup>45</sup> y enfatiza que, si bien dichos emblemas regionales sirven a la colectividad como mecanismo de la diferenciación regional, éstos no son compartidos por los miembros del grupo de manera unánime ni en el mismo grado, pues “ lo que es emblema para unos, es estigma para otros”.<sup>46</sup>

En el caso de las músicas de concierto basadas en la tradición occidental, las variantes musicales de cada país y sus respectivas narrativas han buscado modos diversos de elaborar sus atributos identificadores. Señalar por ejemplo que la música francesa es más colorística, mientras que la alemana es más armónica o formal, obedece a la atribución de dichos identificadores ligados a un origen nacional. Pero, como señala Bassand, cada compositor tendrá una caracterización distinta de los emblemas que representan a su comunidad, y aún más, hará juicios de valor sobre su uso y vigencia. Por ende, las

---

<sup>43</sup> Edmond, Marc Lipiansky, *Identité et communication* en Gilberto Giménez, *Teoría y Análisis.... op.cit.* Vol 1, p. 26

<sup>44</sup> *Ibidem*, 27

<sup>45</sup> Bassand, Michel. *Cultura y regiones de Europa*, vol 1. Oikos- Taurus Ediciones/Diputación de Barcelona, Barcelona, 1992, pp. 213- 223, en Gilberto Giménez, *Teoría y análisis... op. cit.* 2005, pp. 75.

<sup>46</sup> *Ídem*.

elecciones que hagan para representar lo “mexicano” variarán de acuerdo a tales juicios, aunque manteniendo un cierto grado de concordancia a fin de permanecer dentro del grupo.

Al ser relacional y contextual, la elección de los atributos que han de identificar a lo mexicano dependerá de lo que se quiera mostrar y lo que se quiera ocultar en situaciones específicas y ante alteridades diversas, pues no es lo mismo representar a México a un público de latinoamericanos que hacerlo a un público de escuchas europeos. Como se señaló, los contextos de interacción en la era de la globalización son variados y no siempre responden a organizaciones culturales o geográficas, porque la globalización es más que la erradicación de las fronteras territoriales. En otros sentidos, es también la imposición de nuevas condiciones de producción, de nuevas relaciones de poder y sobre todo de nuevos discursos. Una primera observación hace creer que el uso de los atributos identificadores de lo mexicano recurre en gran medida a los estereotipos sobre México, muchos de los cuales van dirigidos al consumo del público extranjero.

#### *Identidades basadas en las representaciones sociales*

La tradición sociológica considera que, si bien las identidades colectivas no operan del mismo modo que las identidades individuales, es posible hablar de la conformación de colectividades, mismas que se inducen por la tendencia a compartir un núcleo de símbolos y una orientación común a la acción. La escuela europea de psicología social <sup>47</sup> identifica que aquello que permite la conglomeración de personas en grupos de acción, y por tanto contribuye a formar un sentido de identidad colectiva, son las representaciones sociales, mismas que define como: “una forma de conocimiento socialmente elaborado y compartido, y orientado a la práctica, que contribuye a la construcción de una realidad común a un conjunto social”. <sup>48</sup> En este sentido, señala Jodelet, las representaciones sociales cumplen con cuatro funciones 1) función cognitiva: facilitan comprender y explicar la realidad, 2) función identificadora: definen la identidad social y permiten salvaguardar la especificidad de los grupos, 3) Función de orientación puesto que constituyen guías de comportamiento, definiendo situaciones, generando anticipaciones o

---

<sup>47</sup> Representada por autores como Durkheim, Serge Moscovici, Jean- Claude Abric o Denisse Jodelet.

<sup>48</sup> Denis Jodelet, *Les représentations sociales*, Presses Universitaires de France, Paris, 1989, p.32, en Giménez, Op, cit. 2005, Vol. 2. p. 25.

expectativas y prescribiendo y 4) función justificadora, ya que ayuda a explicar posturas y comportamientos.

Con lo anterior se entiende que, si bien los procesos simbólicos por medio de los cuales se constituyen las colectividades son comunes, éstos no son compartidos en la misma medida por todos los miembros del grupo. Por ende, se dice que las representaciones sociales están estructuradas según su grado de arraigo en la comunidad, es decir, aquellas representaciones que son más estables constituyen las bases ideológicas y de valores del grupo. Dichas bases, no dependen del contexto inmediato si no que conforman el sistema nuclear de las representaciones sociales y se comparten por una mayor cantidad de individuos. Por otro lado, el sistema de representaciones periféricas depende de los contextos inmediatos y específicos y las imágenes que genera son más heterogéneas y flexibles. Finalmente se reconoce que no todas las representaciones sociales son observables puesto que algunas de ellas sólo ocurren como ideologías, creencias o actitudes de un grupo determinado, es decir, de forma interiorizada, o como señala Bourdieu, como *habitus*. Aunque compartidas, dichas creencias y actitudes no son observables a menos que se objetiven como formas simbólicas, ya sea en el lenguaje, en las costumbres, las manifestaciones artísticas, el movimiento, el lenguaje, y cualquier otra forma de hacerlas plausibles. De ahí que la identidad colectiva sea también una zona de identidad personal, puesto que las representaciones sociales son manifestadas a través de individuos concretos y que la relación entre una y otra (identidad colectiva vs. identidad individual) sea dialógica.

## **El postcolonialismo**

Cabe ahora distinguir entre las ya esbozadas aproximaciones teóricas que sirven como instrumentos de análisis, tanto de los fenómenos culturales como del corpus, y la orientación epistemológica que subyace a la argumentación de esta tesis. La denuncia de Bartra de la identidad nacional como un instrumento de “la dominación despótica del llamado Estado de la Revolución mexicana”<sup>49</sup>, permite notar la vocación crítica de *La jaula de la melancolía*, misma que se hace explícita cuando su autor asevera que “la literatura

---

<sup>49</sup> Bartra, *op. cit.* p. 17

sobre el carácter nacional mexicano no sólo será el objeto de estudio de este ensayo; será también un medio de realizar una crítica de la cultura”.<sup>50</sup> Así, es del interés de los estudios críticos de la cultura el descubrir, denunciar, y en medida de lo posible, contravenir, aquéllas estructuras significantes que puedan ser usadas como instrumentos de opresión.

Como fue indicado, el que las obras musicales hayan regresado a técnicas inspiradas en el nacionalismo, o por qué han generado ciertas representaciones “exoticistas”, se atribuye a una estructura de poder diferencial que “solicita”<sup>51</sup> a los compositores mexicanos, en primera instancia la exposición de su pertenencia cultural para participar de la actividad musical global y en segundo lugar, que lo hagan mediante dichas representaciones estereotípicas. Esta estructura diferencial revela la presencia de una ideología dominante cuya sutil operatividad está velada tras la noción de la “alta cultura”, o como señala Bartra de “la expresión más elaborada de la cultura nacional”.

Al enumerar las distintas coordenadas de la teoría crítica, Michael Payne menciona la llamada *ideologiekritik*, o crítica de la ideología y refiere que “Si las formas de conciencia pueden concebirse como la sustancia de la ideología, la educación como un medio para transmitir la hegemonía, y los intelectuales como agentes inconscientes o cómplices de la opresión no violenta, entonces todo intento que apunte a conocer (o teorizar) sobre los procesos de la sociedad debe comenzar con una crítica radical a las fuerzas dominantes de la ideología, con el fin de liberar la conciencia de aquéllo que la mantiene políticamente inconsciente”.<sup>52</sup> De tal modo, esta tesis se adscribe al compromiso político de dichas orientaciones<sup>53</sup> y por ello toma como punto de partida la argumentación

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, 14.

<sup>51</sup> Escribo el término “solicita” entrecomillado porque en realidad los procesos son más complejos que la simple solicitud y el cumplimiento de la misma. En realidad, muchas veces tal exigencia no se hace de manera explícita, sino que opera mediante mecanismos velados tras la retórica y los comportamientos políticamente correctos. Muchas veces, las instituciones hacen creer a los compositores que las elecciones sobre sus piezas se hacen en completa libertad, sin embargo, mediante mecanismos de legitimación como los premios, becas y distinciones, hay una inclinación hacia favorecer ciertas formas por encima de otras. Bajo el argumento de la “calidad” se discriminan aquéllas piezas que no cumplen con las expectativas de quien ejerce el poder de legitimación. Todos estos mecanismos son discutidos a lo largo de esta tesis.

<sup>52</sup> Michael Payne, “Algunas versiones de teoría crítica y cultural”, Introducción al *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Dir. Michael Payne. Trad. Patricia Wilson. México: Paidós, 2002. p. xviii

<sup>53</sup> “El proyecto de la teoría crítica se basa en la convicción de que las humanidades y las ciencias sociales deben ser emancipatorias para resistirse a su conversión en instrumentos ideológicos de un Estado postiluminista.” *Ibidem*, p. xxiv.

de Bartra a fin de esclarecer además cómo, por quién y con qué fines el imaginario musical de “lo mexicano” es utilizado.

Dado que en la hipótesis se ha planteado que es la globalización (cuya instauración ha sido en parte posible gracias a la acción del Estado) la que esté definiendo las formas por las cuales la música exhibe su “mexicanidad”, entonces se antoja necesario ver las interacciones entre México y otras naciones-estados que constituyen sus contrapartes en este mosaico cultural que es la globalidad.

Al considerar la concepción estructural de la cultura de Thompson, proveniente a su vez de la tradición de pensamiento marxista, en cada cultura existe una clase burguesa, que ocupa la posición dominante, y una clase proletaria que, en contraste, asume una posición subordinada. Para Gramsci, estas posiciones opuestas están íntimamente relacionadas con el surgimiento de la ideología, que permite que el “hombre colectivo” desempeñe actividad social dirigida a un fin común. En su juicio, la hegemonía es una “modalidad de poder basada en el consenso cultural; así, tanto cultura como ideología son “instrumentos privilegiados de la hegemonía por medio de la cual una clase social logra el reconocimiento de su concepción de mundo y , en consecuencia, de su supremacía por parte de las demás clases sociales”.<sup>54</sup> Stuart Hall, por su parte, define hegemonía como “una situación en la que una alianza provisional de determinados grupos sociales puede ejercer una “autoridad social total” sobre otros grupos subordinados, no sólo por coerción o imposición directa de las ideas dominantes, si no “ganándose y configurando la aceptación de manera tal que parezca a la vez legítimo y natural.”<sup>55</sup>

Para abordar este problema, durante los últimos años la teoría crítica y postcolonial han sido útiles herramientas de análisis. Mediante este tipo de enfoques se ha problematizado la conformación cultural del mundo resultante de la transformaciones ocasionadas por la expansión de la economía global capitalista y su pertinencia se ha asociado justamente a las condiciones que dicho sistema impone.<sup>56</sup> Así, las relaciones sociales del mundo han tendido a ser explicadas en términos binarios, tales como

---

<sup>54</sup> Referido en Giménez, *Teoría y Análisis...* p. 69

<sup>55</sup> Stuart Hall, *Culture, The Media and the “ideological Effect”* (1977) citado en Dick Hebdige, *La Subcultura: El significado del estilo*. (1979) Barcelona: Paidós, 2004 p. 31

<sup>56</sup> El postcolonialismo se ha considerado un “hijo” del posmodernismo, en tanto que expresa la lógica del capitalismo tardío (según descrito por Fredric Jameson y David Harvey) en el terreno del Tercer Mundo.

“colonizador /colonizado”, “Primer mundo/ Tercer Mundo” , “centro/periferia”, u “occidental/ no occidental”.<sup>57</sup> Uno de los problemas centrales de las aproximaciones postcoloniales al estudio de la cultura ha sido el asunto sobre cómo se construye la imagen del “Tercer Mundo” y para qué fines. Asimismo se ha debatido el papel que la intelectualidad proveniente de dicho sector, muchos de sus representantes educados en las más reconocidas universidades del mundo, juega en la construcción de este discurso.<sup>58</sup> De tal modo, al explicar la categoría “postcolonial”, Arif Dirlik identifica tres posibles definiciones del término:

1) la descripción literal de las condiciones en sociedades que fueran coloniales, en cuyo caso el termino tiene referentes concretos, por ejemplo en sociedades postcoloniales, o en intelectuales postcoloniales b) La descripción de una condición global luego del periodo del colonialismo, en cuyo caso el uso del término es más abstracto y menos concreto en cuanto a sus referentes, siendo su vaguedad comparable a la del término previo “Tercer Mundo”, al que pretende reemplazar, y c) la descripción de un discurso sobre las condiciones arriba señaladas que se alimenta de las orientaciones epistemológicas y psíquicas que son producto de dichas condiciones.<sup>59</sup>

Ya que los estudios postcoloniales buscan el esclarecimiento de los efectos de la colonización europea en todas las culturas del mundo, se recurrirá en este trabajo a dicha aproximación. Las dos primeras definiciones de postcolonialismo que Dirlik elabora, atañen al problema que este trabajo pretende resolver, en tanto que al estudiar las condiciones de creación musical de México (sociedad postcolonial la cual adoptó una forma de producción artística originaria del país colonizador) se busca una exégesis de esta condición. Este antecedente determina en gran medida, la posición estructural que la música mexicana ocupa tanto en el sistema musical del mundo, como en el mercado internacional de la música. En lo que concierne al discurso intelectual, se puede aseverar que entre sus principales preocupaciones ha estado la manera en que las identidades sociales son construidas y autorizadas por el colonialismo y la dominación occidental. Para abordar el tema se han valido del rechazo a metanarrativas y en particular en el repudio a la

---

<sup>57</sup> Esta diáda ha sido referida en inglés como, *The west and the rest*.

<sup>58</sup> Entre las personalidades mayor reconocidas que se han encargado del desarrollo teórico de este rubro se encuentran Ahijas Ahmad, Arjun Appadurai, Homi Bhabha, Stuart Hall, Friedric Jameson, Gyan Prakash, Edward Said, Gayatri Spivak. En el caso de particular del postcolonialismo en Latinoamérica autores como Angel Rama, Nelly Richard y Beatriz Sarlo pueden ser mencionados.

<sup>59</sup> Arif Dirlik “The postcolonial Aura: Third world Criticism in the Age of Global Capitalism” en *Critical Inquiry*, Vol 20, No. 2, (Winter, 1994): 328- 356, p.6

modernización.<sup>60</sup> Al ubicar la problemática postcolonial en la época contemporánea, se ha considerado que la globalización ocupa un lugar de metanarrativa, como antaño lo fue la modernización. Aseveraciones de Pierre Bourdieu, tales como “la globalización es un mito en el sentido más estricto de la palabra tanto como un discurso de poder, como una idea- poder”,<sup>61</sup> o “la globalización es un pseudo-concepto prescriptivo que hoy día reemplaza la noción de modernización”,<sup>62</sup> permiten comprobar la existencia de esta opinión.

Si los problemas tanto de la definición como de la elaboración de las identidades sociales, son conspicuos en la era global, podría sugerirse entonces que éstos no sólo competen al Tercer Mundo. Dirlik considera que el poscolonialismo, en su acepción de condición global, es entonces un resabio que afecta al mundo en toda su extensión y no únicamente a los países que alguna vez fueron colonias. “Uno puede ir tan lejos como sugerir que si una crisis en la conciencia histórica, con todas sus implicaciones de identidad nacional e individual, es un tema básico de postcolonialismo, entonces el primer mundo también es postcolonial. A medida que la auto imagen Euro-Americana fue forjada por la experiencia de colonizar al mundo (ya que la constitución del Otro, es al mismo tiempo la constitución del mismo), el fin del colonialismo presenta al colonizador, tanto como al colonizado, con un problema de identidad.”<sup>63</sup>

Es de considerarse que concebida en tales términos, casi como una condición del pensamiento actual del mundo, la noción de lo “postcolonial”, no necesariamente implica una contraposición entre países o regiones geográficas. Dado que al interior de las naciones industrializadas se revela una gran diferenciación social, el Tercer Mundo se materializa también en los grupos marginales de dichas naciones, siendo los términos “postcolonial” y “Tercer Mundo” categorías relacionales, más que esenciales. Dirlik explica que sociedades que fueron colonias, tales como Estados Unidos y Australia, ahora fungen como colonizadoras, e indica que lo mismo puede ser aplicado al caso de países que, bajo la

---

<sup>60</sup> Las metanarrativas repudiadas son provenientes del pensamiento post- ilustracionista, basado en la historia europea. De tal modo, la crítica al eurocentrismo ha caracterizado la línea de pensamiento postcolonial.

<sup>61</sup> Bourdieu, Pierre, “Le mythe de la « mondialisation » et l'État social européen” en, Pierre Bourdieu, *Contre-Feux*. Paris, 1998, pp. 34-50, citado en Buchholz and Ulf Wuggenig, *op. cit.*

<sup>62</sup> Pierre Bourdieu. “Vereinheitliche und herrsche”, en Joseph Jurt (ed.), *Absolute Pierre Bourdieu*. Freiburg 2003, pp. 200-210, citado en Buchholz and Ulf Wuggenig, *op. cit.*

<sup>63</sup> Dirlik, *op. cit.*, p. 337.

categoría convencional de “tercermundistas”, fungen como colonizadoras de sus propias poblaciones indígenas. La actividad musical en México da muestras de ello. Casos del “colonialismo musical” aplicado por grupos dominantes de mexicanos, hacia grupos subalternos serán estudiados posteriormente.

En un intento por responder a las preguntas iniciales sobre cómo se representa a México y en respuesta a qué estímulos, el enfoque postcolonialista parece atisbar una respuesta. Si, de acuerdo a una de las hipótesis planteadas, se comprueba la utilización de formas “exoticistas” a través de las cuales representar a México, entonces la condición postcolonial del mundo actual, defendida por Dirlik, podría ofrecer una explicación.

En la era global el intercambio internacional de música opera mediante mecanismos institucionales financieros y mediáticos distribuidos a escala global. Sin embargo, el valor simbólico asociado a cada una de estas instituciones no es el mismo. Ante la preguntas derivadas, tales como ¿cómo se construyen las identidades sociales en la era global? o en otras palabras, ¿cómo se tipifica al otro?, es menester observar los discursos activados para edificar dichas identidades, así como para legitimar a las instituciones implicadas en dicha construcción. Como señala Dirlik “Ahora que el postcolonialismo ha sido liberado de la inamovilidad de la localización en el Tercer Mundo, la identidad de lo poscolonial no es estructural si no discursiva”. De acuerdo a esta concepción relacional del poscolonialismo, es que puede buscarse una explicación a la también relacional construcción de identidad musical.

### **Consideraciones metodológicas.**

#### *Criterios de selección del corpus.*

Al comenzar la indagación al respecto, la intuición de que la identidad musical de una región puede ser planteada en múltiples formas resulta casi inmediata. En estos términos, la problemática cuestión del estilo nacional era ineludible y la infinita variedad de prácticas entre los compositores mexicanos resultaba evidente a la vez que abrumadora. Formular la pregunta en función de algo tal como el “estilo mexicano” debía atender las composiciones más disímiles en aras de encontrar un elemento que las unificara. Aún así la



pregunta no ayudaba a explicar la manera en que, siguiendo el razonamiento de Paz, una obra de arte no solo expresa, si no que “recrea al mexicano”. ¿Cómo la llamada música “pura”<sup>64</sup> ejemplificada por piezas como el *Concierto de violoncello* de Samuel Zyman o los *Siete Preludios para percusiones* de Leonardo Coral expresan y recrean lo mexicano?.

Especialmente en una disciplina artística cuyos mecanismos de significación son tan enigmáticos y diversos como en la música, se preveía necesario reducir la cuestión a los componentes que sirvieran a la música para referirse a la cultura mexicana, y muchos de ellos no necesariamente eran sonoros. En la etapa inicial de esta investigación se observó que dada la ambigüedad del lenguaje musical, muchos compositores y gestores culturales se valen de otros sistemas significantes cuando quieren aludir a “lo mexicano”; de tal modo, discursos como el verbal y el visual son a menudo herramientas al servicio de los autores de las representaciones para lograr crear la idea de lo mexicano. Por ende, las primeras preguntas reclamaban una metodología centrada en los aspectos de las obras que son extrínsecamente referenciales; en otras palabras, todos aquéllos elementos que, sonoros o no, hagan alusión a mundos ajenos al musical *per se*, y que en este caso incumban al universo de “lo mexicano”.<sup>65</sup>

La indagación sobre las representaciones musicales de lo nacional atañe a un problema de identidad cultural, sin embargo el origen nacional de la identidad es sólo uno entre muchos de sus componentes. Así, quien pretende adentrarse en el estudio de la identidad se verá obligado a interpretar esta complejidad a partir de cortes metodológicos que deben ignorar la mayoría de estos componentes en aras de profundizar en sólo uno de ellos. Gilberto Giménez se ha referido a esta metodología con el término *principio de integración unitaria*, que establece que “la afirmación de toda unidad identitaria reposa sobre la integración de las diferencias bajo un principio unificador que las subsume, pero al mismo tiempo las neutraliza, las disimula e induce a olvidarlas”.<sup>66</sup> En este caso el principio unificador es la voluntad de representación de lo nacional de las piezas seleccionadas. Así, otras características de las piezas, tales como el origen mexicano de los compositores, o la

---

<sup>64</sup> Ver aclaración previa sobre la música “pura”.

<sup>65</sup> Ver, Jean-Jacques, Nattiez, *op. cit.* Prefacio, xi.

<sup>66</sup> Gilberto Giménez. *La identidad social o el retorno del sujeto en sociología*, en “Identidad. Análisis y teoría simbolismo, sociedades complejas, Nacionalismo y etnicidad”. El tercer coloquio Paul Kirchhoff, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones antropológicas, México D.F, 1996

adscripción a una escuela estilística específica de composición no serán tomadas en consideración.<sup>67</sup>

De manera consiguiente, el criterio de selección de las obras atiende a dos condiciones. Primera: que en el discurso en torno a ellas se haga manifiesta una voluntad explícita de representar lo mexicano cuando por explícito se entiende que en paratextos tales como notas al programas, cuadernillos introductorios a grabaciones y fonogramas, críticas y reseñas de estrenos y presentaciones, o textos en páginas electrónicas de los autores, se diga que la obra en cuestión de alguna manera representa algún elemento de la cultura mexicana. Mediante este procedimiento, la definición de lo que se considera “mexicano”, no está definida por el investigador, si no por los propios compositores. Así, la producción musical de concierto en México es abordada como un gran texto en el que convergen diversos sistemas significantes, tales como los discursos verbal y visual. Al considerar que la identidad se construye mediante estrategias discursivas, el discurso sobre las piezas es considerado material de análisis de las piezas tan relevante como los elementos sonoros de las mismas. El segundo criterio atañe al orden de lo temporal. Como se ha indicado, el año 1989 es considerado una fecha emblemática para demarcar el inicio de la era global. No obstante, muchos de los procesos de transformación cultural que le son característicos comenzaron a darse con anterioridad. De tal modo, las obras en cuestión provienen de entre la década de los ochentas y la actualidad.

Mientras que en los estudios musicales previamente mencionados que se ocupan del tema de la identidad nacional en música existe la tendencia a individualizar la figura de ciertos compositores a partir de sus rasgos de estilo, temáticas y particularidades biográficas, y así como el modo en que éstos se relacionan con un contexto mayor, en este

---

<sup>67</sup> Piezas que claramente usan estilos que derivan de las músicas tradicionales y populares mexicanas, pero que no hacen explícita una voluntad de representación de “lo mexicano” a través de paratextos no serán consideradas. Un ejemplo de exclusión mediante este criterio lo constituye la obra *Son del Corazón* de Carlos Sánchez Gutiérrez, en cuyas notas se hace explícito el deseo de “evocar el espíritu frenético de los sonos huastecos, jarochos y abajeños”. Sin embargo, en este caso es el estilo de estas músicas lo que se pretende evocar y no en todo caso su “carácter mexicano”. Si bien es cierto que existen características particulares de las obras que serán ignoradas, también es verdad que solamente un corte tal permitirá abordar la complejidad de este elemento diferenciado de la identidad. Podría argumentarse que los modelos teóricos simplifican la complejidad de los procesos sociales al resumir en generalidades, sin embargo también permiten hacer asequible una realidad compleja brindando herramientas de interpretación para casos particulares que de otro modo serían inasibles. Este corte permitirá analizar en qué medida las formas simbólicas contribuyen a la construcción del concepto de nación a través de la morfogénesis musical de dicho concepto. Por añadidura, dichos modelos permiten ver los modos varios en que la composición musical retroalimenta la idea ya existente de nación o genera nociones innovadoras del concepto.

trabajo la estrategia metodológica será hacia la socialización del comportamiento de los compositores en tanto gremio. Dicho colectivo será estudiado a partir de las manifestaciones musicales observables en las obras y sus respectivos contextos de producción y difusión.

Se ha planteado ya el problema por resolver y se han ofrecido posibles respuestas al mismo. Asimismo se han expuesto los ejes fundamentales en los que la discusión propuesta se instaura. Se ha hecho explícita la orientación epistemológica con la que se sustentarán los argumentos y se han exhibido los procedimientos metodológicos para nuestros objetos de estudio. De tal modo, se puede ahora proceder a entrar en materia

En el primer capítulo se aborda el asunto de la contextualización histórica de la producción musical de concierto en el México contemporáneo tomando por referencia tres ejes temáticos. La propuesta de Fredric Jameson del posmodernismo, como un condicionante cultural será explicada con objeto de ubicar ciertas líneas de pensamiento que envuelven todo el desarrollo cultural actual. Como categorías de análisis se propondrá el uso de los cinco panoramas de la globalización expuestos por Arjun Appadurai. Finalmente, se tomará en consideración que en la era global la estructura diferencial de poder ocasiona la generación de lo que algunos críticos consideran “arte neo-colonial”, es decir, un arte que mediante la recurrencia a estereotipos culturales sirva como un mecanismo de dominación simbólica.

Con la intención de comprender el surgimiento de los diferentes imaginarios sobre lo mexicano el segundo capítulo se encarga principalmente de la construcción discursiva de la identidad mexicana así como de la latinoamericana. En el primer apartado se abordan principalmente las estrategias narrativas mediante las cuales se ha construido el concepto de “música nacional”. El concepto de *identidad narrativa* y su *teoría de los actantes* de Paul Ricoeur, son explicados con objeto de entender las funciones del lenguaje mediante las cuales las obras musicales se convierten en sujetos de acción que dan trama al relato de la identidad nacional. Por lo que toca a los estereotipos sobre “el y lo mexicano”, se parte de la discusión trazada por Roger Bartra, quien considera que las ideas de ciertas figuras intelectuales paradigmáticas han contribuido a generar la idea del mexicano. En el pensamiento de estos personajes, ciertos atributos han sido referidos con tanta frecuencia,

que acaban casi por “substanciarse” como característicos de lo mexicano.<sup>68</sup> Por lo que toca a la identidad latinoamericana, ésta se edifica alrededor del modelo literario del Realismo Mágico. Los lugares comunes de lo latinoamericano y su reproducción en la música, son abordadas en este apartado en que las portadas de algunas producciones discográficas ayudan al sustento del argumento. Finalmente, se aborda la discusión sobre el movimiento de ruptura con tales dinámicas de estereotipia. El movimiento literario del Macondismo, así como la crítica de las artes visuales son abordadas a fin de contextualizar el impulso de varios grupos de creadores que desean abandonar los lugares comunes sobre lo mexicano y lo latinoamericano, a fin de construir el concepto de la “post-nación”.

El tercer capítulo, central en esta tesis, consiste en el estudio de varios casos de obras musicales en que se busca representar a México o algún aspecto de la cultura mexicana. Por “obra” se entiende no sólo piezas de concierto, sino también producciones discográficas o instalaciones colectivas. Con los análisis realizados, se busca demostrar el argumento de que la música mexicana académica tiende a diferenciarse de la de otros países mediante las tres tendencias ya esbozadas y se busca comprobar que esta diferencia es la moneda de cambio en el mercado internacional. Con ello se respondería a la pregunta de Bartra argumentando que “ser mexicano” sí tiene sentido en la era global. El uso deliberado de estas formas funge como un mecanismo relacional de la identidad mediante el cual los grupos subalternos logran satisfacer los requerimientos impuestos por los grupos hegemónicos que controlan el campo de producción musical. Se describirá cómo es que la globalización y el sistema internacional de instituciones han inducido a este comportamiento.

El cuarto capítulo ofrece una discusión sobre las condiciones que la misma globalización otorga a los compositores mexicanos y latinoamericanos para salir de las dinámicas de estereotipia. Mediante el estudio de tres casos, se ejemplifican las nuevas nociones de comunidad y se explican los nuevos mecanismos globales de funcionamiento del mercado internacional de la música. Factores como la distribución de los mecanismos de comunicación a través de Internet y alternativas de financiamiento autogestionadas constituyen elementos inusitados en la producción musical que permiten mayor autonomía a los creadores musicales. Retomando el concepto de “metacultura operativa del mundo

---

<sup>68</sup> Por ejemplo el culto a la muerte, el componente prehispánico o el rito Guadalupano.

actual” planteado por Gerardo Mosquera, se discute si en efecto la asimilación de dicha metacultura de proveniencia occidental, ofrece a los grupos subalternos oportunidades de integración como para efectivamente generar una cultura global, o si por el contrario, es sólo un discurso que busca legitimar el proceso globalizador y así preservar la misma estructura de poder.

El capítulo de conclusiones ofrece una interpretación posible a todos los eventos abordados en el texto, bajo la advertencia de que muchos de ellos responden a lógicas autotéticas. Este breve capítulo sólo es un sumario de los problemas discutidos a lo largo de todo el trabajo y se hace una evaluación de los mismos. Adicionalmente se sugieren algunas reflexiones para posteriores investigaciones. Sólo con la esperanza de contribuir al estudio de este campo de producción artística así como al enriquecimiento de las disciplinas humanísticas es pues que se ofrece este esfuerzo.

## CAPÍTULO 1

### LA CONTEMPORANEIDAD, LA GLOBALIZACIÓN Y LA COMPOSICIÓN MÚSICAL EN MÉXICO

---

La música se inscribe entre el ruido y el silencio... en el espacio de la codificación social que revela. Cada código musical hunde sus raíces en las ideologías y las tecnologías de una época, al mismo tiempo que las reproduce.

Jaques Attali. *Ruidos*.<sup>1</sup>

En cada estudio que se ocupe de los fenómenos de la vida actual, el investigador se enfrenta ante la compleja necesidad de abstraerse de su propia realidad y describirla en términos que, cuando menos, puedan parecer objetivos. Como señala Attali, la música codifica el espacio social y la época de la que surge, pero, al estar uno mismo inmerso en dicho código, ¿cómo será posible escudriñarlo para obtener conclusiones sobre su modo de funcionamiento?, ¿cómo describir un objeto de estudio estando a tal proximidad? Intentar explicar la música es trabajo yerto, pues ella habla por sí misma y no necesita discursos que la suplanten. Pero la música lleva en sí la impronta de su tiempo, e intentar explicar la época contemporánea es en cierto modo buscar explicarse a uno mismo, perseguir la identidad. La música, lenguaje intraducible, es portadora de un tiempo cifrado en signos, es sonorización de vidas, es material para elaborar la identidad. Cómo la música de hoy reproduce la idea de lo mexicano es pregunta interesante, pero más aún, cómo la música nos hace ser mexicanos es la que busca encontrar esa identidad escurridiza, aunque ciertamente rastreable.

El objetivo principal de este capítulo es aproximar una descripción del contexto histórico social de la actualidad, es decir, delinear el cuadro de los factores culturales y materiales que condicionan la producción musical en la época actual. Así, la consideración de los aspectos ideológicos y materiales, tanto como las estructuras de poder que rigen al campo, permitirá contextualizar el contenido de las formas simbólicas materializadas en las obras musicales y así responder a la indagación sobre la construcción de la identidad de la

---

<sup>1</sup> Jaques Attali, *Ruidos: Ensayo sobre la Economía Política de la Música*. 1977, México: Siglo XXI, 1995. p. 33

cual uno mismo participa, cómo se representa lo mexicano en la música de hoy, orilla a reconocernos en esas formas y entendernos en un espacio. Por otro lado, atender a la pregunta sobre cuáles son las causas que inducen a dichas representaciones nos insta a reconocernos en un tiempo.

Se comenzará por caracterizar de manera muy sucinta el pensamiento posmoderno a fin de describir el contexto que rige las ideas en el mundo actual. Promover un debate sobre un concepto abordado desde tantas perspectivas y que consecuentemente ha fomentado tanta polémica, excedería los propósitos de este trabajo. Por ende, solo se busca hacer explícita la adopción de la propuesta de Fredric Jameson, quien concibe la posmodernidad como un condicionante histórico, un dominante cultural, que afecta todos los ámbitos de la vida y que está definido por la era del capitalismo tardío.

En atención a la pregunta, ¿cómo es que la globalización determina las formas musicales que representan a “lo mexicano”, se busca esclarecer el panorama mundial en el cual se encuentra inmerso el proceso de construcción de identidad y para entender la relación entre dicho contexto y las formas musicales que se generan para construir una identidad nacional. Al abordar la globalización como uno de los procesos históricos más recientes y de mayor impacto en todas las áreas de producción, se recurrirá a la herramienta analítica proporcionada por Arjun Appadurai, quien propone la división heurística de cinco áreas de la cultura que denomina *scapes*, o panoramas, en las que la injerencia de la globalización puede ser observada. Cada uno de estos panoramas será descrito para el caso particular de la producción musical en México. Posteriormente, con objeto de ilustrar las aplicaciones de este instrumento teórico al contexto específico se recurrirá al análisis de la obra colectiva *Andador Sonoro Macedonio Alcalá*, que constituye un caso de reciente de composición y que muestra claramente las interacciones de los panoramas descritos.

La parte final del capítulo se ocupa del debate sobre el postcolonialismo aplicado a la música, pues en adelante éste será de utilidad para comprender las estructuras de poder que, parcial pero significativamente, determinan la identidad nacional proyectada en la música de concierto y que son herencia de una condición pasada. Ya que el postcolonialismo es una aproximación aplicable a una gran cantidad de áreas culturales, se tomará como punto de partida la visión del postcolonialismo en las artes visuales

latinoamericanas, desarrollada por autores como George Yúdice y Luis Camnitzer, la cual se llevará al campo de producción musical.

Estos tres grandes temas condicionan toda la esfera de producción musical contemporánea y, evidentemente, tienen efectos en la práctica de la composición a nivel nacional. Si bien cada uno puede ser abordado de manera autónoma se entiende que existe entre ellos una relación consustancial y que su interacción es dialógica, conformando así los textos codificados que refiere Attali, y que han de reproducir y construir al mexicano.

## Posmodernismo

Dentro del discurso académico, pocos conceptos son considerados tan escurridizos como el de posmodernismo. Muchos autores han aportado diferentes definiciones para una categoría que puede referirse a un periodo histórico, una actitud filosófica, a una corriente estética, o a un proceso cultural.<sup>2</sup> Concebido como un periodo histórico, el posmodernismo se asocia al fin de la Segunda Guerra Mundial. Este periodo se puede diferenciar y dividir en dos grandes maneras de aprehender la realidad: la esfera histórico-social, y la esfera socio-psicológica. Se dice que es el momento en que el actual “espíritu de la época”, emergió. La filosofía posmodernista, muestra entre algunas de sus características la crítica a las nociones colineales de la historiografía y la desconfianza de los metarrelatos. Esta filosofía, toma por base el relativismo cultural y consecuentemente defiende la inexistencia de una verdad única, por lo que se dice que reconoce el multiculturalismo. En tanto corriente

---

<sup>2</sup> Entre los autores que sentaron las bases para la discusión y el intento de definición de la categoría se encuentran 1) Jürgen Habermas, quien propone la posmodernidad como anti-modernidad, defiende la diversidad cultural tomando por principio los derechos humanos como base normativa de "una vida libre de dominación". Ello supone una corrección de los errores de la modernidad, al tiempo que preserve sus logros ciudadanos y democráticos, ver Jürgen Habermas. «El discurso filosófico de la modernidad», en *El pensamiento postmetafísico*. Madrid: Taurus, 1990, 2) Jean-François Lyotard, quien critica la sociedad actual postmoderna dominada por el consumo. Rechaza los metadiscursos: idealistas, iluministas, el cristiano, el marxista y el liberal, incapaces de conducir a la liberación y desconfía de los metarrelatos. Indica que el criterio actual de operatividad es tecnológico y no el juicio sobre lo verdadero y lo justo. Defiende la pluralidad cultural y la riqueza de la diversidad y opina que las tecnologías comunicativas han producido una sociedad de la información, ver Lyotard, François *La condición postmoderna*. (1979) Trad. Mariano Antolín Rato. México :Planeta-Agostini, 1993., 3) Andreas Huyssen, quien defiende que el surgimiento de la cultura postmoderna se debió a las nuevas tecnologías que se apoyan en el lenguaje, los medios de comunicación y la cultura de la imagen e identifica que el modernismo estético y el post-estructuralismo están vinculados, (pues indica que éste último es una variante de modernismo confiado en su rechazo de la representación y la realidad en su negación del sujeto, la historia, etc.), ver Andreas Huyssen. “Guía de la Posmodernidad”, en *El debate modernidad / posmodernidad*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, 1995, p. 266-318.



estética el posmodernismo reconoce como rasgos distintivos el eclecticismo estilístico, por ende el collage y el pastiche, la ruptura de fronteras entre lo culto y lo popular, la falta de unidad o la fragmentariedad, así como la convergencia de varios lenguajes significantes.

No es propósito de este apartado ahondar en la discusión de los orígenes y significados del término “posmodernismo”. En su lugar sirva la explicación anterior sólo para dejar sentado que el posmodernismo es un concepto plurivalente, y nunca absoluto, cuyo significado varía dependiendo de los referentes aludidos, es decir, si se refiere a éste como una corriente estética, como un proceso histórico, o como un condicionante cultural.

Concebido como un proceso cultural, acepción que se le dará en este estudio, el posmodernismo se refiere a los cambios sociales que determinan toda acción y evento cultural y que, en tanto proceso, se desarrollan en la actualidad. En dicho sentido, el posmodernismo puede ser asociado a todos los factores materiales que determinan una era, así como a los afectivos, y que son próximos a la noción de Raymond Williams de “estructura del sentimiento”.<sup>3</sup> En el intento de aprehender su complejidad Fredric Jameson ha trabajado una noción amplia de posmodernidad como dominante cultural. Esta condición histórica se caracteriza por factores como la expansión global del capitalismo. En su obra *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991),<sup>4</sup> Jameson analiza la actual condición posmoderna, en la que esboza una descripción más bien distópica del presente, el cual se caracteriza por su disociación de la historia. En su opinión, la posmodernidad tiene por rasgo distintivo la mercantilización (*commodification*) de todas las esferas de la vida. De ahí que asevere que esta condición está regida por la “lógica cultural del capitalismo tardío”.

---

<sup>3</sup> Desde la perspectiva del “marxismo subjetivo” el historiador de la cultura, Raymond Williams, define el concepto de “structure of feeling”, estructura del sentimiento, como una entidad casi intangible. Es algo así como el tono, el latido, el carácter de una época. No sólo concierne a su conciencia oficial, sus ideas, sus leyes, sus doctrinas, sino también, además, con los efectos que tiene esa conciencia en la vida mientras se la está viviendo. Algo así como el estado de ánimo de toda una sociedad en un período histórico. Algo que se palpa y nunca se atrapa del todo, pero que suele quedar sedimentado en las obras de arte. Esta estructura de sentimiento tiene grandes efectos sobre la cultura, ya que produce explicaciones y significaciones y justificaciones, que, a su vez, influyen sobre la difusión, el consumo y la evaluación de la cultura misma. Ver, Raymond Williams, *Marxismo y Literatura*, (1977) Barcelona: Península, 1980.

<sup>4</sup> Jameson, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press: Durham, 1991.

Partiendo de esta base económica para concebir la posmodernidad, Jameson señala algunos síntomas generales que asocia a la condición posmoderna.<sup>5</sup> Es pertinente listarlos puesto que estos síntomas tienen consecuencias directas en la construcción, vivencia y exégesis de las identidades, tanto personales como colectivas.

- 1) debilitamiento del historicismo: que conlleva a una ruptura con la cadena de significados, en donde “la experiencia esquizofrénica del tiempo se reduce a solo significantes materiales”, o en otros términos, a una serie de presentes puros e inconexos.
- 2) ruptura entre la distinción de la cultura “alta” y “baja”,<sup>6</sup>
- 3) carencia de profundidad: que se extiende tanto a la teoría contemporánea, como a la nueva cultura de la imagen o del simulacro. (se manifiesta en lo “plano”, edificios, pantallas, y superficialidad cualitativa). Se basa en la creencia posmoderna de que nadie puede ir más allá de las apariencias, de una ideología de una falsa conciencia hacia una verdad mayor, sino que más bien se vive en “múltiples superficies”. Una consecuencia es que la vida diaria, la “experiencia psíquica” nuestros lenguajes culturales están dominados por categorías espaciales y no temporales.
- 4) declive de los afectos: La falta de profundidad y afectividad en la cultura posmoderna se contrapone a momentos de intensa emoción que Jameson asocia a la esquizofrenia y la cultura de la adicción. Con la pérdida de la historia, el presente se experimenta por el sujeto esquizoide, con una “intensidad incrementada y una misteriosa carga de afecto”, que en su connotación negativa implica ansiedad y falta de percepción de la realidad, en cuanto a su lado positivo, se puede asociar a la euforia.
- 5) nuevo panorama tecnológico (computadores, tecnología digital, comunicaciones). La tecnología es protagónica en el nuevo sistema económico global. Tales tecnologías están más interesadas en la reproducción que en la producción de bienes materiales.

---

<sup>5</sup> Síntesis basada en Dino Felluga "Modules on Jameson: On Pastiche." Introductory Guide to Critical Theory, (última actualización: Noviembre 28, 2003) Purdue U. Consultada en 17 de Junio, 2008. (<http://www.purdue.edu/guidetotheory/postmodernism/modules/jamesonpostmodernity.html>)

<sup>6</sup> En el pensamiento de Jameson, la “alta” y la “baja” cultura, remiten a la concepción tradicional de lo “culto” y lo “popular” y argumenta que la distinción entre ambas pierde vigencia.

Según estos síntomas generales, los efectos del posmodernismo pueden sentirse en toda la esfera social, por ende no sólo trasciende las modificaciones económicas del capitalismo sino que demanda nuevas actitudes epistemológicas:

La función ideológica del nuevo concepto yace en coordinar nuevas formas de práctica, y hábitos sociales y mentales, con las nuevas formas de producción económica y de organización derivadas de las modificaciones del capitalismo – nueva división global del trabajo- en años recientes. [...] La interrelación de la cultura y la economía no es una calle que corre en un solo sentido, sino más bien una interacción recíproca y un ciclo (*loop*) de retroalimentación. [...] Posmoderno debe ser visto como la producción de gente posmoderna capaz de funcionar en un mundo socioeconómico, un mundo cuya estructuras objetivas características y cuyos requisitos, constituyan una situación en que el posmodernismo es una respuesta que ofrezca algo más decisivo que solo teoría posmoderna.<sup>7</sup>

Concordantemente con las interpretaciones marxistas, en la propuesta de Jameson la producción cultural está sujeta a las condiciones materiales que la sustentan. De tal modo el posmodernismo da lugar a nuevas formas de producción cultural impactando, por supuesto, la creación musical. Cuando Jameson menciona la correspondencia entre la producción económica y los nuevos hábitos sociales y mentales, se puede argumentar que la organización del sistema económico tiene efectos en la manera de pensar de la gente y por ende en su modo de relacionarse. Ante el requerimiento de sobrevivir en el mundo socioeconómico que el posmodernismo impone, los compositores, y el resto de los individuos, debemos adaptarnos al modelo de “gente posmoderna”. Así, lo que abona mayor interés a los propósitos de este trabajo, es el postulado de Jameson sobre la “mercantilización de todas las esferas de la vida”, que no exime a la composición musical.

Hasta aquí se ha planteado de manera general el escenario que impone el posmodernismo en su acepción de dominante cultural. No obstante, debido a la extensión de los referentes que acompaña, el concepto, ha mostrado particular dificultad para su uso como una herramienta de análisis en casos de producción cultural específica. El término posmodernidad ha dado paso a otras categorías analíticas adaptadas de acuerdo a las manifestaciones culturales particulares bajo estudio. Algunos de ellos han sido modernidad tardía, modernidad líquida, sociedad del riesgo, globalización, capitalismo tardío o

---

<sup>7</sup> Jameson, Fredric., *op. cit.*, p. xv.

cognitivo, los cuales se ofrecen como categorías de análisis más eficientes que la de Posmodernidad

En lo que concierne a las condiciones materiales que el posmodernismo supone para la producción cultural, Jameson toma por axioma la expansión mundial del sistema capitalista lo cual lo distingue como “tardío” con respecto a formas previas de propagación de dicho sistema económico.<sup>8</sup> De tal modo, desde el fin de la guerra fría, por globalización se entiende, de manera muy esquemática, el conjunto de modificaciones en el sistema económico mundial, que ha ocasionado el quiebre de la institución estado-nación generando cambios culturales que se antojan irreversibles. A su vez, durante los últimos veinte años, el concepto de globalización ha generado una cantidad innumerable de definiciones y propuestas para su uso como categoría analítica. Román de la Campa asevera que:

La globalización se debate para nombrar nuestra época actual, para darle un significado con una grandiosidad e imprecisión del que ningún otro término dispone. Nuevas inversiones y fronteras de comunicación, más oportunidades y mercados para todos, cultura de masas a través de fronteras nacionales, [...] más allá de esta superficie propicia, la globalización también marca una fusión intensificada de intereses culturales, políticos y financieros que se correlacionan cercanamente con las construcciones posmodernas en el terreno cultural, y con el neoliberalismo en la esfera política. Cada término acentúa un nuevo ángulo, aún así, los tres – globalización, posmodernidad y neoliberalismo- han venido a ocupar el mismo horizonte. Todos ellos responden a una lógica que funde la mercadotecnia, la cultura y la política en una doctrina performativa que no se aleja mucho de una nueva metanarrativa.<sup>9</sup>

De acuerdo a la descripción anterior, la interacciones entre el posmodernismo, la política neoliberal y globalización marcan el terreno de juego en la vida actual. Mas la globalización no es un concepto abstracto, si no un proceso histórico cuyos efectos se observan en múltiples dimensiones de la vida.

---

<sup>8</sup> Jameson lo explica de la siguiente manera: “La tesis general de Mandel, sostiene que el capitalismo ha atravesados tres momentos fundamentales y que cada uno de ellos ha significado una expansión dialéctica en relación con el período anterior: estos tres momentos son el capitalismo de mercado, el estadio monopolista o del imperialismo y nuestro propio momento, al que erróneamente se denomina postindustrial, pero para el cual un nombre mejor podría ser el de capitalismo multinacional(...) el capitalismo tardío o multinacional, o de consumo constituye (...) la forma mas pura de capital que haya surgido, produciendo una prodigiosa expansión de capital hacia zonas que no habían sido previamente convertidas en mercancías” Jameson, *op. cit.* p. xx

<sup>9</sup> Roman de la Campa, *Latin Americanism*. Mineapolis: University of Minessota Press, 1999, p. 149

## **La composición musical en México a la luz de los panoramas de la globalización propuestos por Arjun Appadurai.**

Ha sido reconocido que el proceso globalizador no compete únicamente a la cultura o la economía, ni que sus diferentes ámbitos de influencia estén desconectados. Debido a la complejidad del proceso globalizador, Arjun Appadurai propone que los deslizamientos de las prácticas sociales a partir de los diferentes efectos del proceso globalizador sean analizados a través de un corte teórico en cinco dimensiones sociales, mismas que denomina panoramas. En su opinión existen en operación cinco panoramas diferentes: panorama- financiero, panorama étnico , panorama técnico, panorama ideológico y panorama mediático<sup>10</sup> y explica que la interacción entre estos campos está determinada por la ubicación histórica, lingüística y política de diferentes actores sociales (estado-naciones, compañías transnacionales, comunidades diversas etc.). Para él estas dimensiones son los bloques conformantes de “mundo imaginarios” que, siguiendo la propuesta de Benedict Anderson, define como “mundos múltiples que están constituidos por la imaginación históricamente situada de personas y grupos distribuidos alrededor del mundo”.<sup>11</sup>

### *a) “Financescape” ó Panorama Financiero.*

Para Appadurai la configuración de lo que denomina el panorama financiero en la era global, es decir, el *finanscape*, se entiende como “la disposición de capital global que durante los últimos años ha movilizado cantidades económicas sin precedentes, ya que la disposición del capital global hace de este panorama, más misterioso, rápido y difícil de seguir que nunca antes, puesto que las paridades monetarias en los mercados internacionales mueven cantidades exorbitantes de dinero a través de torniquetes nacionales a una velocidad enceguedora”.<sup>12</sup> Puesto que nuestro ámbito de interés es la producción y el financiamiento de la música de concierto, cabe preguntarse cómo la distribución de este capital en el mundo y en México en particular, ha afectado lo relativo a la creación musical.

---

<sup>10</sup> Finance- scape, Ethnoscape, Techno-scape, Ideo-scape, y Media-scape. Ver Arjun Appadurai, “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy” en *Global Culture: Nationalism, globalization and modernity*. (295-328), (ed.) Mike Featherstone, Londres: Sage Publications, 1991, p.298.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.297

<sup>12</sup> *Idem*.

Si en efecto asumimos, como señala Appadurai, que la relación entre las esferas financieras, étnicas y técnicas, es dialéctica y se determinan unas a las otras,<sup>13</sup> entonces debemos contemplar el modo en que la configuración financiera de la producción musical interactúa con los flujos migratorios de los compositores y sus públicos así como los medios técnicos de que se vale. La política de financiamiento para la creación musical tanto como la transformación del flujo del capital en el mundo, han sido causas concomitantes del movimiento de grupos sociales a través del globo, lo cual ha resultado en una variación en la ideología y los imaginarios que determinan su identidad individual tanto como la grupal.

*El panorama financiero de la creación musical en México- Finanscape.*

¿De dónde se obtienen los fondos para la creación musical en México? Por principio, es importante señalar que, a diferencia de otros países de alta producción cultural México no cuenta con una Secretaría de Cultura. En contraste, la función que realizaría dicho organismo es desempeñada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, (CONACULTA) institución que deriva de la Secretaría de Educación Pública. El origen y fundación de dicho organismo es revelador en cuanto a las tendencias económicas que se vislumbraban desde la década de los ochentas. La crisis económica de los sexenios de José López Portillo y posteriormente de Miguel de la Madrid manifestadas en un notable decremento en los fondos para la educación fueron antecedente para un cambio radical en las políticas de financiamiento a la producción artística. En el sexenio subsecuente, el de Carlos Salinas de Gortari, dicho giro se caracterizó por su tránsito del proteccionismo federal a la descentralización de la cultura y la apertura del sector empresarial a la actividad cultural.<sup>14</sup> El Plan Nacional de Desarrollo Cultural fue una propuesta a fin de encaminar a México en el proyecto de modernización neo-liberal de Salinas. Miller y Yúdice explican que ante la aceleración del desarrollo capitalista se temía la “homogeneización cultural y la erosión de la soberanía”, por lo que el recién designado director del CONACULTA, Rafael Tovar y de Teresa, promovió el rescate, promoción y difusión del patrimonio nacional

---

<sup>13</sup> *Ídem.*

<sup>14</sup> Toby Miller y George Yúdice. *Política Cultural.* (2002) Trad. Gabriela Ventureira. Barcelona: Gedisa 2004, p. 180

como una de las principales funciones del CONACULTA a fin de salvaguardar la identidad nacional. De tal modo, concluyen, “el Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (FONCA) se fundó en 1989 para servir como una suerte de institución bisagra entre el gobierno, el sector privado y la comunidad cultural”.<sup>15</sup> Siguiendo la tradición hierática de los gobiernos mexicanos, esta iniciativa fue coronada con la edificación del Centro Nacional de las Artes, complejo arquitectónico destinado a proyectar el vigor cultural y económico de México en aras de su inserción al primer mundo.

No obstante, como más tarde explicaría García Canclini, en diecisiete años de funcionamiento el proyecto no ha logrado suficiente autonomía.<sup>16</sup> Al no existir una secretaría de cultura, el CONACULTA depende de otras secretarías, como la de Hacienda por ejemplo, para la distribución y asignación de fondos en sus diferentes programas. Asimismo, la dependencia de los fondos provenientes de la iniciativa privada, ocasionan que la creación musical sea condicionada por dicho sector.

Si bien en la página electrónica del CONACULTA se aduce que “no hay una política o lineamiento que los artistas deban seguir para ser beneficiados de los apoyos que se otorgan”<sup>17</sup>, también es cierto que de manera tácita ciertas formas y contenidos son preferidos dependiendo de los contextos específicos en que se inserten. La mayor parte de las veces dichos contextos están definidos por intereses político-económicos que se hacen manifiestos por estrategias discursivas. Festivales, eventos conmemorativos, luchas político-ideológicas y cambios en las posiciones de poder (a menudo partidistas) constituyen ocasiones en que las políticas culturales de representación se muestran evidentes. Todo lo anterior será ejemplificado en capítulos posteriores.

Como en cualquier otra sociedad estratificada, existen en México ciertos mecanismos institucionales que coadyuvan a legitimar la hegemonía que ciertos grupos ejercen sobre otros. El *capital cultural*<sup>18</sup> que se obtiene por la educación es un ejemplo de

---

<sup>15</sup> *Idem.*

<sup>16</sup> Néstor García-Canclini y Ernesto Piedras Feria. *Las industrias culturales y el Desarrollo de México*, México: Siglo XXI-FLACSO, 2006.

<sup>17</sup> Página electrónica del FONCA (<http://fonca.conaculta.gob.mx/>) (consultada el 12 de Septiembre del 2007)

<sup>18</sup> Bourdieu plantea la existencia de cuatro categorías como elementos fundamentales para entender la estructura social que legitima el dominio económico, social, y cultural que una clase ejerce sobre otra. A estas categorías las llama capital cultural, capital económico, capital social y a cualquier tipo de capital que sea percibido como "natural", denomina capital simbólico. Los agentes sociales, con el *habitus* que les es propio dada su posición social, y con los recursos de que disponen, "juegan" en los distintos campos sociales,

ellos. Es por ello que la llamada “intelectualidad” goza del privilegio de representar la cultura Mexicana,<sup>19</sup> mientras que el resto de la sociedad adopta dichas representaciones. Lo mismo tiene pertinencia en el ámbito de la creación musical. Existen dentro de las instituciones de cultura mecanismos de legitimación de ciertos compositores sobre otros. Uno de estos mecanismos lo constituye el Sistema Nacional de Creadores del Arte mismo que emana directamente del CNCA.

En la página electrónica oficial del financiamiento público del sector cultural se explica el mecanismo de operación del SNCA.<sup>20</sup> El selecto grupo de compositores que logra acceso a este sistema, tiene una capacidad mayor de decidir, por medio de sus votaciones y representación oficial, qué compositores y qué música es meritoria de representar a México en diversos contextos de interacción cultural dentro y fuera del país.

### *Industrias Culturales y producción musical.*

Después de los ajustes neoliberales, el tratamiento dado a la producción artística comenzó a orientarse fuertemente hacia el modelo empresarial. La noción de que la cultura (no únicamente en su sentido simbólico sino también en sus formas tangible e intangible así como en su acepción restrictiva de formas artísticas<sup>21</sup>) es un bien proclive al intercambio comercial llevó al establecimiento de la cultura, en su sentido restrictivo, como un Sector

---

y en este juego contribuyen a reproducir y transformar la estructura social. La obra en la que presenta de forma más sistemática su teoría es *El sentido práctico*. Trad. Ariel Dilon, Madrid: Siglo XXI, 2007.

<sup>19</sup> Tal opinión se puede sustentar con aseveraciones como la de Raúl Béjar “La aspiración debe ser la construcción de una cultura nacional identificada con lo nacional, con lo universal. Crear una cultura popular, conjunción de pueblo y elite y, por consiguiente, nacional, y nacional también en tanto síntesis dialéctica de lo autoctono y lo universal. En esta enorme tarea de creación juegan un papel primordial los intelectuales, puesto que son ellos quienes reflexionan, crean y difunden las pautas culturales de una sociedad”. Raúl Béjar, “Cultura Nacional vs. Cultura popular” en Raúl Béjar Navarro *El mexicano... op. cit.*, p. 288.

<sup>20</sup> “Este organismo creado en 1993 cuenta con un Consejo Directivo integrado por representantes del Colegio de México, la Academia de las Artes, la Academia de la Lengua y la Comisión de Artes y Letras del FONCA. Dicho Consejo Directivo designa comisiones de Evaluación que, con base en las solicitudes recibidas valoran a los candidatos al Sistema. Los artistas que obtienen la distinción de Creador Artístico permanecen incorporados al Sistema por un período de tres años y reciben mensualmente un estímulo equivalente a 15 salarios mínimos. Así también, el CONACULTA consideró la incorporación de artistas como Creadores Eméritos. Estos candidatos, además de cumplir con los requisitos de creadores artísticos, “deben haber contribuido de manera significativa al enriquecimiento del legado cultural nacional, haber participado en la formación de artistas de otras generaciones y ser mayores de 50 años a la fecha de su incorporación al sistema”, en página Financiamiento público del sector cultural <http://www.oei.es/cultura2/mexico/c6.htm>, (consultado, Septiembre, 22, 2007).

<sup>21</sup> Ver introducción.



Económico. De tal modo, la creatividad de los artistas es valorada como un insumo y los productos que de ellas se generan son las mercancías. La industria de la música de concierto constituye entonces un subsector de aquél sector mayor de la industria cultural y como tal muestra procesos de producción, productos, mecanismos de difusión y consumidores específicos. Piedras Feria<sup>22</sup> explica a grandes rasgos la operatividad de la cadena de producción de las industrias culturales. A partir de sus aseveraciones generales hago aquí las especificaciones que conciernen al ámbito de la música de concierto.

Fase 1. Proceso de Creación o Fase Creativa - “en que el autor desarrolla y crea una idea con valor cultural (en sentido restrictivo). En esta fase es importante para los creadores contar con incentivos y estabilidad que garanticen la rentabilidad de su actividad”.<sup>23</sup> En esta esfera podemos mencionar que el apoyo institucional de los organismos públicos proviene principalmente del FONCA y en menor medida de algunas otras instituciones educativas - mayoritariamente Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Entre los programas contemplados por el FONCA para el otorgamiento de financiamiento a la composición musical en específico se encuentran: Jóvenes Creadores, Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, Estudios en el Extranjero, Sistema Nacional de Creadores de Arte, Intercambio de Residencias Artísticas México-Canadá, Fideicomiso para la Cultura y las Artes México-Estados Unidos,<sup>24</sup> distribuidos mediante los institutos estatales del mismo fondo (ICHICULT, ICOCULT, y demás variaciones regionales, así como Programas de la Secretaría de Cultura de los diferentes Gobiernos estatales).

Fase 2: Producción - “ en que se ejecuta o materializa la idea creativa que le precede ya sea en términos de una producción única o con destino al mercado para su venta final.”<sup>25</sup> En el caso de la música de concierto, los principales productos que este sector genera son: conciertos y recitales, grabaciones y partituras, así como estrenos y otros eventos musicales que acompañan a menudo ceremonias oficiales. Asimismo, la música académica puede también ir asociada a otros textos audiovisuales tales como películas,

---

<sup>22</sup> “Crecimiento y Desarrollo económicos basados en la cultura” en García Canclini y Piedras Feria. *Las industrias culturales... op. cit.* p. 45-86.

<sup>23</sup> Canclini y Piedras Feria, *Las industrias culturales...* p. 52.

<sup>24</sup> Página electrónica del FONCA (<http://fonca.conaculta.gob.mx/>) (consultada el 12 de Septiembre del 2007)

<sup>25</sup> Canclini y Piedras Feria, *Las industrias culturales...* p. 52.

producciones teatrales, videos, etc. De manera secundaria, libros y revistas en torno a este tipo de música pueden también constituir productos atractivos de consumo. Cuando el proceso de generación de estas mercancías implica producción en serie ésta se encuentra normalmente en manos de micro, pequeñas o medianas empresas (Mipymes). Dado el auge de la industria de la grabación los discos compactos, y a fechas recientes, los DVD's, se han constituido en los principales objetos de consumo. Dos productoras discográficas que han dado un considerable apoyo a la grabación de la música Mexicana, tanto de reciente composición como de épocas anteriores son QUINDECIM y URTEXT. Ambas se especializan en la producción de fonogramas de música de concierto de compositores e intérpretes mexicanos.

El caso de URTEXT permite observar las difíciles condiciones de operación que la economía global plantea para una de las principales productoras de música de concierto en México. El hecho de dedicarse a este sector, supone un mercado reducido, poco competitivo y por ende poco atractivo como sujeto de financiamiento de fondos nacionales. Urtext nació como parte de la casa mexicana de origen alemán Peerless, misma que fue absorbida por la empresa transnacional Warner Music. Tras este acontecimiento, Pedro Carmona y Marisa Canales lograron negociar la pertenencia de dicha línea de catálogo para convertirla en un sello independiente. En la celebración de los once años de operación de la casa disquera, Pedro Carmona, uno de sus directores titulares declara: "llevamos años con una pérdida muy importante. En este proceso los dueños de Urtext nos hemos descapitalizado a un grado infame, la empresa está totalmente apasivada pero con mejores perspectivas que en el pasado. Nuestra tabla de salvación fue un crédito obtenido mediante una institución inglesa, y eso es muy triste".<sup>26</sup> En dicha entrevista se declara que, al menos para el caso de las pequeñas empresas culturales, la Ley de Fomento y Difusión de la Cultura en la que inversionistas nacionales podrían participar fue un fracaso y que la sobrevivencia de Urtext se debe principalmente a los fondos recibidos del extranjero.<sup>27</sup> Lo

---

<sup>26</sup> "Urtext: exportar música para sobrevivir en México", entrevista realizada por Eduardo Cruz Vázquez, periódico *El Universal*, Lunes 11 de septiembre de 2006. Consultado en versión electrónica (<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/48947.html>), Mayo 18, 2008.

<sup>27</sup> Pedro Carmona explica: En los primeros años de Urtext se hizo una considerable inversión en la distribución internacional, sembramos una semilla que hoy en día está dando frutos. Lo que recibimos del extranjero nos está salvando. Este proceso es menos traumático que el interno, ya que los recursos llegan con enorme fluidez y nos han permitido no morir. *Idem*.

anterior presupone un cierto compromiso por generar productos de exportación que satisfagan los criterios de dichos inversionistas extranjeros y así lograr subsistir.

Otras instituciones públicas como el INBA, la UNAM o instituciones de cultura estatales, también se han ocupado de posicionar en el mercado este tipo de productos. El programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA, ha resultado una iniciativa exitosa en términos de difusión, aunque no en el aspecto monetario. Bajo este proyecto, de manera conjunta, un compositor y un intérprete o un ensamble, han realizado propuestas de discos monográficos. Como resultado, tanto la obra de autores mexicanos como los ensambles e intérpretes, también locales, han logrado darse a conocer sobre todo a nivel nacional<sup>28</sup> pero con expectativas de comercializarse a nivel internacional. La manera en cómo este programa funciona es que instituciones como el CNCA y la UNAM otorgan fondos para desarrollo de los distintos proyectos de grabación y conservan la licencia, mientras que los gastos de producción son absorbidos por alguna de las dos disqueras ya mencionadas,<sup>29</sup> o bien por los mismos intérpretes.<sup>30</sup>

El caso de la edición de partituras es sin embargo mucho más lamentable pues en México la eficacia de las casas editoriales para otorgar a los compositores la posibilidad de publicar y comercializar sus obras es nimia. Bajo tales circunstancias, se merma la ejecución en vivo de gran cantidad de repertorio nuevo afectando así su distribución entre el público. Al parecer sólo tres organismos se ocupan de la edición y publicación de música mexicana de éste género: Ediciones Mexicanas de Música, el Centro Nacional de Investigación y Difusión Musical, (CENIDIM) y la UNAM. Esta última institución contempla apoyo para tirajes pequeños de música mexicana. En lo que toca al CENIDIM, las publicaciones que realiza están normalmente relacionadas con las investigaciones que

---

<sup>28</sup> Ejemplos de los resultados de este programa son numerosos, baste mencionar solo algunos: Ónix/Leonardo Coral, Cuarteto Latinoamericano /Gabriela Ortíz, Anacrúsax/ Enrico Chapela.

<sup>29</sup> En el caso de Urtex 20% de las producciones se han realizado de esta manera. “El acervo de Usterxt consta de 150 producciones, siendo 80% de su propiedad y el restante licenciadas con instituciones como el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y la Universidad Nacional Autónoma de México”. *Idem*.

<sup>30</sup> El testimonio de Miguel Ángel Villanueva, ejemplifica casos en que ciertos estilos no son favorecidos por los mecanismos de financiamiento, y por ende el costo de producción es absorbido por el compositor o por el intérprete. Al referirse al fonograma que realizara de música de Eduardo Angulo, Villanueva indica: “no hay un interés en financiar la música tonal porque no se considera de vanguardia. Yo he tenido que pagar de mi propio bolsillo el sueldo de cada uno de los miembros de la orquesta. Eso para mi no representa ninguna ganancia monetaria. El beneficio es únicamente en términos de proyección y difusión”. En entrevista con la autora, Junio 19, 2008.

lleva a cabo, la cuales están dedicadas prioritariamente a los periodos novo-hispano y nacionalista. Quizá solo Ediciones Mexicanas de Música ha prestado mayor interés a los compositores contemporáneos sin embargo, los fondos raquíticos con que cuenta y sus precarios mecanismos de distribución han orillado a que los compositores opten por realizar ediciones independientes y distribuirlas de manera personal a través del contacto directo o vía sus páginas electrónicas. Los más afortunados, han logrado publicar con editoras extranjeras que tienen mayor distribución.

Fase 3. Distribución y Difusión - “Corresponde a la distribución y difusión de un producto cultural ya considerado final, que sale al mercado”. Los mecanismos de difusión, y distribución de un producto musical están en función del tipo de producto de que se trate, de sus fuentes de patrocinio así como de los objetivos que cumple. Instituciones oficiales como UNAM, INBA, CONACULTA, Gobiernos estatales y el sector privado a menudo se encargan de la difusión de eventos musicales como conciertos y recitales. Los medios de comunicación masiva, dedican muy pocos espacios (tal vez sólo Canal 11 y Canal 22), para este género, salvo que se trate de grandes producciones (óperas y festivales de mayor envergadura), mientras que algunas estaciones de radio que se especializan en la música académica ocasionalmente notifican al público sobre dichos eventos. (Opus 94, Radio UNAM). A partir de la intensificación en el uso de Internet son frecuentemente los mismos ejecutantes y compositores quienes se encargan de la difusión de los eventos. Por lo que respecta a la distribución de las mercancías musicales en los espacios en donde puedan ser adquiridas, ésta depende en gran medida de las Mipymes y, de manera similar a la difusión, de los mismos ejecutantes y/o compositores.

Fase 4. Consumo - Como se ha mencionado anteriormente, la música académica o música de concierto se caracteriza por ir dirigida hacia un público particular. La tradición de este género entraña ciertas estrategias de apreciación que normalmente van correlacionadas a un cierto nivel y perfil educativo, de ahí que Pierre Bourdieu caracterice a la música académica como un objeto de consumo elitista y por ende un indicador de distinción social.<sup>31</sup> Para el caso de Latinoamérica y de México en particular, Piedras Feria argumenta que el bajo consumo de estos productos culturales se debe en gran medida a al bajo nivel educativo, al señalar respectivamente que “la baja calidad de la educación ha

---

<sup>31</sup> Pierre Bourdieu. *La distinción...*

limitado el volumen de la demanda. En México la tasa de lectura es bajísima y el interés por actividades culturales muy limitado”.<sup>32</sup> Opinión que se refuerza con la percepción de García Canclini de que “los bajos índices de lectura, hábitos masificados de la recepción mediática, y poca diversificación intercultural en los gustos han influido en el consumo cultural.”<sup>33</sup>

Así las cosas, podemos advertir que la cadena de producción de la música de concierto no ha encontrado durante los últimos años condiciones favorables de productividad ni de consumo. No obstante el optimismo manifestado en el Plan Nacional de Desarrollo Cultural de 1989 en los sexenios subsecuentes se ha observado una disminución considerable en los fondos dedicados a la inversión cultural llegando a un punto crítico durante el sexenio de Vicente Fox que reportó un escandaloso recorte en las políticas presupuestales para este sector, tendencia que acabó por reafirmarse en el sexenio siguiente.<sup>34</sup> Todo lo anterior, ha orillado a que los compositores mexicanos trasladen su mercado hacia el extranjero y busquen ahí sus fuentes de financiamiento, sean estas públicas o privadas.

En menor medida, organizaciones privadas y ensambles musicales dedicados a la difusión de música de reciente creación también contribuyen al campo de creación musical haciendo comisiones a compositores provenientes de regiones varias en el mundo. A menudo las obras comisionados por dichos ensambles o instituciones responden a dotaciones instrumentales pequeñas, adaptadas por un lado a los ensambles que comisionan, y por otro a formatos itinerantes fácilmente internacionalizables. Ejemplo de este tipo de comisiones han estado a manos de agrupaciones internacionales como el *Kronos Quartet*, *Arditti*, *Kroumata*, *Ensamble Intercontemporáneo*, entre otros. En México, ensambles como *Onix*, *Tambuco*, *el Cuarteto Latinoamericano* o *el Quinteto de Alientos de la cd. de México*, y *La camerata de las Américas* han establecido contacto con compositores tanto mexicanos como extranjeros para difundir su obra y así procurarse una

---

<sup>32</sup> García Canclini y Piedras Fera, *op cit.* p. 58

<sup>33</sup> *Ibidem*, p.14

<sup>34</sup> Según refieren Enrique Mendez y Roberto Garduño en 2006 el recorte presupuestal afectaría en mucho al CNCA. “No obstante, será el CNCA el más afectado, pues enfrentará un recorte de aproximadamente 700 millones de pesos, al pasar de un presupuesto de 2 mil millones de pesos este año, a mil 300 millones de pesos para 2007”. Cita tomada de, “Felipe Calderón plantea drástico recorte presupuestal a la cultura” en, Archivo electrónico del diario *La jornada*. Jueves 7 de diciembre de 2006. (consultado en 14 de julio del 2008)

imagen más cosmopolita. Los fondos con los cuales estos proyectos operan son de origen local tanto como extranjero. En cuanto al modo en que las políticas neoliberales han afectado a la producción musical, puede mencionarse el caso de la participación de *La Camerata de las Américas* en el *Foro de Música Nueva Manuel Enríquez*. Antaño este foro contaba con una categoría, y el presupuesto necesario, para la ejecución de repertorio para pequeña orquesta. Con los recortes en las finanzas, la categoría desapareció. Este hecho, no sólo excluyó laboralmente al ensamble, sino que obligó tanto a autores como a intérpretes a limitarse a hacer propuestas para pequeños ensambles musicales.

A causa del acercamiento intercultural en la era global, muchas instituciones que antes se dedicaban a financiar proyectos locales se han expandido a fin de fomentar la colaboración y el intercambio entre organismos más allá de las fronteras nacionales. De tal modo, artistas provenientes de numerosos países se han visto beneficiados por fundaciones plurilocalizadas que operan con dinero tanto nacional como internacional. Algunos ejemplos de ello lo constituyen las fundaciones Fullbright, Guggenheim, Commonwealth, el Consejo Británico, entre otras.

Por lo observado en el panorama financiero, podemos deducir que existe una fuerte tendencia en la que el quehacer de la composición musical, antes casi en su totalidad financiado por el estado nacional sea ahora gradualmente apoyado por fondos de origen diverso en los que predominan la iniciativa privada y las instituciones educativas. Este desplazamiento en el origen de los fondos tiene necesariamente un efecto en la relación establecida entre los compositores del mundo y sus públicos. El contacto forjado entre las diferentes concepciones estéticas de los creadores y sus pre-concepciones de las culturas de donde provienen los colegas con quienes interactúan se proyecta en el tipo de representaciones que se hacen musicalmente de unos y otros. A la conformación cada vez más heterogénea de estas sociedades debido al flujo intensivo de personas en el mundo es a lo que Appadurai se refiere con panorama étnico.

*“Ethnoscape” ó Panorama étnico.*

Appadurai explica los ethnoscares, como “paisajes de personas que dejan una impronta especial en el mundo inquieto y convulso en el que vivimos: turistas, inmigrantes,

refugiados, exiliados, trabajadores extranjeros, y otras personas y grupos en constante movimiento. De todas ellas, y de su trasiego físico geográfico, nacen impulsos esenciales para el cambio de la política al interior de y entre las distintas naciones: en otras palabras, son una cara de esa moneda que es la cultura global”.<sup>35</sup> Una de las características determinantes del proceso globalizador es la intensiva migración inducida tanto por causas económicas, como por técnicas y sociales. El valor discrepante del trabajo y su remuneración aún geográficamente diferenciada inducen a que, en todos los niveles sociales exista una creciente movilidad física. Las compañías trasnacionales, explica Ulrich Beck,<sup>36</sup> pueden tener centros de operación desmembrados en varios países dependiendo de factores como el costo de la mano de obra, la política sobre el pago de impuestos y la legislación sobre el tratamiento de los recursos naturales. Lo anterior ha ocasionado que las sociedades se tornen cada vez más heterogéneas y su constitución demográfica-cultural se transforme hacia un perfil multicultural. La conciencia laboral de estar “compitiendo” en un ámbito internacional, implica mayor movilidad la cual, además, se realiza de manera estratégica y a menudo se da de manera independiente a la gestión estatal y crecientemente de manera individual.

Aunque sería simplista dar una explicación esquemática del flujo migratorio desde México hacia el exterior, algunas causas mayoritarias de la migración y ciertos destinos predominantes pueden ser identificados. Los motivos por los cuales los compositores mexicanos dejan el país, al menos por un periodo de tiempo, así como los lugares a los que se trasladan están definidos por factores diversos, pero se puede señalar que el periodo en la etapa creativa en la que se encuentra cada uno de ellos es determinante para la elección de su destino geográfico.<sup>37</sup>

Puede observarse que en México aún se presenta un problema de insuficiencia de oferta educativa que atienda el nivel de aspiración de los compositores, por lo que éstos optan por continuar su formación en el extranjero. De tal modo, en esta etapa de formación

---

<sup>35</sup> Appadurai, *Disjuncture and difference...* p. 297. Traducción de Bernardo Moreno, tomada de Beck, *op. cit.* p. 85

<sup>36</sup> Beck, Ulrich, *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización.* Trad. Bernardo Moreno y Ma. Rosa Borrás. Barcelona: Paidós, 1998.

<sup>37</sup> Aunque esta tendencia ha sido notoria durante los últimos veinte años, podemos también señalar la rapidez con que la misma se está transformando gracias a factores como el desarrollo de la tecnología en información, al incremento en la plurilocalización y deslocalización y descentralización de las instituciones de creación artística. Este deslizamiento será tratado en capítulos posteriores.

el flujo migratorio se realiza principalmente hacia los centros culturales tradicionales de composición musical y donde la oferta educativa es alta (países con tradición en la formación musical son: Alemania, Inglaterra, Francia, Rusia) y más recientemente grandes metrópolis donde la oferta cultural es también elevada y por ende las condiciones de aprendizaje se potencian: Londres, París, Nueva York. Otros centros culturales emergentes son Tokio, Montreal y Ámsterdam. Durante este periodo de formación, hay una tendencia por parte de los compositores a alejarse de la actividad musical del país de origen a favor de una absorción de las estéticas y actividades musicales en el país receptor. Cuando el compositor atraviesa por una etapa de consolidación, éste se traslada, o al menos su actividad lo hace, hacia centros de mayor peso simbólico y de mejor remuneración económica. El capital cultural asociado a la filiación con ciertas instituciones (universidades de prestigio internacional, premios y distinciones) se traduce en un mayor reconocimiento en el país de origen, por lo que la actividad del compositor cobra fuerza en él pero también se diversifica a través de actividades como estancias creativas en otros países, traslado para proyectos temporales, años sabáticos, entre otros. Cuando el compositor goza de cierto reconocimiento se observan dos tendencias: 1) el compositor permanece en donde hay más recursos y mejores condiciones laborales<sup>38</sup> (Hilda Paredes, Samuel Zyman ) o 2) el compositor se traslada hacia donde hay menos competencia, por lo que su actividad se ve favorecida.<sup>39</sup> Una de las implicaciones más importantes de este proceso es que la biografía de los compositores entonces cobra vida en espacios que no son necesariamente su país natal y establecen relaciones personales con personas de diferentes contextos culturales, pues como señala Elisabeth Beck Gernsheim,

Más allá de todas las diferencias valoracionales, esperanzas y temores hay una cosa cierta: los agregados étnicos se tornan cada vez más complejos a causa del desarrollo de la sociedad y la población. En efecto, en la época de la movilidad, de los grandes movimientos de masas y de la interrelación económica, crece el número de quienes trascienden el radio del grupo de origen y viven y trabajan con hombres de otros grupos; quienes, por los motivos más dispares, abandonan su patria durante un tiempo más o menos largo, y a veces

---

<sup>38</sup> Por mejores condiciones laborales puede entenderse no solo un mejor salario, si no por ejemplo, la disposición de tiempo pagado para componer, montar y estrenar obra, mejores prestaciones, así como acceso a infraestructuras institucionales.

<sup>39</sup> Casos recientes son las medidas para descentralizar la cultura de la capital del país, con ejemplos como la adscripción de Javier Álvarez a la Conservatorio de la Rosas y la fundación del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras en Morelia cuya dirección esta a cargo de Rodrigo Sigal.



también para siempre; y finalmente, quienes cruzan las fronteras de sus países, nacen aquí, crecen ahí, y se casan y tienen hijos allí.<sup>40</sup>

Esta ‘plurilocalización’ de la biografía tiene a su vez efectos importantes en la configuración de la identidad, pues cuando antaño los extraños se encontraban allá lejos, en otras latitudes, hablando otros idiomas, escuchando otras músicas y creando otros símbolos ininteligibles para nosotros, hoy día compartimos los mismos espacios tanto físicos como simbólicos. Quienes alguna vez fueron extraños, son hoy parte de nuestras vidas en la misma medida en que nosotros somos parte de las suyas; así, el proceso de construcción identitario a partir de relaciones de semejanza /diferencia entre nacionales y extranjeros se torna impreciso y nebuloso, de modo que otros criterios son utilizados para marcar la distinción. Como resultado, la generación de formas simbólicas provenientes de tales sociedades es igualmente difusa; “no sabemos como llamar a los otros” señala García-Canclini.<sup>41</sup>

Por otro lado ¿cuáles son entonces los mecanismos conceptuales para distinguimos unos de otros?, ¿o para entender las discrepancias culturales que de hecho existen?, ¿cómo negociar la diferencia en espacios semióticos tan permeables?, entre tanto multiculturalismo y tanta variedad étnica y cultural prevalece, paradójicamente, una tendencia hacia la “rarificación” de ciertos colectivos, no únicamente hacia la estigmatización, sino también hacia la caracterización cultural a partir de estereotipos basados en imaginarios fácilmente aprehensibles. En todo caso, el papel de los compositores en la diáspora es crucial tanto para la perpetuación del imaginario que los extranjeros tienen de México, como para el trastorno del imaginario hacia el interior del país. Esto redundará en la actualización de las representaciones sociales sobre “lo mexicano”. La elección de uno u otro modo de representarse ante los otros estará definida por aspectos tanto relacionales como contextuales.

---

<sup>40</sup> Elisabeth Beck- Gernsheim, citada en Beck , *op.cit.* , 78.

<sup>41</sup> Néstor García Canclini. *La globalización imaginada*, (1999) Capítulo 4. México: Paidós, 2005.

*“Technoscape” o Panorama Tecnológico.*

“ Technoscape es la configuración global, siempre fluida, de la tecnología, y el hecho de que la tecnología tanto alta como baja, tanto mecánica como informacional, hoy día se mueve a una gran velocidad a través de varios tipos de fronteras que alguna vez fueron sólidas”.<sup>42</sup> La permeabilidad de las fronteras que refiere Appadurai, ha sido considerado algo característico de la época contemporánea. En particular, la alta tecnología en comunicaciones ha permitido que estos espacios se transformen de físicos a virtuales. El uso intensificado de Internet y los avances en la capacidad de almacenamiento e intercambio de información contribuyen aún más a la contracción de la dimensión espacio-temporal. “La modernidad es inherentemente globalizadora,”<sup>43</sup> declara Giddens y se refiere en particular a la desinserción y reflexibilidad<sup>44</sup> de las instituciones modernas. En lo particular, por lo que concierne al marco conceptual tiempo-espacio, el autor explica que la relación entre “implicaciones locales e interacciones a través de la distancia” se han modificado acortándose. “La globalización se refiere esencialmente a ese proceso de contracción, en cuanto que los modos de conexión entre los diferentes contextos o regiones se interconectan a todo lo largo y ancho de la superficie terrestre”.<sup>45</sup>

Por otro lado, en lo que concierne a la baja tecnología, el cambio cualitativo a que dio lugar la disponibilidad de grabaciones musicales tiene ahora efectos inusitados. Teóricos y críticos del arte como Walter Benjamín,<sup>46</sup> en el campo general del arte, y Jacques Attali,<sup>47</sup> con particular énfasis en la música, señalaron los cambios cualitativos que

---

<sup>42</sup> Appadurai, *Disjuncture and difference...* p. 297

<sup>43</sup> Anthony Giddens. *The consequences of modernity*, California: Stanford University Press, 1990.

<sup>44</sup> “disembeddendness and reflexivity”, *Ibidem* p.64

<sup>45</sup> *Idem.*

<sup>46</sup> Walter Benjamin. “The work of Art in the Age of mechanical reproduction”,(1936), *Illuminations* Ed. y Hannah Arendt, Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books. 1968

<sup>47</sup> Attali, muestra un amplio panorama sobre el papel de la música en la gestión de diferentes órdenes, tanto políticos como sociales a través de sus mecanismos de producción, difusión y recepción. Mediante la organización del cambio musical en cuatro redes de producción musical: sacrificial, representacional, repetitiva y composicional, el autor explica las transformaciones de las estructuras sociales de los grupos que generan estas músicas. Para él en la red sacrificial, la música ritual ligada a otras manifestaciones culturales cumple la función social de simular los rituales de sacrificio y regular la violencia implícita en ellos al controlarla mediante el ordenamiento de los sonidos. En contraste, la característica principal de la red representacional de la música es que ésta se separa de otras prácticas y autonomiza así su sentido. Esta red se erige sobre las bases de la escenificación y el espectáculo, como mecanismos de ostentación de poder y por ende de dominación ya que sólo ciertas clases y grupos sociales tienen el poder de gestar, administrar y

emergieron en la era de la reproducción. Attali advirtió que la revolución técnica que atravesaba la música en su era de reproducción sería irreversible y que ésta “iría a transformar profundamente la relación de cada uno con la música”.<sup>48</sup> Al señalar que “el surgimiento de la grabación y de su almacenamiento, revoluciona al mismo tiempo la música y el poder, y trastorna todas las relaciones económicas”,<sup>49</sup> Attali parecía imaginar cómo la grabación fungiría como un agente transformador del sistema cultural-musical. Lo que tal vez no habría imaginado, es el grado en que la revolución tecnológica de la era de la informática, aunado al tratamiento mercantil, exacerbaría dicha transformación.

El capitalismo tardío intensifica dicho tratamiento mercantil de la música a partir de la producción en serie y fomenta una diversificación del mercado que opera mediante la descontextualización, la fragmentación, la apropiación y la resignificación y que conlleva una saturación sonora sin precedentes. La industria musical cuyo instrumento principal de operación lo constituyen los fonogramas,<sup>50</sup> ha sentado las bases para la proliferación de la oferta sonora que experimentamos hoy día ocasionando una masificación considerable de la experiencia de la audición musical.

Dos de estos factores conciernen de manera directa al *technoscape*: la accesibilidad a la música a partir de grabaciones y la oportunidad de distribuirla a velocidades insólitas a partir de la tecnología en comunicación. El tercero, la industria musical, se relaciona con el *finanscape*. Mas es la convergencia de estos tres lo que genera las condiciones actuales de producción y recepción a nivel mundial. Por un lado, se tiene la celeridad de la producción

---

regular la representación musical, siendo esa misma capacidad la que legitima su permanencia en el poder. La tercera red llamada “red de repetición”, se basa en la tecnología de las grabaciones musicales y su reproducción en serie. Finalmente la cuarta red, “la red de composición”, consistiría en componer por el simple hecho de hacerlo, por el mero disfrute de la actividad. En tal sentido, señala Attali “la composición se revela como la exigencia de un sistema de organización realmente diferente, como una red en la que pueden producirse otra música y otras relaciones sociales. Una música producida por cada quien para sí mismo, para disfrutar fuera del sentido, del uso y del cambio.”

<sup>48</sup> Attali, *op. cit.*, p.132.

<sup>49</sup> *Ibidem* p.131

<sup>50</sup> Juan Pablo González y Claudio Rolle, explican que a inicios del siglo XX, los fonogramas permitieron, por un lado, llevar un registro de las prácticas musicales cuyos formatos eran propensos a ser grabados y, por otro, preservar una ejecución determinada. La posibilidad de grabar músicas inaccesibles para un público masivo ocasionó un incremento en el repertorio musical de consumo popular, y por ende las sociedades comenzaron a escuchar músicas que no se generaban en sus contextos inmediatos de acción. De ahí que las grabaciones hayan ocasionado como primeros efectos, la descontextualización de la música de sus ámbitos particulares de gestación, y la disociación de las prácticas culturales que le dan origen. Ver, Juan Pablo González y Claudio Rolle. *Historia social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Habana: Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas, 2005.

y distribución musical, por otro la alta tecnología en comunicaciones y la revolución informática que facilita más que nunca tanto el almacenamiento como el flujo de información. Así, la música, se genera a un ritmo sin precedentes y se distribuye con igual presteza.

En términos psico-sociales, las respuestas emocionales ante tan abrumadora saturación de información han sido, en primera instancia, una creciente ansiedad en el individuo quien no puede “consumir” todo lo que está a su disposición, y en segundo término una gran dificultad para su asimilación. La psicología social ha asociado esta saturación de información al desarrollo de “una personalidad esquizoide”.<sup>51</sup> El fácil acceso a grabaciones descontextualizadas y el raudal de músicas y sonidos de origen diverso, expone al individuo a una saturación sonora que ciertamente dificulta el otorgamiento de sentido a cada una de las diferentes manifestaciones musicales.

Por otro lado, los avances tecnológicos de al menos los últimos treinta años, han facilitado, a través del walkman, los auto estéreos, y más recientemente los reproductores de MP3, reproductores digitales de alto almacenamiento (*ipods*) y el internet, el fácil “transporte” de la música y por ende su ubicuidad en prácticamente todas las situaciones cotidianas.<sup>52</sup> Y de tal modo, son músicas que se relacionan de alguna manera con las experiencias de vida de quienes las escuchan. Las identificaciones personales que el individuo sostiene con la músicas que lo acompañan a lo largo de su biografía musical, se tornan más complejas, pues al provenir dichas músicas de contextos físicos y temporales tan diversos contribuyen asombrosamente a una especie de “esquizo-musicalización”<sup>53</sup> del individuo, ocasionando que dicha sono-biografía sea fragmentaria y multidimensional.

Así, el público y el compositor, quien también es consumidor, no ostentan ya una única personalidad musical relacionada con su contexto social inmediato, sino que transitan

---

<sup>51</sup> Ver. Kenneth, Gergen, Cap. 3. “La saturación social y colonización del yo” en, *El yo saturado. Dilemas de Identidad en el mundo contemporáneo*. Trad. Leando Wolfson. Barcelona: Paidós, 1992.

<sup>52</sup> Al explicarlo en el marco de la red de repetición, Attali refiere que la recontextualización de estos sonidos en espacios de la vida cotidiana (bancos, elevadores, supermercados) constituyen programaciones de vida y de estados de ánimo.

<sup>53</sup> Con “esquizo-musicalización” pretendo hacer una analogía musical de la personalidad esquizoide, en la que el individuo a partir de la saturación de información fomentada por los medios masivos de comunicación y la tecnología, experimenta una cierta incapacidad para asimilar la información que recibe, lo cual se traduce, entre otros síntomas, en una incapacidad para decidir, o en otros casos, en la experiencia contradictoria de la conciencia, que asume posturas conflictivas e inciertas. Para mayor información, ver Kenneth J. Gergen *op. cit.*, 1992.

entre la oferta sonora apropiándose de músicas de origen distante y a menudo desconocido. En palabras de Georgina Born, “las identificaciones musicales a través de la práctica, consumo o asimilación corporal de gestos musicales condensan la significación de la identidad”.<sup>54</sup> Sin embargo, en la época contemporánea, dichas identificaciones musicales son, día con día, más efímeras y variadas. Es en este contexto esquizoide que el individuo adapta sus mecanismos cognitivos para apropiarse de músicas tan disímiles y, al “vivirlas”, dotarlas de sentido. No obstante, mientras más vastas son las opciones de elección, tanto más se debilita el sentido de pertenencia a una única comunidad, o tradición, sonora y tanto más se dificultan los mecanismos de adscripción, lo cual conlleva también un considerable debilitamiento de las bases de la identidad. Ante tal panorama, el papel que desempeñan los estereotipos, tanto culturales como sonoros no es de subestimarse. La discusión en este respecto será retomada más adelante.

La relación entre los tres panoramas descritos, el financiero, el étnico y el técnico, es “extremadamente disyuntiva, y profundamente impredecible, y aunque cada uno de ellos está sujeto a sus propias limitaciones e incentivos, al mismo tiempo cada uno de ellos actúa como límite y parámetro para los otros”.<sup>55</sup> Puede así ser observado que la interrelación de estos tres campos es decisiva para la generación de el contexto en el cual se gesta la producción musical y, por lo que nos concierne, el de las representaciones sociales que sobre lo mexicano se hagan. De los entrecruzamientos de estos tres panoramas surgen los panoramas ideológico y mediático.

### *“Ideoscapes” o paisajes ideológicos.*

Para Appadurai, *ideoscapes*, son cadenas de imágenes generadas con fines políticos y frecuentemente relacionadas con las ideologías del estado o ideologías contestatarias orientadas a capturar el poder del estado. Pero aún más importante es el señalamiento de Appadurai de que estos panoramas ideológicos, están organizados en torno a una selección de “palabras clave” y añade que : “como resultado de la diáspora diferencial de estas

---

<sup>54</sup> Born, Georgina. “Music and the Representation/Articulation of sociocultural identities”, en *Western music and its others*. (31-36). Ed. Georgina Born y David Hesmondhalgh. California: University of California Press, 2000, p. 32

<sup>55</sup> Appadurai, “Disjuncture and Difference...”, p. 298.

palabras clave, las narrativas politizadas que gobiernan la comunicación entre las elites y sus seguidores en las diferentes partes del mundo, involucran una problemática tanto de naturaleza semántica como pragmática: semántica en el sentido en que las palabras (y sus equivalentes léxicos) requieren una traducción cuidadosa en cada contexto de su movimiento global; y pragmática al grado de que el uso de estas palabras por los actores políticos y sus públicos, pueden estar sujetos a diferentes conjuntos de convenciones contextuales que median su traducción en las políticas públicas”.<sup>56</sup>

Ha sido señalado que la narrativa juega un papel importante en la construcción de la identidad. También se indicó que estas narrativas se encuentran insertas en contextos específicos de acción y en relaciones asimétricas de poder. Las ideas generadas sobre la identidad nacional no son en modo alguno, indica Anthony Smith,<sup>57</sup> independientes de las políticas del estado, y por lo general están por él determinadas. Dichas ideas obedecen fines particulares y son difundidas a partir de los aparatos ideológicos que el mismo Estado administra y controla, por ejemplo escuelas e instituciones oficiales.<sup>58</sup> Los movimientos nacionalistas se caracterizaron por la habilidad de los estados de construir, a partir de historias y símbolos, narrativas capaces de forjar una identidad homogénea, es decir “normalizada”. Lo anterior fue logrado al subsumir, a partir de estrategias narrativas, las diferencias de los grupos constitutivos de la nación. Sin embargo, los mismos Estados también se encargaron de hacer dicha narrativa atractiva a todos los grupos, para que éstos se sintieran apelados y partícipes de la narración.<sup>59</sup>

La diferencia sustancial ante la que nos encontramos en la era actual es que el concepto de Estado-nación, se debilita y gradualmente se hace inoperante para las dinámicas de producción y reproducción social. Plurilocalizados, desterritorializados, fragmentados y esquizofrénicos, la posmodernidad nos ha orillado a ser huérfanos de patria, pero ello no necesariamente implica que el debilitamiento del Estado conlleve la muerte de una ideología dominante. De manera análoga al modo en que los movimientos nacionalistas crearon narrativas para difundir ideas que le permitieran poder de acción al Estado nacional

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 300

<sup>57</sup> Anthony Smith, *Nations and Nationalism in a global Era*.(1995) Cambridge: Polity Press. 2002.

<sup>58</sup> Ver Louis Althusser, *Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado*. Barcelona: Nueva Vision,1995

<sup>59</sup> Béjar Navarro Raúl “cultura Nacional vs. cultura popular” en *El mexicano: Aspectos Culturales y psicosociales*, [1979] *op. cit.*

para activar la modernización, el proceso globalizador también va acompañado de un repertorio de ideas con fines políticos y económicos específicos. Ahora bien, si durante los movimientos nacionalistas uno de los objetivos fundamentales era el de incrementar el poder político del Estado, en tiempos de la globalización el fin parece ser justamente el opuesto: debilitar al Estado a fin de mermar sus facultades de administración económica. El discurso sobre el cosmopolitanismo funge entonces como un medio para alcanzar este fin, y la palabra “cosmopolita” es una de esas palabras claves a las que Appadurai se refiere. La idea es que en una sociedad cosmopolita, las identidades nacionales pierden relevancia a favor de una comunidad conformada por ciudadanos globales que comparten experiencias, signos y sobre todo, una cultura y un modo de hacer las cosas. Esta condición está relacionada con la experiencia de la multiculturalidad y la movilidad global. Al hablar de las consecuencias humanas de la globalización, el modo en que Zygmunt Bauman lo explica es contundente:

Nos guste o no, por acción u omisión, todos estamos en movimiento [...] la inmovilidad no es una opción realista en un mundo de cambio permanente. [...] Sin embargo, los efectos de la nueva condición son drásticamente desiguales. Algunos nos volvemos plena y verdaderamente ‘globales’, otros quedan detenidos en su ‘localidad’, un trance que no resulta agradable ni soportable en un mundo en que los ‘globales’ dan el tono e imponen las reglas del juego de la vida. Ser local en un mundo globalizador es una señal de penuria y degradación social.<sup>60</sup>

El punto fundamental que subyace este argumento es que, en la actualidad, ser global es una nueva distinción que marca la diferencia social. Este tipo de ideas se derraman hacia todas las esferas de producción de formas simbólicas y, por ende, a la música. Un discurso musical cosmopolita desplazaría entonces a aquél a favor de las representaciones sobre la nación, o rechazaría el seguimiento de una tradición local para adoptar en su lugar formas que preserven una tradición “global”. A menudo, estas caracterizaciones y representaciones sociales sobre la aldea global son también, por contraposición, generadoras de identidades estigmatizadas, y dependiendo del contexto de interacción las representaciones de lo “nacional mexicano” pueden ser consideradas peyorativamente “provinciales”, “nopaleras” o “pueblerinas”. De ahí que numerosos críticos y compositores contemporáneos aseveren y enfatizan el carácter cosmopolita de su

---

<sup>60</sup> Zygmunt Bauman. *La Globalización: Consecuencias Humanas*. Trad. Daniel Zadunaisky. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. p. 9.

música y utilicen esta idea, esta palabra clave, como elemento para legitimación, y por contraposición, para juzgar el valor de otras músicas. Una práctica común la constituye la elaboración de dicho lenguaje cosmopolita, mediante el empleo de formas y estilo relacionados con la vanguardia y la innovación, al mismo tiempo que se cumple con una cuota necesaria de exotismo o diferencia cultural que permite paradójicamente insertar a la pieza en un mercado internacional.

Pero el cosmopolitanismo, es sólo una entre las muchas ideas asociadas al “ideario” de la globalización. La globalización es polisémica, y dado que de los mecanismos de interacción entre las naciones están definidos por una distribución asimétrica de los poderes político y económico, cada grupo la imagina y la experimenta de manera diferente desde su particular ámbito de acción. Mientras que para algunos la globalización ha representado “acercamiento e intercambio”, para otros “exclusión y amenaza cultural” parecen ser las palabras claves más cercanas a su experiencia cotidiana del proceso.<sup>61</sup> En un sentido más moderado, se opta no por el término “americanización” sino “homogeneización” para referirse al poder corrosivo de ciertas culturas dominantes sobre aquéllas subalternas. La idea de la “homogeneización” de la cultura, como hemos visto al inicio de este capítulo, se encuentra también arraigada al imaginario de la globalización; pero algo que es interesante observar es que ésta no excluye las ideas co-presenciales del cosmopolitanismo o del multiculturalismo ni reduce su operatividad preformativa.

Podemos observar que si bien durante los últimos años los títulos de las composiciones mexicanas son crecientemente en el idioma inglés, y definidos por ciertos aspectos técnicos como el uso de un mismo *software* para la notación y composición, podemos también notar que sus fuentes de inspiración no necesariamente se “americanizan” sino que también se “japoneizan”, se “budinianizan” o se “africanizan” por igual, lo cual apoyaría la teoría de la “hibridación”. Más allá de los efectos esquizoides de estas tendencias, y de su influjo en la crisis de identidades que ya hemos abordado, podemos señalar que el que esto suceda se debe a que la globalización es un proceso complejo que ocurre en todas direcciones y de manera impredecible. En sustento de la teoría hibridizante, Appadurai ha llamado *indigenización* al proceso mediante el cual las formas simbólicas exportadas de una cultura ajena son apropiadas y modificadas por otra

---

<sup>61</sup> Ulrich Beck, los llama “los ganadores y los perdedores de la globalización”. Ver, Beck, *op. cit.*



con elementos de la cultural propia. Así pues, la cultura mexicana, usando instrumentos internacionales, aporta sus particularidades al crisol multicultural de la globalización.

*“Mediascapes” o paisajes mediáticos.*

La proyección dada a las ideas manifiestas en el *ideoscape*, estará sujeta al acceso a los medios de difusión de las mismas. El uso de los instrumentos mediante los cuales dicha información se disemina y la creación de “mundos imaginarios” a partir de la utilización de estos instrumentos, es lo que Appadurai denomina *mediascapes*. Periódicos, revistas, televisión cine, entre otros, son algunos de los medios de difusión por los cuales las imágenes se transmiten. En el ámbito de la composición mexicana textos diversos que funcionan como vías de transmisión de dichas ideologías los constituyen por ejemplo: críticas y reseñas de estrenos de obras escritas para las secciones de cultura de los periódicos, revistas de crítica musical como la publicación *Pauta*, de manera más escasa programas de televisión y radio, y sobre todo a últimas fechas, publicaciones electrónicas y las mismas páginas electrónicas de cada compositor.

Se ha abordado ya la relevancia de las grabaciones para establecer el *technoscape* de producción y recepción musical de la actualidad. Aún falta considerar su importancia dentro del marco de los *mediascape*, ya que éstas son también un medio importante para transmitir las imágenes forjadas sobre lo nacional. Con esto en consideración se tiene que los fonogramas no sólo son vehículos de transmisión cultural que permiten el acceso a lo que de otro modo sería inaccesible, sino que se convirtieron en un mecanismo de legitimación social sobre cuyas bases las estrellas en el ámbito de la música popular, y los compositores y ciertos intérpretes en el rubro de la música académica, anclan su valor agregado. Así las cosas, las grabaciones trascendieron su función de registro y preservación musical y fueron considerados objetos que complementaban la trayectoria de los artistas involucrados proveyéndoles legitimidad y prestigio. La industria musical generó un sistema diferenciado de valoración simbólica de los productos musicales útil para dar su estatuto económico a quienes crean y consumen dichas músicas.

Hacia finales del siglo XX, las grabaciones se convirtieron en el instrumento fundamental de articulación de la vida musical de modo que el espacio tradicional de

operación de la música de concierto en salas y escenarios, ha sido gradualmente desplazado a raíz del impacto de la industria discográfica, en un espacio virtual que no es un espacio físico, sino un mecanismo de consumo, mediante el cual el público ya no solo disfruta la música, sino que se apropia de ella a través de la adquisición de discos y sus productos derivados. En tal sentido, la proliferación de la red de repetición, a través de la industria discográfica, ha hecho de conciertos y recitales eventos prescindibles cuando antaño se erigían como los espacios físicos y temporales del acontecer musical. Según las palabras de Attali, eventos como conciertos y festivales musicales serían ahora “vitrinas de la repetición”, que promueven el consumo del disco, ya que fungen como sus escaparates.<sup>62</sup> Bajo esta luz, y retomando a Jameson, la música de concierto es una mercancía, que si bien dirigida a un mercado reducido, no por ello deja de serlo. En dicho sentido vale la pena retomar el concepto de “consumo” según lo concibe Appadurai, como una estrategia de “imitación de los sociales superiores” y así inferir el valor de uso de estas mercancías, que al ir dirigidas al consumo de una elite, cumplen con su función de “objetos de distinción social” y coadyuvan así a la reproducción de dicho estrato social.

Se puede aseverar con cierta certeza que los mecanismos de legitimación y prestigio se conservan más o menos similares a como se llevaron a cabo a principios del siglo veinte, en dónde el reconocimiento a un compositor es otorgado con respecto al prestigio y posicionamiento mercantil de la compañía disquera que lo ha grabado. Debido a la distribución asimétrica de los mecanismos de difusión a nivel global, así como a la valoración desigual de las culturas musicales que jerarquizan las prácticas de este arte de acuerdo a sus territorios de origen, resulta que no es lo mismo estrenar una obra con la Orquesta Sinfónica de Chile, que hacerlo con la de Los Ángeles.

Siguiendo la misma lógica, el valor simbólico otorgado a compañías discográficas nacionales en América, no es igual que aquél dado a compañías inter y trasnacionales o a las compañías discográficas europeas y norteamericanas. Así pues podemos asociar un valor simbólico adicional a las grabaciones y sus productos derivados, como son discos, cuadernillos de notas con referencias biográficas a los autores, notas críticas a las producciones discográficas y demás textos. Por un lado, todos estos productos otorgan a los compositores un estatus determinado dentro de su medio, y por otro, al formar parte de las

---

<sup>62</sup> Attali, *op. cit.*, p. 126.

colecciones privadas del público consumidor también funcionan como signos de distinción tanto para la diferenciación social como gremial. Pero lo que es aún más relevante para la discusión de la identidad nacional es cómo las representaciones sociales generadas por ciertos compositores o casas discográficas “legítimas”, también definen y legitiman dichas representaciones hechas sobre México. Los alcances de los *mediascapes* para el proceso de construcción identitaria son de gran pertinencia analítica, pues cumplen un papel fundamental en los ámbitos discursivo, relacional y contextual en la construcción de la identidad.<sup>63</sup> Appadurai señala que:

Los mediascapes, proveen un amplio y complejo repertorio de imágenes, narrativas, y de paisajes étnicos de todo el mundo, en donde el mundo de las mercancías, de las noticias y de la política, están profundamente mezclados” [...] Los mediascapes, ya sea producidos por los intereses privados o los del estado, tienden a estar centrados en las imágenes, en las narrativas, en recuentos de trozos de la realidad, y lo que ofrecen a aquellos que los transforman es una serie de elementos (personajes, argumentos, y formas textuales) a partir de los cuales se puedan formar narraciones (*scripts*) de vidas imaginarias, tanto las propias, como la de quienes viven en otros lugares. Estas narraciones pueden, y de hecho se disgregan en conjuntos complejos de metáforas mediante los cuales la gente vive puesto que contribuyen a construir narrativas de “los otros” y proto-narrativas de vidas posibles.<sup>64</sup>

Además de los fonogramas, hoy día, un medio importante para distribuir dichas imágenes es la *World Wide Web*. Como fue esbozado con la descripción del *technoscape*, la aparentemente ubicua presencia de Internet en todos los ámbitos de la vida moderna, es uno de los nuevos espacios en los que se gesta, y a través del cual se difunden las imágenes sobre “lo mexicano”.

Con el deslizamiento hacia los medios digitales, las páginas electrónicas de los compositores se han constituido gradualmente en escenarios de discurso y escaparates de representación sobre lo nacional. El surgimiento de este medio ha tenido dos secuelas

---

<sup>63</sup> Es importante hacer mención de la observación hecha por John B. Thompson de que en la era moderna, la ideología está en gran medida definida y difundida por los medios de comunicación de masas como la televisión, la radio, el periódico y recientemente ciertas páginas de Internet, lo que tiene implicaciones para la construcción de la identidad nacional. La iniciativa comercial del empresario suizo Bernard Weber al respecto del concurso de las Nuevas Siete maravillas del mundo, patrocinado por la empresa New Open World Corporation fue emulada recientemente por la compañía televisora mexicana TV Azteca, quien mediante cápsulas y programas, promueven la votación por las que se erigirán como las “13 maravillas de México”. El voto es cobrado vía electrónica en la página web y el resultado final ocasionará que en adelante, los lugares ganadores se conviertan en nuevos emblemas mediante los cuales afianzar la identidad nacional y de paso incrementar la lista de destinos turísticos en el país. La música y otras manifestaciones culturales son también objeto de manipulación de los medios de comunicación masiva.

<sup>64</sup> Appadurai, *Disjuncture and Difference...* p. 299.

discordantes. Por una parte la existencia de la red ha democratizado el acceso a los medios de difusión; nadie por ejemplo, necesita pertenecer a una institución, tener una determinada trayectoria, o contar con una aprobación oficial para “subir” su página a la red y difundir su obra. Por otro lado, para hacerlo no únicamente se necesita tener una computadora, sino además contar con las habilidades técnicas que permitan sacar provecho a dicho medio, lo cual ya implica pertenecer a un cierto grupo socio-cultural. Al respecto se ha acuñado el término “abismo digital”,<sup>65</sup> para referirse tanto al fenómeno en el cual una gran parte de la población se encuentra excluida del acceso a la información difundida por este medio como a quienes, aún con acceso a dicha tecnología, no cuentan con las habilidades necesarias para utilizarla.

Sobre los trastornos importantes que la tecnología digital ha ocasionado al sistema de representación de lo mexicano hablaremos en el capítulo cuarto. Por lo pronto baste recordar que en efecto, las condiciones de acceso a los medios de difusión son asimétricas. Como resultado, las representaciones hechas por quienes tienen facilidad de acceso a ellos son más visibles, mientras que aquéllas que provienen de los estratos con acceso limitado a los medios, permanecen ocultas independientemente de su superioridad numérica, novedad o apego a la realidad. Resulta evidente entonces que las representaciones sociales proyectadas por los medios no sólo tienen un alcance heterogéneo si no que su valor simbólico es también desigual. En ese sentido, las preguntas que hace Appadurai son válidas: ¿qué conjunto de géneros comunicativos está valorado de qué manera?, ¿qué factores inducen a dicha valoración?.

El estudio de las condiciones materiales de producción musical en la época actual revela la vigencia de una estructura de poder diferencial. Como resultado de ello, las posiciones de dominio y subordinación en las que el campo se debate, definen la construcción de imágenes musicales sobre lo nacional. Una posible causa atribuida a dicha estructura diferencial de acceso al poder que domina el campo de producción musical en la actualidad, es la remanencia del postcolonialismo como una condición que afecta a todas las sociedades que, desde uno u otro frente, participaron en los procesos de colonización.

---

<sup>65</sup> Delia Crovi Druetta, citado por “El abismo digital”. Nexos, vol. 274. Octubre, referida en Ma. de las Casas Pérez, en “Comunicación, redes electrónicas e identidad” en *La identidad Nacional Mexicana como problema político y cultural: Los desafíos de la pluralidad*. Raúl Béjar y Héctor Rosales (eds.), México: CRIM, UNAM, 2002.

Así pues, hay autores quienes consideran que el mundo “global” no lo es tanto en cuanto a representatividad cultural ya que las condiciones de creación, distribución y valoración del arte a nivel internacional aún se encuentra bajo el control de ciertos grupos dominantes, y que estos grupos muestran la herencia del pensamiento colonial.

### **Arte y música neo-coloniales.**

Como fue mencionado con anterioridad, algunos autores consideran que el interés renovado en la actualidad por formas de arte consideradas “exóticas” es una nueva forma de colonialismo<sup>66</sup> desatado por la expansión del mercado del capitalismo global en que la demanda por formas simbólicas de la diversidad cultural del mundo es elevada. Hoy día, el éxito internacional de compositores como el judío y Argentino Oswald Golijov, el chino Tan Dun, o la japonesa Keiko Abbe, puede encontrar una explicación en la elaboración que hacen de mundos sonoros asociados a sus propias proveniencias culturales. Mas no hay que olvidar que la elaboración de dichas pertenencias está edificada en gran medida sobre estereotipos culturales que muchas veces son dictados por las expectativas de grupos de mayor poder. Estos grupos de poder comúnmente asociados al concepto “occidente”,<sup>67</sup> y articulados desde instituciones concretas, son muchos de los grupos a los cuales los compositores mexicanos, aunque también los del resto del mundo, responden.

En los noventas, explica George Yúdice,<sup>68</sup> las instituciones culturales de los Estados Unidos se percataron de que su posición como “el único superpoder económico sobreviviente” y como la “verdadera sociedad multicultural” eran factores que les permitían a su vez fungir como el legítimo gestor del cambio cultural a nivel mundial.<sup>69</sup> Investidos

---

<sup>66</sup> Entre los teóricos y críticos que sostienen tal postura se pueden señalar, Luis Camnitzer, Gerardo Mosquera, Mari Carmen Ramírez, Nelly Richard, George Yúdice. Sus opiniones serán estudiadas posteriormente en este estudio.

<sup>67</sup> Otra característica de la era actual es que el concepto tradicional de “occidente” como centro Europa, o la cultura anglosajona, es cada vez menos funcional para explicar a la cultura dominante. En ocasiones se opta por referirse a Europa y Norteamérica, o por especificar de que cultura se trata. En el caso de la música académica, son estas dos regiones principalmente las que muestran mayor injerencia en todo el campo.

<sup>68</sup> George Yúdice, “Trasnational Cultural Brokering of Art”, en *Beyond the Fantastic: Contemporary Art criticism from Latin America*, ed. Gerardo Mosquera, en London: IVA, 1995

<sup>69</sup> Estas reveladoras aseveraciones son referidas por Yúdice citando el artículo de William Cleveland “Bridges, translation and change: The arts and infrastructure in the 21<sup>st</sup> century America”, *High Performance* (Fall 1992), pp. 84-5, *idem*.

en el papel de “*cultural brokers*”, dichas instituciones desplegaron una serie de políticas de democratización civil, basadas en el pensamiento multiculturalista, políticas que preveían “el reconocimiento a todos y particularmente a quienes habían sido excluidos de la historia”.<sup>70</sup> Las instituciones culturales entonces se dieron a la tarea de organizar eventos para reconocer la existencia de los sectores excluidos de su población, entre ellos los hispanos y mexicanos, y concederles presencia en la escena del arte. Observando las políticas de representación aplicadas a estos grupos en el ámbito de las instituciones culturales, Yúdice observa el tipo de imágenes que se generan en torno a ellos y concluye que “en dichas políticas de identidad, el modo en que otros grupos son representados es subordinado a las agendas internacionales por la lucha de recursos y reconocimiento[...] La absorción de la diferencia característica del multiculturalismo estadounidense, es una continuidad histórica con el imperialismo estadounidense, incluso si esta vez viene en la forma de proliferación de diferencias”.<sup>71</sup> En este tenor, Yúdice hace un ejercicio analítico sobre el tipo de curaduría de ciertas exposiciones de artes visuales que durante la década de los noventa sirvieron para comercializar y difundir la imagen tanto de México como de Latinoamérica.<sup>72</sup>

Por su parte, Luis Camnitzer<sup>73</sup> considera que el proceso de transculturación que atraviesan los inmigrantes al integrarse a una sociedad dominante “es parte de un círculo vicioso que entraña dependencia económica, mono-producción, la creación de necesidades artificiales y la substitución de valores culturales. [que] creó la necesidad de oír la última

---

<sup>70</sup> La intensiva diáspora de hispanos a Estados Unidos ocasionó que los grupos de inmigrantes, muchos de los cuales ya habían estado en EUA por dos generaciones, exigieran el cumplimiento de sus derechos humanos y solicitaran de manera creciente servicios públicos. Los programas resultantes de dicha demanda, “fueron un importante factor en la redefinición de la identificación del grupo como un sector subalterno”. Yúdice, “Trasnational Cultural Brokering of Art”...

<sup>71</sup> *Ibidem*, p.197.

<sup>72</sup> Yúdice menciona el papel coyuntural desempeñado por la exposición “México, esplendores de treinta siglos” para acompañar las negociaciones del TLC (NAFTA). En las artes visuales exposiciones como *The decade show: Frameworks of identity in the 1980's*, (1989), organizada por el, entonces recientemente inaugurado Museo de Arte contemporáneo Hispánico en Nueva York, y el Museo Studio de Harlem, o *Mito y Magia en América: Los ochenta* (1991), realizada por el Museo Contemporáneo de Arte en Monterrey cumplieron roles similares en desencadenar el *boom* Latinoamericano de las artes.

<sup>73</sup> Luis Camnitzer, “Contemporary Colonial Art”, en *Conceptual Art: A critical Anthology*, Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.), Cambridge Massachussets-London: The MIT Press, 1999. (La traducción es mía)

grabación, de leer el último libro, [...] y de ajustarse a todos los moldes metropolitanos”.<sup>74</sup> El curador y artista añade que el cumplimiento de este proceso de consumo no necesariamente implica a todos los grupos sociales y que dicha necesidad decrece dependiendo del poder que el grupo ostente. Puede ser observado que este proceso de aculturación y consumo ocurre entre las comunidades de artistas inmigrantes que intentan integrarse a los mecanismos institucionales de las sociedades receptoras, pero también, supone una pauta de acción para aquellos artistas que, desde la localidad de sus países de origen, intentan acceder a los medios proporcionados por instituciones culturales a través de becas y comisiones transnacionales. A juicio de Camnitzer:

El artista es una parte integral de estos segmentos sociales informados y aislados. En las áreas coloniales, en un papel que no está bien definido – algo entre un bufón y un portavoz – él es una de las fugas a través de las cuales la presión informativa del imperio continúa filtrándose. Es extraño que el término “arte colonial” esté repleto sólo de connotaciones positivas y que sólo se refiera al pasado. En realidad pasa en el presente, y con benevolencia es llamado “estilo internacional”. Con mucho menos cortesía, tiende a ser epígono, derivativo, y muchas veces oportunista.<sup>75</sup>

El artículo acaba pues por describir cuáles son las condiciones de este mercado de “bienes culturales” impuestas por los Estados Unidos, cuyas instituciones acaban definiendo cual es el arte “universal”, digno de ser comercializado y difundido y cómo éste debe hacerse.

Al explicar los mecanismos de operatividad de las instituciones de cultura internacionales señala que el arte neo-colonial va dirigido hacia el consumo metropolitano. Inspirado en tres elementos de teoría de la información señala que éstos son buscados en la comunicación de la obra de arte y son: originalidad, redundancia y banalidad: “la originalidad es la contribución de la obra de arte. La redundancia, técnicamente es un gasto de información repetitiva, que asegura la recepción inteligente del público. La banalidad es el marco de referencia, o la colección de elementos conocidos que la originalidad necesita como un vehículo para no morir en el hermetismo y la incomunicabilidad”.<sup>76</sup> De tal modo, Camnitzer concluye que “el artista colonial cree hacer elecciones en total libertad” sin embargo, al estar el mercado dominado por estos grupos, para los artistas latinoamericanos quedan libres sólo tres posibles opciones de participación: “el estilo internacional”, el

---

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 225.

<sup>75</sup> *Idem*.

<sup>76</sup> *Ibidem*. p. 226

pintoresco folklorismo regional y la subordinación hacia el contenido político- literario.<sup>77</sup> Camnitzer indica que la opción del estilo internacional, en lugar de estar basado en las actividades de los centros metropolitanos, está basada en tradiciones locales, y más específicamente en los síntomas de las tradiciones locales. El problema radica en que dichas tradiciones a menudo no están vinculadas con el presente inmediato y con frecuencia son tradiciones muertas. De ahí que Camnitzer señale que la opción folklorista sea un resultado del “estilo internacional”. La tercera opción, añade, proviene del compromiso político adquirido previamente a la elección creativa, y que aunque esto resultaría una condición normal de producción, las restricciones provienen cuando el proceso creativo está dedicado a servir como una especie de “ilustración”, y conlleva elementos didácticos.<sup>78</sup>

### **Conclusiones del capítulo**

Por lo que concierne al modo en que el proceso globalizador impacta la representación de lo mexicano se observa que en la actualidad hay un interés generalizado en las identidades culturales producto del discurso multiculturalista. Ya que el campo de producción artística está organizado bajo una estructura de acceso desigual al poder, los grupos hegemónicos en control del campo determinan las formas mediante las cuales ha de construirse a México musicalmente, favoreciendo las representaciones estereotípicas, pues dichas formas garantizan el consumo de estos bienes culturales. Paradójicamente, las transformaciones socio-culturales causadas por la misma globalización ocasionan que los estereotipos sean imágenes que en poco corresponden a la conformación actual de la sociedad mexicana y que consecuentemente las formas de representar “lo mexicano” busquen renovarse a fin de construir una imagen actualizada para representarle. Sin embargo, tampoco estas formas novedosas de concebir lo nacional, e incluso lo “post-nacional”, surgen de manera espontánea. Más bien responden a los fines de legitimación del propio proceso globalizador.

---

<sup>77</sup> *Idem.*

<sup>78</sup> Cabría aquí señalar que al referirse a “elementos didácticos”, se implicaría también la transmisión del ideoscape que dictan los grupos hegemónicos del *mainstream*. Muchas veces, este *ideoscape* está forjado según ciertos fines de expansión neo-colonial, así como en el intento de preservación de la posición de poder.



Las conclusiones dibujadas por Camnitzer resultan de particular relevancia a los argumentos que se intentan probar en este estudio. Si se relaciona su opinión con las formas de representación musical de lo mexicano que se presumen existentes en la actualidad, ciertos paralelismos entre las políticas de representación de las artes visuales y la música podrían ser delineados. Por una parte, la movilidad del *ethnoscape* ha trasladado un considerable número de artistas, compositores incluidos, hacia las metrópolis en donde se encuentran los centros de financiamiento artístico. (es decir, los artistas se han desterritorializado) Por otro lado, y en lo respectivo al *finanscape*, la globalización ha ocasionado el movimiento transnacional del capital con el que se financia la creación artística, de modo que las instituciones mencionadas operan en todo el mundo a través de centros plurilocalizados. (el dinero se ha translocalizado) Sin embargo, la obtención de recursos está sujeta al cumplimiento de las políticas de identidad que dichos centros predeterminan, configurando así los *mediascapes*. Dado que la intención es garantizar el consumo y la “recepción inteligente” a fin de no caer en el “hermetismo y la incomunicabilidad”, la recurrencia a marcos de referencia conocidos, es decir estereotipos, asegura la comunicación de la obra de arte. Lo que ha sido anteriormente denominado exotismo musical, así como el rescate del ya asimilado nacionalismo musical mexicano, permitirían el fácil reconocimiento del imaginario sobre México y sus grupos sociales característicos, cuando dicho imaginario va dirigido al consumo de esta elite en el poder.

Pudo ser observado en la descripción del *finanscape* de la creación musical en México que efectivamente, las políticas neoliberales de los últimos veinte años han reducido el presupuesto nacional para la creación musical y sus industrias de reproducción y comercialización. Si bien, instituciones como CONACULTA, FONCA y la UNAM, siguen siendo los principales patrocinadores de la creación musical en México, también es notorio un gradual deslizamiento hacia obtener recursos monetarios tanto de la iniciativa privada, como de instituciones extranjeras, como fue ejemplificado con el caso de Urtext. De manera similar, numerosas comisiones son hechas a los compositores mexicanos por parte de diversas instituciones culturales en el mundo y muchas de ellas son universidades en Estados Unidos. Eventos como festivales multiculturales celebrados en dichas instituciones educativas, sirven a la comunidad académica norteamericana para cumplir una función social que, según considera, le fue asignada: el reconocimiento de la diversidad

cultural del mundo. Tal cortesía de hecho acaba por reafirmar su derecho de decidir quién pertenece a la comunidad internacional de arte y quién no. De tal modo, su posición como “la verdadera comunidad multicultural” y “la única superpotencia económica” es reforzado, ocasionando que este sector dominante sea concebido de manera “natural” por los sectores subalternos como el legítimo poder capacitado para otorgar el reconocimiento a través de premios, menciones, comisiones, e invitaciones.

Si se relacionan estos eventos con el concepto de consumo de Appadurai, como un mecanismo simbólico de reproducción social, podría ser señalado lo siguiente: en medida que estas mercancías, o bienes culturales, vayan dirigidas a las elites metropolitanas del mundo, grupos que financian la producción de arte, entonces las formas que adquieren deberán ser accesibles pero atractivas, es decir acordes a sus capacidades de decodificación. La lectura fácil y de reconocimiento rápido es una condición importante por cuanto que acelera el consumo, sin embargo, el producto debe tener también una dosis de contenido menos evidente, por ejemplo el contenido vanguardista, puesto que dicho contenido reclama del público ciertas habilidades para su asimilación. Dado que la obtención y demostración de estas habilidades es lo que define al grupo en cuestión, entonces, el cumplimiento de tales formas en los bienes culturales garantiza consumo y por ende asegura la reproducción de este grupo social. Dado que, como explica Bourdieu, “las obras de arte[...] sólo son accesibles a consumidores dotados de la disposición y la competencia que son la condición necesaria para su valoración”,<sup>79</sup> estas obras sólo existen si existen también públicos con las capacidades para valorarlas. Puesto que un factor en la definición de este grupo de elite es el consumo de estos bienes, entonces está en sus intereses aportar los recursos para la creación artística. Así se puede observar que no sólo la elite depende de la existencia de estos bienes, sino que la preservación de este grupo social es necesaria, puesto que de ello depende también la reproducción misma del campo de creación artística.

Por esquemática que parezca la anterior descripción reforzaría las dos primeras hipótesis planteadas: las formas favorecidas de representación de lo mexicano serían entonces aquéllas que combinen un lenguaje moderno (cosmopolita) con contenidos conceptuales más accesibles basados en estereotipos culturales (exotismo) y en fórmulas sonoras de fácil identificación (vuelta al nacionalismo) las cuales se explican como una

---

<sup>79</sup> Bourdieu, *Las reglas del arte...* p. 222

respuesta a las demandas del mercado internacional, cuando por internacional se entiende los grupos *mainstream* del mercado del arte y de la música, mayoritariamente ubicados en los Estados Unidos y Europa. Estas políticas de representación tendrían por fin último elaborar el imaginario por medio del cual se concibe al Tercer mundo, y de tal modo, garantizar la construcción de su propia imagen como el Primer mundo.

Una vez descrito el contexto de creación musical en México con respecto a las condiciones sociales y materiales en el mundo, quizá la indagación sobre las causas que inducen a la elaboración de las formas musicales que representan “lo mexicano” pueden revelarse. Aun resta comprobar que dichas formas de hecho existen. Adicionalmente, si es que se intenta comprobar el uso “exoticista” de estereotipos, así como el retorno a prácticas “mexicanistas”, es menester identificar de dónde surgen tales imágenes, quién las difunde, y cómo estas son adaptadas al discurso musical presente. Preguntas relevantes aún permanecen irresueltas, por ejemplo ¿cuáles son los medios por los cuales la composición de concierto mexicana se distingue de la de otros países?, o si es verdad que gran parte de las composiciones actuales están basadas en estereotipos de lo “mexicano”, ¿cuáles serían dichos estereotipos? Considerando que al interior de México hay ciertos grupos sociales que definen lo que ha de constituir la imagen musical de “lo mexicano”, cuando se consideran los grupos extranjeros, entonces desde el extranjero ¿quiénes y desde qué posición definen como ha de constituirse el “otro” que es el mexicano?, en otras palabras quiénes y mediante qué mecanismos, fungirían como los *musical brokers* de lo mexicano?, finalmente ¿ante qué alteridad o alteridades es que esta identidad es negociada y cuál es el tipo de dominio que estaría en juego?. Los capítulos sucesivos intentarán dar respuesta a estas interrogantes.

## CAPÍTULO 2

### LAS IDENTIDADES NARRADAS

---

Mi vida de escritor me ha enseñado a desconfiar de las palabras. Las que parecen ser más claras suelen ser las más traicioneras. Uno de esos falsos amigos es precisamente “identidad”. Todos nos creemos que sabemos lo que significa esa palabra y seguimos fiándonos de ella incluso cuando, insidiosamente, empieza a significar lo contrario.

Amin Maalouf. *Identidades Asesinas*<sup>1</sup>.

Como una construcción ficticia, la manera de narrar la identidad nacional es un factor crucial en los alcances que éste tiene para adentrarse en el imaginario social. Por ende, el papel que el discurso juega, tanto en la delimitación de una “identidad nacional” como en el de una “identidad musical nacional”, será un elemento fundamental, no únicamente en este capítulo si no a lo largo de toda esta tesis.

El objetivo primordial de este capítulo es retomar la idea de que la identidad nacional está construida en un discurso y condicionada al contexto histórico y sus estructuras inherentes de poder. Esta sección busca identificar de dónde provienen ciertas imágenes asociadas a la identidad musical mexicana y cómo han sido difundida, a fin de establecer la existencia de atributos identificadores elaborados con base en estereotipos sobre “lo mexicano”. Así, este capítulo buscará encontrar las fuentes en las que se inspiran, tanto la composición musical, como el discurso sobre la música, para elaborar el concepto de “el y lo mexicano”.

Para resaltar el papel de la narrativa en la construcción de la identidad, se utilizará el concepto de *identidad narrativa* desarrollado por Paul Ricoeur. Esta herramienta teórica explica el modo en que el relato permite dar coherencia y unidad a una colección múltiple de personajes, acciones, objetos y eventos que por disímiles, parecen no estar relacionados entre sí. Al aplicar el concepto al campo de la narrativa de la historia musical mexicana, se

---

<sup>1</sup> Amin Maalouf, *Identidades Asesinas*, (1999) Trad. Fernando Villaverde. Madrid: Alianza Editorial, 2004. p.17

puede comprender la manera en que los historiadores de la música mexicana (sus narradores), han interpretado tanto a compositores como a obras musicales como personajes de un relato, es decir, como actantes generadores de acciones. Al hacerlo van hilando una colección de eventos, características y rasgos heterogéneos en un relato unitario, construyendo así la noción de “identidad”. Esta noción sobre lo que es “distintivo de la música mexicana” fue elaborada, sobre todo, por referencia al nacionalismo musical post-revolucionario. Ya que esta tesis intenta comprobar la recuperación de técnicas y contenidos conceptuales provenientes de dicho periodo, es primero necesario reconocer aquellos elementos que la historiografía ha llevado a reconocer como “propios de la música mexicana”.

La segunda hipótesis que guía este trabajo, argumenta que la identidad mexicana ha sido edificada sobre las imágenes provenientes de la literatura y el discurso intelectual y que dicho imaginario ha sido apropiado por los compositores académicos e integrado a su obra. Al observar el campo de producción literaria, se podrá argumentar el surgimiento de numerosos atributos identificadores que a fuerza de su uso reincidente acaban por convertirse en estereotipos culturales. Se aduce que estos estereotipos están basados en dos fuentes: la colección de ensayos mexicanos sobre identidad nacional producidos en el siglo XX y la corriente literaria latinoamericana del Realismo Mágico de los años setentas y ochentas. Las aportaciones de Roger Bartra al respecto de los “lugares comunes” de la identidad nacional son aquí referidos para identificar qué es lo que se ha entendido por mexicano, al menos por el sector intelectual. De manera similar, se hace un recuento de las observaciones realizadas por la crítica literaria y los estudios latinoamericanos con respecto a los “clichés” sobre Latinoamérica generados del movimiento mágico-realista. La revisión de estas dos grandes narrativas sobre “lo mexicano” y “lo latinoamericano” se hace a fin de demostrar que en efecto, la composición musical de la actualidad recurre a ambos imaginarios y los articula de manera simultánea con objeto de hacer ostentación de estas dos identidades culturales para alcanzar su diferenciación cultural en el contexto global, un contexto que, como ha sido señalado, solicita tales rasgos. Para reforzar este argumento, se ejemplificará el modo en que el discurso visual, a través de las portadas de las grabaciones musicales, refuerza el imaginario de “lo mexicano” y “lo latinoamericano”.

La tercera de las hipótesis propuestas defiende que además del retorno al nacionalismo musical y del uso exótico de la identidad, existe una tercera tendencia: la representación de México y “lo mexicano” a través de formas emergentes más asociadas a rasgos culturales observables en la actualidad. Así, en la parte final de este capítulo se estudiará el discurso que ha alimentado esta última tendencia. Se espera que al fin del capítulo, el discurso sobre el cual se basa la producción musical referente a “lo mexicano” esté sustentado de manera convincente para así proceder a observar sus materializaciones en las piezas musicales.

### **La construcción narrativa de la música mexicana.**

“El surgimiento de los artistas de los años cincuenta demostró una vez más que el desarrollo del arte Mexicano ha sido plural por naturaleza: en sus momentos de mayor exaltación, el arte mexicano ha transcurrido por sendas alternativas en ocasiones enteramente divergentes, y de esta manera ha podido ser simultáneamente endógeno y exógeno, cerrado y universal, nacionalista o cosmopolita”.<sup>2</sup> Con estas palabras Yolanda Moreno Rivas introduce el periodo de creación artística mexicana correspondiente a la segunda mitad del siglo XX. La autora pone especial énfasis en que durante este periodo hay un contraste cualitativo con la producción de las tres décadas previas en que los lineamientos generales y oficialistas de la producción artística dictaban pautas normativas sobre lo que debía ser el arte mexicano. Por ende, la aseveración de Moreno realza las divergencias y subsume las similitudes entre los estilos de los artistas, en otras palabras, hace una individuación. Sin embargo, ¿cómo podría entenderse entonces que Moreno Rivas englobe estilos tan divergentes bajo el término “arte mexicano”?

Para explicarlo, se debe considerar que Moreno Rivas entiende “arte mexicano” como aquél generado por artistas nacionales en el contexto socio-cultural mexicano de los años cincuentas. Pero más allá de la procedencia nacional de los autores, lo que Moreno Rivas intenta es descubrir paradigmas, o modelos de composición, que muestren las distintas voces nacionales en la música mexicana para de tal modo defender la existencia de algo tal como una “identidad musical nacional”. A lo largo de todo el relato de *La*

---

<sup>2</sup> Yolanda Moreno Rivas, *La composición Musical en México en el siglo XX*. México:CONACULTA, 1994.

*composición musical en México*, subyace el intento por definir en términos más o menos unitarios lo que es, si no el “estilo musical mexicano”, sí al menos la “tradicción de composición musical en México”. La pregunta permanece: ¿cómo explicar las diferencias en los estilos de cada compositor en términos de unidad?

### *Historiografía musical: El Problema de la tradición y la continuidad*

Se ha expuesto ya la naturaleza fragmentaria de la identidad, y el modo en que los diversos grupos de adscripción de alguien, tanto como las experiencias individuales en la historia personal, hacen de una persona un ser fragmentado y mutable. Un individuo, señala Paul Ricoeur experimenta a lo largo de su vida una variedad inabarcable de sucesos que paulatinamente lo transforman y no por ello lo convierten en otra persona. La existencia de una persona no es invariable; por el contrario, atraviesa numerosas mutaciones en la colección de sus experiencias de vida. Ricoeur, considera que ningún relato es “éticamente neutro” y dedica el libro *Sí mismo como otro* a desarrollar el tema del papel fundamental de la narrativa para resolver el problema generado de las transformaciones que una misma entidad atraviesa sin dejar de ser ella misma. Es decir, la paradoja de la conservación de la identidad, cuando ésta, por el paso del tiempo, se encuentra de manera ineludible en un proceso de constante actualización. Hay pues en la noción de identidad una paradoja inherente: un principio de transformación y cambio, (identidad *ipse*) contrapuesto al principio de permanencia y/o conservación (identidad *idem*). Ambas fuerzas tienden a polarizarse y el único mediador en el orden temporal lo constituye la identidad narrativa.<sup>3</sup>

Algo similar ocurre con las identidades colectivas, pues las sociedades también atraviesan cambios, construyen una memoria colectiva y desarrollan narrativas para explicar sus transformaciones y a través de ellas conservar lo que, por otra parte, las identifica y une. Se expuso además, como uno de los axiomas de las identidades colectivas,

---

<sup>3</sup> No se intentará en una breve nota a pie explicar la diferencia entre ambos términos, labor a la que Ricoeur dedica el libro entero. Baste señalar que, dentro de lo que el autor denomina el “sí mismo”, existen dos identidades: una personal y otra narrativa, las cuales están determinadas por la temporalidad del sí. Según explica, “la propia identidad en el sentido de *idem*, desarrolla una jerarquía de significaciones, y cuya permanencia en el tiempo constituye el grado más elevado, al que se opone lo diferente, en el sentido de cambiante, variable” Así, el título mismo del libro, expresa la distinción inseparable entre lo mutable y lo permanente. En el sí mismo como otro “La ipseidad del sí mismo implica la alteridad en un grado tan íntimo que no se puede pensar en una sin la otra.” Y por eso es posible el reconocimiento de lo cambiante, con respecto a lo permanente.

que “no todos los actores de una acción colectiva comparten unívocamente y en el mismo grado las representaciones sociales que definen subjetivamente la identidad colectiva de su grupo de pertenencia”, ¿cómo se puede hablar entonces de una identidad nacional que emerge de los diferentes lenguajes de cada compositor? Paul Ricoeur introduce el término *concordancia discordante* para explicar la manera en que la narrativa sintetiza las diferencias y mutaciones mediante el relato, el cual permite relacionar eventos inconexos y dirigir la trama hacia la consecución de un fin. “La *concordancia discordante*, es una característica de toda composición narrativa, mediante la noción de síntesis de lo heterogéneo. [...] es característica de la propia trama; es fuente de discordancia en cuanto que surge, y fuente de concordancia en cuanto que hace avanzar la historia”.<sup>4</sup> De tal modo, tenemos que el estilo de dos compositores mexicanos puede ser muy diferente aún si ambos pertenecen a una misma época o corriente e incluso más si los separa una brecha de algunos años, pero gracias al principio de *concordancia discordante* tales divergencias se explican en términos de una misma tradición, como componentes complementarios. ¿Por qué ha sido posible relacionar a Carlos Chávez y Silvestre Revueltas o trazar una línea de parentesco nacional entre los estilos disímiles de Gustavo Campa, Manuel M. Ponce, José Pablo Moncayo y Arturo Márquez? Tal vez la respuesta pueda ser encontrada en la manera de narrar la vida y obra de estos y otros compositores. El uso de verbos de movimiento y cambio como “renovar”, “rechazar” y “conquistar” remite necesariamente a un pasado que por oposición “permanece”, “acepta” y “cede”. Asimismo, adjetivos aparentemente neutros como “nuevo”, “fresco” y “renovado”, expresan una relación de transición con respecto a un pasado en común, “viejo”, “anquilosado” y “estancado”, mismo que por la connotación negativa de las palabras elegidas, se critica en un determinado contexto, mientras que se aprueba en otro.

Cuando Moreno Rivas Señala que “El nuevo rostro del arte mexicano [...] rechazaba críticamente todos los lugares comunes del mexicanismo como fatalidad y única definición del arte, para iniciar una reflexión más profunda “sobre lo mexicano” como esencia y parte de una universalidad”,<sup>5</sup> deja abierta una cadena de incógnitas que forzosamente nos hace preguntarnos ¿cómo era entonces el “viejo” rostro del arte

---

<sup>4</sup> Ricoeur *op. cit.*, p. 140.

<sup>5</sup> Moreno Rivas, *La composición...* p. 56



mexicano? ¿cuáles eran estos lugares comunes que la autora refiere? ¿qué es “lo mexicano” como esencia? De tal modo, las composiciones y políticas de composición anteriores se presentan como referencia obligada aún si los principios compositivos y políticos del presente en el que se inscribe son muy distintos. Por medio de la referencia al pasado y su interpretación por parte del historiador, el presente se construye ante los ojos del lector. Es en la narrativa que ciertas prácticas compositivas se legitiman o se desaprueban. Dichas interpretaciones son posibles puesto que “El relato literario sólo es retrospectivo en un sentido bien preciso: sólo a los ojos del narrador los hechos narrados parecen desarrollarse en otro tiempo; el pasado de narración no es más que el cuasi-presente de la voz narrativa”.<sup>6</sup> De tal modo, el relato tiene implicaciones tanto de carácter ético como políticas.

Podemos, asimismo, ver que mediante la función lingüística del sujeto asignado a un objeto (por ejemplo “el nuevo rostro del arte mexicano”) se le otorga una carga actancial, que es por ende transformadora y generadora del cambio. Lo mismo puede ser observado cuando la misma autora refiere: que “El movimiento nacionalista mexicano constituyó un desarrollo *sui géneris* dentro de la música americana [...], en su camino transformó y amplió las posibilidades expresivas y técnicas de su arte, permitiendo así el ingreso de la música mexicana a la contemporaneidad”.<sup>7</sup> En este ejemplo, Moreno Rivas no señala las piezas específicas que ocasionaron la inclusión de México en la modernidad musical, si no un movimiento que los engloba a todos por igual, independientemente de sus estilos particulares. Este movimiento funge entonces como una especie de proyecto de tradición nacional, equivalente al “proyecto de vida”, al que refiere Ricoeur, el cual “resulta no sólo de la suma de las prácticas en una forma englobadora, si no que es regido por un proyecto de vida, con todo lo incierto y móvil que sea”.<sup>8</sup> Son estas elecciones lingüísticas de las funciones nominales y especialmente verbales las que construyen la integración de las diferencias discordantes en una unidad coherente, aunque no necesariamente uniforme.

---

<sup>6</sup> Ricoeur, *op. cit.*, p. 165

<sup>7</sup> Moreno Rivas, *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, [1989] México: FCE-ENM-UNAM, 2005. p. 18

<sup>8</sup> *Ibidem*, 159

### *Los personajes como actantes.*

Otro rasgo constitutivo de la identidad lo constituye lo que Ricoeur señala como las *identificaciones adquiridas* por las cuales “lo otro” entra en la composición de “lo mismo”. En efecto, en gran parte la identidad de una persona, de una comunidad, está hecha de estas *identificaciones* con valores, normas, ideales, modelos, héroes, en los que la persona y la comunidad se reconocen. Si consideramos entonces que el gremio de compositores mexicanos constituye una comunidad, podremos entender que dicha comunidad tiene un acervo de experiencias y registros de las mismas, que conforman su memoria colectiva y, cuando ésta se escribe, su historia. Factores como el movimiento nacionalista post-revolucionario o las políticas oficiales del llamado “renacimiento artístico mexicano” y la búsqueda por establecer una escuela mexicana de composición, marcaron importantes antecedentes en la memoria colectiva de los compositores mexicanos. Personajes del relato, tales como Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Julián Carrillo, José Pablo Moncayo, Manuel Enríquez o Mario Lavista, son algunas figuras paradigmáticas del arte musical nacional, que en cierto modo constituyen los “sujetos de la cultura nacional”, en otras palabras, son una especie de “héroes musicales nacionales”.

En torno a estas figuras, se han construido múltiples narrativas que les asignan papeles de acción. Así, podemos ver en Manuel M. Ponce al pionero del lenguaje nacional, “al precursor<sup>9</sup> e iniciador<sup>10</sup> del nacionalismo mexicano”, que con sus adaptaciones a la música de salón “dignificó la canción popular”;<sup>11</sup> en Chávez, al gestor por excelencia del arte musical nacional, al “ideólogo de la escuela mexicana, el impulsor de los lenguajes contemporáneos”,<sup>12</sup> “[al] renovador del medio musical Mexicano”,<sup>13</sup> al “Orfeo contemporáneo de México, al primer compositor mexicano que proclamó un nuevo nacionalismo”,<sup>14</sup> “a la fuerza dominante en la composición mexicana de 1930 a 1940”,<sup>15</sup> o

---

<sup>9</sup> Moreno Rivas, *Rostros del Nacionalismo...* p. 90.

<sup>10</sup> Guillermo Orta Velázquez. *Cien biografías en la historia de la música*. México: Olimpo, 1985, p. 265.

<sup>11</sup> *Idem*.

<sup>12</sup> Moreno Rivas, *Rostros del Nacionalismo...* p. 14

<sup>13</sup> Orta Velázquez, *op. cit.*, p. 276.

<sup>14</sup> Robert, Parker. *Carlos Chávez. El Orfeo Contemporáneo de México*. México: CONACULTA, 2002, p.15

<sup>15</sup> Moreno Rivas, *La composición...* p. 32

incluso, “tal vez [a] la personalidad más interesante del México musical”;<sup>16</sup> y en Revueltas al “genio atormentado”, a “uno de los músicos mexicanos más talentosos”,<sup>17</sup> o al “representante más destacado de la moderna música mexicana”.<sup>18</sup>

Al elegir ciertos eventos, y asignarles un papel pueden generarse relaciones de correspondencia, causalidad y contraposición que permiten hacer de la obra plural de diferentes compositores “autónomos” la historia de una tradición regional. Por ejemplo “la muerte de Revueltas en 1940 marcó la cumbre estilística de la escuela mexicana de composición”<sup>19</sup> o, en contraste, “la muerte de Moncayo en 1958 marcó en una forma tangible el fin de la escuela mexicana de composición”.<sup>20</sup> Así pues, la heterogeneidad de estilos y las diferencias radicales en las piezas de cada uno de ellos encuentra correspondencia y unidad en el hilo del relato que los relaciona a través de una narrativa que mezcla historia y ficción.

Las piezas musicales también adquieren un carácter actancial y no son ya objetos si no sujetos con papeles definidos. Mediante la narrativa, piezas como *Guatimotzin*, *Atzimba*, *La sinfonía India*, *Sensemaya*, *Huapango* y *Sones de Marichi*<sup>21</sup> se convirtieron en sujetos que transforman la trama de la música mexicana y la hacen cambiar de rumbo, como puede observarse en aseveraciones como: “*La Sinfonía India* presentaba una formulación sonora en la que forma y contenido eran equivalentes o similares. El tema indígena, transplantado fuera de su tiempo, lugar y cultura asumía un nuevo significado, iba más allá de la pura reconstrucción arqueológica o sentimental para colocarse en el terreno de los arquetipos”,<sup>22</sup> o “la música de Revueltas expresa el México de nuestros días, el México tal como respira, canta, ama y se embriaga, sufre y lucha”.<sup>23</sup>

Sólo recientemente, el papel actancial otorgado a las obras es referido de manera explícita, como hace por ejemplo Leonora Saavedra: “En este contexto las obras de Chávez y Revueltas son agentes en la construcción de una modernidad a la cual el país está

---

<sup>16</sup> Mayer- Serra, Otto. *Panorama de la Música en México: Desde la Independencia hasta la Actualidad*. México: El colegio de México, 1996.

<sup>17</sup> Orta Velázquez. *op cit.*, p. 266

<sup>18</sup> Mayer- Serra, *op cit.*, p. 164.

<sup>19</sup> Moreno Rivas, *La composición...*p. 40

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 60

<sup>21</sup> Los autores respectivos de estas piezas son Aniceto Ortega, Ricardo Castro, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, José Pablo Moncayo y Blas Galindo.

<sup>22</sup> Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo...**op. cit.*, p.170

<sup>23</sup> Mayer-Serra, *op. cit.*, p.165.

pugnando por entrar y que corresponde a un deseo colectivo [...] de participar en la cultura occidental”.<sup>24</sup> El papel actancial asignado tanto a piezas como a compositores será de particular relevancia en el estudio de los ejemplos musicales que abordaré, pues al enfocar mi análisis en el discurso sobre la música, y no en el discurso musical, serán dichas funciones narrativas utilizadas por críticos, historiadores y por los autores mismos, las que confieren a las obras su “carácter mexicano”.

### *Atributos identificadores de lo mexicano en música.*

“Lo que hoy conocemos como estilo musical mexicano de la primera mitad del siglo XX (me refiero a Chávez y Revueltas) que le da una identidad a la música mexicana, se forma con una gran variedad de elementos, muchos de los cuales son hallazgos personales del genio de estos compositores. Dichos hallazgos se convierten en lugares comunes para la identidad nacional de la música”.<sup>25</sup> Esta cita de Eduardo Mata, resulta relevante en tanto que declara el papel de los “lugares comunes” en la construcción ficticia de identidad nacional. No obstante, sus aseveraciones también suponen una controversia con respecto al hecho de si acaso son sólo los lenguajes de Revueltas y Chávez los que acabaron por configurar la identidad musical mexicana.<sup>26</sup> Este debate ha ocupado a los historiadores de la música mexicana que se dedican al periodo nacionalista post-revolucionario y no será aquí abordado. Lo que interesa a nuestros fines es señalar la percepción de que los “lugares comunes” musicales juegan un papel relevante en la construcción de dicha identidad

---

<sup>24</sup> Leonora Saavedra, “Chávez y Revueltas: La construcción de una identidad nacional y moderna”, en *Silvestre Revueltas: Sonidos en Rebelión*, (pp. 39-54), Roberto Kolb y José Wolffer, (eds.), México: UNAM-ENM, 2007. p. 47.

<sup>25</sup> Eduardo Mata, “Los cuartetos de cuerda” en *Silvestre Revueltas: sonidos en rebelión*, (pp. 21-54), Roberto Kolb y José Wolffer, (eds.), México: ENM- UNAM, 2007. p. 23.

<sup>26</sup> La reducción que Mata hace del nacionalismo a los estilos de Silvestre Revueltas y Carlos Chávez ha sido debatida, incluso por él mismo en este artículo, al señalar que “el estilo “nacionalista” de Chávez y Revueltas no está sustentado en las citas o en el aprovechamiento de las sustancias primarias del folklor”. En lo que concierne a Revueltas, el musicólogo Roberto Kolb asevera que una particular construcción del nacionalismo musical estaba ya instaurada al momento en que el compositor vuelve a México en 1929. Kolb asimismo sostiene que es en todo caso la convencionalidad de este imaginario musical la que permite a Revueltas marcar una distancia crítica mediante la desviación del sentido de dichos clichés sobre lo “mexicano” por medio de la parodia. Ver Roberto Kolb, *El vanguardismo ...op cit.* El debate sobre la variedad de estilos particulares de compositores como Chávez, Julián Carrillo, y Manuel M. Ponce, ha sido enriquecido con los trabajos de musicólogos como Alejandro Madrid, Ricardo Miranda, y Leonora Saavedra. Ver, Alejandro Madrid, *Los sonidos de la nación ....op cit.*, Ricardo Miranda, *El sonido de lo propio: José Rolón (1876-1945)* México: CENIDIM, 1993 y Leonora Saavedra, *Of selves and others op. cit.*

nacional. En el ámbito particular de la creación musical, Eduardo Mata explica que no únicamente los temas *exo-referenciales* en los que se inspira la composición musical conforman los estereotipos de la música mexicana (por ejemplo, el indianismo y la identidad rural). También las estrategias de composición y ciertas estructuras sonoras han sido esencializadas como “mexicanas” a partir de la época nacionalista. El punto por comprobar es que muchas de ellas perduran en el imaginario de los compositores hasta el día de hoy.

El estudio del estilo de estos dos “héroes musicales” y de sus contemporáneos, ha permitido esclarecer cuáles son las estructuras formales y las fuentes sonoras que se tipifican como “mexicanas”. La más reciente musicología mexicana ha finalmente abandonado la concepción esencialista de la identidad nacional y ha comenzado a estudiarla como producto de una época, con todos los condicionamientos políticos e ideológicos que esto implica. Al abordar el periodo nacionalista, autores como Madrid, Saavedra y Kolb han esclarecido el papel que la ideología dominante del nacionalismo indigenista y mestizofílico tuvo a nivel nacional. Por otro, han discutido la relevancia del discurso del modernismo como un elemento clave en la toma de una postura estética entre los compositores de la época. Es la existencia de la díada modernismo-nacionalismo, y la relación conflictiva entre ambos lo que les permite establecer relaciones de oposición a fin de distinguir “mexicano”, “no-mexicano” y “mexicano-modernista”.<sup>27</sup>

Kolb, por ejemplo, señala que “Cualquiera que haya sido la fuente de inspiración semántica, los significadores de corte folklorista, étnico o indianista<sup>28</sup> son empleados en mayor o en menor medida como marcador o generador del discurso y estructuras musicales en los nacionalismos [...]de 1929”.<sup>29</sup> Para Saavedra, el nacionalismo mexicano se apoya en las músicas tradicionales y en particular en la idealización y “glorificación de lo indígena” mediante indicadores como “pulso regular, patrones rítmicos simples, melodías

---

<sup>27</sup> Madrid por ejemplo deduce que es el estilo modernista de Carrillo el elemento que lo excluyó del canon nacionalista, mientras que Kolb defiende que antes que nacionalista, la filiación estética de Revueltas se inclinaría hacia el vanguardismo. Saavedra finalmente indica que en el caso de Chávez, el exotismo conferido por lo mexicano bajo un tratamiento modernista iba dirigido a su integración a la “música universal”, y por tanto es simultáneamente “mexicano y modernista”, una opinión que Madrid comparte.

<sup>28</sup> El entrecomillado es de Kolb, y su fin es aclarar que pese a lo controversial del término “indianista”, fue éste el mayormente utilizado en el periodo nacionalista y como tal lo usará en su trabajo. En lo que respecta a la presente tesis, “indigenismo” será el término favorecido. Las causas de la elección son similares: es éste el término que en la actualidad se utiliza preferentemente.

<sup>29</sup> Roberto Kolb, *El modernismo de Silvestre Revueltas...op.cit.*, p. 39.

pentatónicas”.<sup>30</sup> Mata, por su parte, indica que una estrategia usada *a priori* por ciertos compositores nacionalistas fue “vestir el folklore con ropajes de música culta”, “valerse de citas folklóricas” y añade que un atributo identificador de la música iberoamericana es su “vocación rítmica basada en lo flamenco-andaluz y lo negro-afroantillano”.<sup>31</sup>

Así, rasgos sonoros tales como referencias tímbricas, (la recurrencia al uso de instrumentos prehispánicos), estructurales (por ejemplo el uso de la pentafonía para denotar lo indígena), melódicos (citación y elaboración temática sobre melodías tradicionales y populares), y conceptuales (contenidos programáticos referentes a temas como el México prehispánico y la identidad indígena –indianismo- o sobre las identidades regionales de México), han sido identificados por los historiadores mexicanos como mecanismos para denotar la mexicanidad de las piezas del periodo bajo estudio. Debido a su uso reincidente constituyen “lugares comunes”, clichés o estereotipos musicales de lo mexicano. Es pues este imaginario al que en gran medida se alude cuando se invoca la noción de “música mexicana”, incluso en la actualidad.

#### *Promotores culturales de la “música mexicana”.*

El estudio del *finanscape* actual permite comprender por qué este imaginario continúa alimentando la noción de lo que es la música mexicana. En tanto industria cultural, el sector de la música de concierto ha perpetuado esta noción por medio de la programación reincidente de un mismo repertorio canónico. Presentado bajo el título promocional de *Conciertos Mexicanos*, y adornados por carteles promocionales que muestran rebozos, sombreros, sarapes y retratos de Frida Kahlo, piezas como *Sensemayá el Huapango*, *Sones de Mariachi*, *La noche de los mayas*, *H.P.* , *Sinfonía India* entre otras, garantizan un lleno total en las salas al tiempo que refuerzan la idea de que el nacionalismo musical constituye la “verdadera” música mexicana ( Fig. 2.1). Muy pocas veces estos conciertos incluyen estrenos o piezas recientes de compositores nacionales, y si lo hacen, su inclusión está condicionadas a emular el estilo nacional. Algo muy similar ocurre con los fonogramas,

---

<sup>30</sup> Saavedra, “Chávez y Revueltas... *op.cit.* (2007),p. 51-52.

<sup>31</sup> Mata, *op. cit.*, p. 25

cuyas portadas refuerzan y consolidan la asociación entre lo mexicano y lo nacionalista post-revolucionario (Fig. 2.2).



Fig. 2.1

Cartel promocional de la Orquesta Sinfónica de Minería

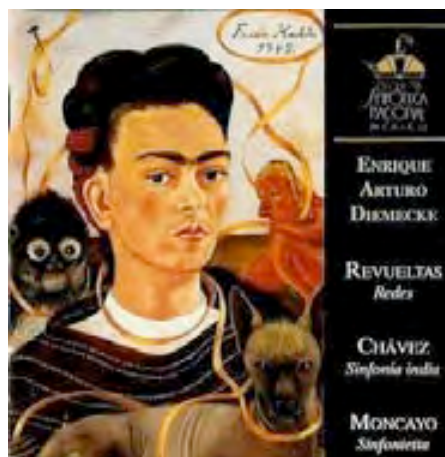


Fig. 2.2

Portada de un fonograma de Música Mexicana, grabado por la Orquesta Sinfónica Nacional y dirigido por Enrique Diemecke.

Lo anterior se debe en gran medida al papel desempeñado por los promotores culturales. Como fue señalado en el capítulo previo, son dichos promotores a nivel nacional y los llamados “*cultural brokers*”, en el extranjero, quienes deciden qué ha de ser representativo del arte mexicano para lograr dar al arte nacional un nivel de proyección “internacional”.

Mauricio Tenorio Trillo ha tratado el uso contextual y comercial de la identidad mexicana.<sup>32</sup> Este historiador utiliza la metáfora la “Atlántida Morena” para describir la idealización de la cual la identidad mexicana, y en particular la de la ciudad de México, ha sido objeto. Asimismo argumenta que la imagen de lo mexicano que es difundida en el extranjero responde a la demanda internacional de la mercancía “México” y habla sobre el influyente papel de intelectuales como Octavio Paz, Carlos Fuentes y Jorge Castañeda en la promoción de esta invención. “Paz fue un proveedor de lo que pide la demanda internacional de la mercancía “México” : [...] Fiesta, Malinche, chingada, angustia

<sup>32</sup> Ver Mauricio Tenorio Trillo. *Artifugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales 1880- 1930*. México: FCE, 1998.

identitaria, muerte, ethos latino vs. ethos indígena. [Estos intelectuales] llenan el nicho México en la demanda por tal cosa en el mundo y proporcionan justo lo que el cliente quiere oír. Los cambios culturales, políticos o económicos no afectan al producto”.<sup>33</sup>

La aseveración de Tenorio puede explicar el hecho de que no importa cuanto haya cambiado la composición musical en México, lo que se sigue ofreciendo al público es el mismo producto nacionalista. En el caso particular de la música académica, promotores individuales como Enrique Arturo Diemecke, e institucionales, como las orquestas nacionales (Orquesta Sinfónica de Minería, OFUNAM, Sinfónica Nacional, Filarmónica de la Cd. de México) son los principales alentadores de este imaginario.

Un caso revelador de este mecanismo de marketing musical, lo constituye la gira realizada a la ciudad de Los Ángeles, California, por la Orquesta Filarmónica de la ciudad de México, en junio del año 2008.<sup>34</sup> Esta visita, organizada por Diemecke, tuvo entre otros fines realizar el estreno mundial de la pieza *América Tropical* del compositor y etnomusicólogo Steve Loza. Esta obra multimedia busca una reinterpretación musical del mural homónimo realizado por David Alfaro Siqueiros. Resulta sintomático que esta pieza que, según su propio autor, “se trata de las vidas de los mexicanos en Los Angeles”,<sup>35</sup> use el mariachi como índice de lo mexicano. El concierto, realizado bajo el auspicio de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal y el Museo Latino, incluyó también piezas como *Danzón No. 2* de Arturo Márquez; el *Huapango* de Moncayo y *La Noche de los mayas* de Revueltas. Al respecto del concierto, el etnomusicólogo señaló: “La idea al traer a la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México a Los Ángeles, es que venga la gente de herencia mexicana y la gente latina en general para que aprendan que todavía existe música sinfónica en México y cuál es la diferencia entre ésta y la de mariachi y para que puedan relacionar de varias maneras esa música. También van a tocar el *Huapango*,

---

<sup>33</sup> Mauricio Tenorio Trillo, “De la Atlántida Morena y los intelectuales mexicanos”, en *Literal: Voces Latinoamericanas, pensamiento arte y cultura. No. 6* también disponible en *Fractal*, revista Trimestral consultada en (<http://www.fractal.com.mx/F37Tenorio.html>) el 23 de junio del 2008.

<sup>34</sup> Ver, Notimex *El Universal*, Ciudad de México, Miércoles 28 de mayo de 2008, consultado en misma fecha en (<http://www.eluniversal.com.mx/notas/510383.html>)  
“UCLA faculty collaborate on multimedia symphony at Disney Concert Hall” por Carolyn Campbell en UCLA Newsroom, Junio 25, 2008 en (<http://newsroom.ucla.edu/portal/ucla/american-tropical-51224.aspx>) consultado el 7 de junio del 2008.

<sup>35</sup> Steve Loza en “La Filarmónica de la Ciudad de Mexico llega al Disney Hall”, por Maryl Celiz, Diario *HOY*, consultado en ([http://www.hoyInternet.com/vidahoy/hoy-06pg2\\_sinfonica\\_060608jun06,0,1656915.story](http://www.hoyInternet.com/vidahoy/hoy-06pg2_sinfonica_060608jun06,0,1656915.story)), viernes, junio 6, 2008



como un 'encore'.<sup>36</sup> El tono paternalista de Loza, expresa la esperanza de que el público aprenda que aún se hace música sinfónica en México, sin embargo resulta contradictorio ante la selección de un repertorio de más de setenta años de antigüedad. En todo caso, la presentación de este repertorio como la música sinfónica que “todavía existe en México”, sirve más como un reforzamiento del canon nacionalista, que como una afirmación de la actividad de composición sinfónica actual.

El uso estereotípico, y reiterativo, de la tradición musical de música de concierto mexicana tiene sin duda un objetivo comercial evidente. Sin embargo, la utilización de estereotipos con fines simbólicos va más allá de una estrategia mercantil. En tanto una función cognitiva que intenta categorizar grupos de gente en vez de entender individualidades, se entiende que los mecanismos de estereotipia son necesarios para asimilar el mundo en términos de categorías y no de ocurrencias específicas.<sup>37</sup> De ahí que los estereotipos culturales no se apliquen únicamente a los “otros” si no también al grupo del que uno se reconoce miembro. Asimismo, estudios en psicología social han indagado sobre las posibles causas y motivaciones para la aplicación de estereotipos culturales.<sup>38</sup> Algunas de las conclusiones arrojan que el uso de estos estereotipos tiene un fuerte componente cognitivo: por ejemplo que su uso no siempre es voluntario,<sup>39</sup> y que su activación responde, ya sea a la necesidad de restaurar la imagen propia cuando ésta ha sido deteriorada por causa de la interacción social,<sup>40</sup> o como un mecanismo para devaluar a grupos que representan una amenaza.<sup>41</sup>

Todos los anteriores casos de activación de estereotipos resultan posibles en la era global y son sin duda verificables en el ámbito de la creación artística y en el de la música de concierto. Ante un contexto en que el intercambio simbólico es tan intenso, tan

---

<sup>36</sup> *Idem.*

<sup>37</sup> Macrae, C.N., Milne, A.B., & Bodenhausen, G.V. “Stereotypes as energy-saving devices: A peek inside the cognitive tool-box” en *Journal of personality and Social Psychology*, No. 66,(1994): 37-47

<sup>38</sup> Steven Fein; William von Hippel; Steven J. Spencer. “To stereotype or not to stereotype: Motivation and stereotype activation, Application and inhibition” en *Psychological Inquiry*, Vol. 10, No.1 (1999), pp. 49-54

<sup>39</sup> Hippel, W. von, Silver, L.A. & Lynch, M.E., “Stereotyping against your will: The role of inhibitory ability in stereotyping and prejudice among the elderly” en *Personality and Social Psychology Bulletin*. Vol. 26, No. 5 (2000): 523-532.

<sup>40</sup> Fein, S. y Spencer, S.J., “Self image threat and implicit stereotyping”, artículo presentado en la reunión de la Society of experimental Social Psychology, Lexington, KY, (October, 1998)

<sup>41</sup> Fein, S. y Spencer, S.J., “Prejudice as self image maintenance: Affirming the self through derogating others”, *Journal of Personality and Social Psychology*, No. 73, (1997): 31-44

acelerado y tan diverso, es de suponer que los estereotipos estén jugando en la sociedad global un papel incluso más relevante que en épocas previas.

Sin embargo los “clichés” sonoros no son los únicos que sirven para elaborar la música nacional. Ideas estereotípicas sobre lo que se supone nos distingue culturalmente como “mexicanos” también han acabado por construir la idea de algo tal como una “identidad nacional”, y esta identidad se proyecta también en la música. Algunos rasgos idiosincráticos y ciertas prácticas culturales han sido consideradas “características de lo mexicano”. En tal consideración el discurso de intelectuales del siglo XX ha sido determinante. El segundo postulado de esta tesis es que los compositores mexicanos se han basado en el imaginario generado del discurso intelectual y académico sobre lo nacional. A fin de demostrar la apropiación de dicho discurso por parte de los compositores académicos es primero menester identificar en qué consiste tal discurso.

### **La construcción narrativa del Mexicano.**

Las imágenes sobre la identidad nacional mexicana no corresponden a una única disciplina artística, o a un sólo lenguaje significante. Más precisamente, el concepto que permite aludir a “lo mexicano” se ha edificado por la interacción de diversas áreas de producción y reproducción cultural. Ya desde el periodo independentista, pero más aún después de la guerra de revolución en 1910, el mito de “lo mexicano” ha tenido una gran variedad de fuentes en donde encuentra sustento. Del grupo de intelectuales que desde inicios del siglo XX intentó hacer una meta narrativa de “el” y “lo mexicano” se pueden mencionar los nombres de Ezequiel Chávez, Manuel Gamio, Justo Sierra y Carlos Lerda de Tejada.<sup>42</sup> El pensamiento de personajes como José Vasconcelos y Antonio Caso se encargó de convocar a un “nuevo espíritu nacional” bajo conceptos como los de Raza Cósmica y Pueblo del sol. Asimismo, las disciplinas artísticas interpretaban a su manera lo que debía distinguir a lo mexicano. Las artes visuales mexicanas con personajes como José Guadalupe Posadas, José Ma. Velasco y Doctor Atl, generaron imágenes sobre lo nacional, así como sobre lo

---

<sup>42</sup> Ezequiel Chávez, *Ensayo sobre los rasgos distintivos de la sensibilidad como factor del carácter del mexicano* (1901), Manuel Gamio, *Forjando Patria* (1916), Justo Sierra, *México, su evolución social* (1900-1902), y Carlos Lerda de Tejada *La revolución y el Nacionalismo*, (1916), Tomado de Roger Bartra, *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano*, México: De Bolsillo, 2005.

popular. Los movimientos del muralismo y el nacionalismo pictórico coadyuvaron en gran medida a una elaboración del mito sobre la cultura mexicana, al grado en que hoy día sus protagonistas (Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Rufino Tamayo y sin duda Frida Kahlo) son emblemas nacionales.<sup>43</sup> De manera similar, el nacionalismo musical y el nacionalismo cinematográfico, con la narrativa de Gabriel Figueroa por ejemplo, fueron áreas de la cultura que adquirieron en el México post-revolucionario el papel de “constructores de identidad”.

Sin embargo, la identidad mexicana no sólo ha sido un producto de la elite intelectual [y artística] mexicana del siglo XX. Hoy día es también un campo disciplinar en el que humanistas de varias áreas tratan de desentrañar, esclarecer y puntualizar el discurso generado en la convergencia de numerosas expresiones culturales y artísticas.<sup>44</sup> La discusión en torno al problema de la identidad nacional ha tomado vertientes distintas según el tipo de enfoque usado y los fines que se persiguen al abordarla. Algunos estudios académicos en el área de la sociología, han tenido como objetivo la colaboración multidisciplinaria para la creación de una metodología que, desde las ciencias sociales, ayude a esgrimir los modos del ser del mexicano y así procurar el diseño de planes de desarrollo social nacional. Uno de ellos lo constituye la colección de ensayos de Raúl Béjar que conforman el libro *El mexicano: Aspectos culturales y psicosociales*.<sup>45</sup> De esta colección,

---

<sup>43</sup> Para un estudio sobre las alianzas establecidas entre los grupos de poder político y los pintores Mexicanos de este complejo periodo ver, Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y Poder*. México: El Colegio de Michoacán-Fondo de Cultura Económica, 2005.

<sup>44</sup> Algunos académicos dedicados a este rubro son Raúl Béjar, Héctor Rosales, Marta Luz Arredondo, Guillermo Bonfil Batalla, Roger Bartra, José del Val.

<sup>45</sup> De acuerdo con Béjar y Rosales, por ejemplo, la antropología ha distinguido cinco categorías básicas para definir la identidad mexicana. La primera de ellas es el indianismo, según el cual la identidad mexicana adquiere su especificidad gracias a su pasado prehispánico y a las características de los grupos étnicos actuales. Siguiendo la propuesta de Bonfil Batalla, Béjar y Rosales aseveran que la identidad nacional según su origen indio, “sería una identidad que iría más allá de los grupos étnicos que aún perviven, para abarcar amplios conjuntos sociales”. La segunda categoría corresponde a la de occidentalismo y sostiene que tanto el proceso colonizador como el proyecto republicano conllevaron la aculturación de México según el paradigma occidental. Esta tesis, que persigue como fin último la modernización de México, supone que los componentes indígenas de la cultura mexicana acabarán por desaparecer bajo el efecto de dicho proceso modernizador. La tercera tesis se apoya en la idea del mestizaje cultural y afirma que la identidad mexicana resulta de la síntesis de elementos culturales indígenas, europeos y africanos. Esta proposición tiene un fuerte arraigo en la ideología que emana de la Ilustración y constituyó la base principal de la ideología nacionalista. La tesis de la yuxtaposición asevera que la identidad mixta de México se da en una trama de niveles diferenciados en la que coexisten varios ejes y sub-identidades en conflicto, pero con representatividades diferenciales. Finalmente, la quinta perspectiva defiende la hibridación cultural de mezclas interculturales presentes en todos los ámbitos y sectores sociales. Uno de los principales proponentes de esta tesis es García Canclini, quien asevera que en tiempos de la globalización este modelo es el que mejor explica el tipo de

un ensayo en particular llama la atención a los fines de esta tesis. En “La cultura nacional vs. La cultura popular”, Béjar asevera que la identidad nacional no surge de manera espontánea, si no que es una construcción que se hace a partir de la elección de ciertos eventos, emblemas y símbolos que han de identificar al país. Béjar concluye diciendo que “la cultura llamada nacional, no incluye a todos los mexicanos ni a todas las aspiraciones y las formas de vida”,<sup>46</sup> si no que si no que todos estos emblemas son legitimados por los aparatos ideológicos de estado, entre los que se pueden contar las escuelas, los medios de comunicación y otras instituciones oficiales. Dado que el interés de esta tesis no es el de contribuir a la definición de lo que es “el y lo mexicano” a fin de crear programas de desarrollo social o artístico, no me ocuparé de las metodologías propuestas por dichos textos y tales enfoques, si no más bien en identificar cuáles son las imágenes con que se representa a “lo mexicano” y cómo éstas son incluidas en el discurso musical.

#### *Los estereotipos sobre “el y lo mexicano”*

En el ensayo *La jaula de la melancolía*, Roger Bartra explica algunos modos en como la reacción de los intelectuales hacia el nacionalismo post-revolucionario paradójicamente contribuyó a “codificar e institucionalizar el mito del carácter mexicano”.<sup>47</sup> Bartra señala que las opiniones vertidas por escritores como Samuel Ramos, Octavio Paz o Guillermo Bonfil Batalla, entre otros, no necesariamente tiene un sustento metodológico en las ciencias sociales, si no que parte primordialmente de concepciones personales de los autores sobre el mexicano. Consecuentemente el poder de representación del que gozan, ocasiona que a menudo sus opiniones sean consideradas hechos. Textos tales como *El perfil del hombre y la Cultura en México* (1934),<sup>48</sup> *El Laberinto de la Soledad* (1950)<sup>49</sup> o *México*

---

identidades a las que México, y otras sociedades contemporáneas, están dando lugar. Estos autores sostienen que de algún modo u otro, los modos de concebir y representar al mexicano provienen de alguna de estas tesis. Ver Raúl Béjar y Héctor Rosales, “Perspectivas teóricas para el estudio de la identidad nacional mexicana en el contexto de la globalización”, en *El mexicano... op cit.*

<sup>46</sup> Béjar, Raúl. “Cultura Nacional y Cultura Popular” en *El Mexicano. op.cit.*, p. 275

<sup>47</sup> Bartra, *op. cit.* 18.

<sup>48</sup> Samuel, Ramos. *Perfil del hombre y la Cultura en México*. Buenos Aires : Espasa-Calpe, 1951.

<sup>49</sup> Octavio Paz. *El laberinto de la Soledad. op. cit.*

*Profundo* (1987),<sup>50</sup> han contribuido todos con una mirada de imágenes a partir de las cuales se caracteriza al mexicano tanto por los mismos mexicanos como por los extranjeros.

Bartra defiende la idea de que la supuesta identidad nacional se construye en atención a “lugares comunes”. Dichos lugares comunes son manifestaciones culturales que han sido diferenciadas, clasificadas y utilizadas por la elite para diferenciar los “rasgos distintivos del mexicano”. El sociólogo indica: “Los ensayos sobre el carácter nacional mexicano son una traducción y una reducción – y con frecuencia una caricatura grotesca de una infinidad de obras artísticas, literarias, musicales y cinematográficas [que] revelan con crudeza e ingenua simplicidad los ingredientes y las recetas con que se cocina el alma nacional”.<sup>51</sup>

Pese a sus tan diferentes aproximaciones, un punto en el que Bartra y Béjar están de acuerdo es en que la cultura nacional no es sólo un conjunto de símbolos, si no que además esta colección está hecha por grupos de mayor representación social, no en términos numéricos, si no en términos de su acceso al poder. Así, ambos sociólogos sostienen que estos grupos dominantes son los que mayor injerencia tienen en la configuración de las formas simbólicas mediante las cuales se representa “lo mexicano”. Pero existen entre los dos autores puntos de contradicción relevantes, puesto que sus respectivas interpretaciones inducen a formas radicales de entender los fines que se persiguen en la elaboración de una cultura nacional. Para Béjar la intervención del estado es necesaria para generar un vínculo entre la población y su entorno a fin de lograr la realización de un proyecto de nación, pues éste constituye un requisito para el desarrollo y opina que “En esta enorme tarea de creación juegan un papel primordial los intelectuales, puesto que son ellos quienes reflexionan, crean y difunden las pautas culturales de una sociedad”.<sup>52</sup> Para Bartra en contraste, la identidad nacional “se trata de un manajo de estereotipos codificados por la intelectualidad [y por tanto] estas imágenes son mitos producidos por la cultura hegemónica”.<sup>53</sup> Este sociólogo concluye añadiendo que “los mexicanos debemos

---

<sup>50</sup> Guillermo Bonfil Batalla. *México Profundo: Una civilización negada*. (1987), México: De Bolsillo, 2005

<sup>51</sup> *Ibidem*, 19-20.

<sup>52</sup> Bejar, *op cit.* p. 288.

<sup>53</sup> Bartra, *op. cit.*, p. 15

deshacernos de esta imagería que oprime nuestras conciencias y fortalece la dominación despótica del llamado Estado de la Revolución Mexicana”.<sup>54</sup>

La metodología de Bartra consiste entonces en abordar los “lugares comunes” de la identidad nacional, estudiar su proveniencia dentro de un sistema estratificado de poder y como fin último, denunciar que la generación de dicho imaginario constituye un mecanismo de dominación, pues según refiere:

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. Se trata de un proceso mediante el cual la sociedad mexicana post-revolucionaria produce los sujetos de su propia cultura nacional, [...] y los ha ligado a varios arquetipos de extensión universal. Esta subjetividad específicamente mexicana está compuesta de muchos estereotipos psicológicos y sociales, héroes, paisajes, panoramas históricos y humores varios.<sup>55</sup>

A partir de numerosos ejemplos tomados de poemas, de ensayos filosóficos sobre la identidad mexicana realizados por autores como José Vasconcelos, Antonio Caso, Carlos Fuentes, Samuel Ramos, y de múltiples ejemplos de creaciones artísticas entre las que se cuentan la poesía, el cine y la música, Roger Bartra distingue un número de estereotipos que han servido para edificar algo tal como un “carácter mexicano”. Estos son:

1. La existencia de una identidad rural perdida y añorada - Inspirado en un poema de Ramón López Velarde, Bartra llama “el edén subvertido”, a una construcción idealizada que la sociedad industrial capitalista hace de su contraparte rural. A su vez, el hombre industrial inventa su propio paraíso perdido para explicar sus contradicciones inherentes y “busca insistentemente un estrato mítico, donde se supone que se perdieron la inocencia primitiva y el orden original”, y concluye “En México como en muchos países, la recreación de la historia agraria es un ingrediente esencial en la configuración de la cultura nacional; es creo, una piedra clave sin la cual la coherencia del edificio cultural se vendría abajo”.<sup>56</sup>
2. Mito del héroe campesino - Este personaje, también asociado al indígena, es arrancado de su origen ancestral y sometido a las injusticias primero de la colonización y luego de la modernización. “La cultura mexicana ha tejido el mito

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>55</sup> *Ibidem* p. 15.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 34

del héroe campesino no con los hilos de la añoranza. Inevitablemente, la imaginaria nacional ha convertido a los campesinos en personajes dramáticos, víctimas de la historia, ahogados en su propia tierra después del gran naufragio de la Revolución mexicana. La reconstrucción literaria del campesino es una ceremonia de duelo, un desgarramiento de vestiduras ante el cuerpo sacrificado en el altar de la modernidad y del progreso”.<sup>57</sup>

3. La existencia del tiempo mítico y la actitud laxa del mexicano ante el correr del tiempo - Tomando como punto de partida la crítica a la visión primitivista con que los intelectuales y académicos se han aproximado al estudio de sociedades no urbanas, Bartra aduce que se ha generado una concepción falsa sobre la bipolaridad del tiempo: el tiempo occidental y el tiempo no- occidental. En este sentido, el tiempo “primigéneo” o “primitivo” correspondería al que rige a las sociedades no urbanas, pero también al que vive un mexicano prototípico quien “no se adapta al transcurrir temporal, que no siente el tiempo”. Este mito, “es el origen de uno de los rasgos que con mayor insistencia se han asignado al carácter del mexicano. El sentido del tiempo que se le asigna al mexicano es la misma noción que es atribuida al campesino y al hombre primitivo por los habitantes de las ciudades”.<sup>58</sup>
4. La indiferencia del Mexicano ante la muerte - Bartra refiere que la percepción europea del mexicano construyó un mito en torno a la relación entre el mexicano y la muerte, mismo que fue reforzado por los propios intelectuales nacionales. En su opinión, aseveraciones como “El europeo – para quien pensar en la muerte es casi una pesadilla, se ve de pronto frente a un mundo [México] libre de esa angustia, que juega con la muerte y hasta se burla de ella...” ( Paul Westheim) o, “[ En México] se tiene una gran facilidad para morir, que es más fuerte en su atracción conforme mayor cantidad de sangre india tenemos en las venas” (Xavier Villaurrutia), y por supuesto, la consagrada de Paz “ La indiferencia del mexicano ante la muerte, se nutre de la indiferencia hacia la vida” . Todas estas aseveraciones alimentan el mito de que el mexicano es en cierto sentido “indiferente”, “insensible”, hacia la

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 45

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 71

muerte. Este mito, añade el antropólogo, “constituye uno de los lugares comunes más socorridos del pensamiento mexicano moderno”.<sup>59</sup>

5. La prole sentimental - Bartra detecta que ciertos textos como películas, canciones populares, novelas y poemas, han construido una imagen prototípica del mexicano que al mismo tiempo es un ser sentimental y violento, pasional y agresivo, resentido y rencoroso. De este lugar común surge la idea sobre la calidez y el sentimentalismo mexicano.
6. El héroe agachado - Es un ser contradictorio y aquejado por su propio complejo de inferioridad, inferioridad que se opone al objetivo que pretende alcanzar. Este mito, señala Bartra “engendra a un héroe trágico escindido que cumple diversas funciones: representa las virtudes aborígenes heridas que nunca volveremos a ver, representa al chivo expiatorio de nuestras culpas, y sobre él se abate la furia que se destila de las frustraciones de nuestra cultura nacional; representa a los campesinos sin tierra, a los trabajadores sin trabajo, a los intelectuales sin ideas, a los políticos sin vergüenza; representa la tragedia de una patria en busca de la nación perdida”.<sup>60</sup>
7. El pelado - Creación de Samuel Ramos, este personaje encarna el drama de la modernidad. Bajo este prototipo, el mexicano es un ser intermedio entre lo español y lo indígena.
8. Concepción dualista de México - “Hay dos México: uno es rural y bárbaro, indígena y atrasado, el otro es moderno y urbano, industrial y mestizo” y esta visión se expande también a la concepción dual del mexicano como individuo, un ser intermedio entre el occidental y el indio.
9. El culto a la virgen de Guadalupe - es “la expresión nacional más evidente de uno de los arquetipos más extendidos a lo largo y ancho de la historia de la humanidad, y su opuesta complementaria, la chingada (la Malinche)

Estos son, en breve, los atributos con los que Bartra considera que se ha elaborado el mito de la identidad nacional. Tales imágenes han ocasionado que una mayor atención sea prestada a ciertos grupos sociales, de modo que se crean representaciones discursivas sobre ellos. Los indígenas, la identidad rural y la identidad popular han sido objeto de tales

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 84

<sup>60</sup> *Ibidem*, p.109.



representaciones. La presencia de estos estereotipos en la producción musical será demostrada en el próximo capítulo. Por el momento, quedan así expuestas para posteriormente verificar su presencia en las obras musicales.

La referencia sobre la presencia de dichos estereotipos en las composiciones se hace no con una carga peyorativa si no porque estas estructuras son las que han sido tanto utilizadas de modo reiterativo por el discurso de los intelectuales, como apropiadas mayoritariamente por los compositores mexicanos para elaborar un concepto actualizado de “música nacional”. Dichos estereotipos se reconocen como tales porque pretenden generalizar representaciones de lo que de otro modo sería variado. En capítulos posteriores seguiré la línea de pensamiento de Bartra dado que concuerdo con él en la aseveración al respecto de que el uso de estereotipos culturales en torno a México es un mecanismo de dominación. Sin embargo intentaré demostrar que esta dominación no es únicamente ejercida por el estado mexicano si no también por instituciones internacionales de arte que a menudo operan bajo mecanismos descentralizados según las reglas del libre mercado. Al contextualizar la producción musical en un momento histórico como el de la globalización la pregunta que prosigue es entonces: ¿cuáles son los fines transnacionales que se persiguen con el uso de tales estereotipos?,<sup>61</sup> en última instancia, ¿cómo se materializa, a escala global, el dominio que Bartra refiere? Como se ha indicado, se intuye que el *mainstream* del arte internacional, encarnado en instituciones de gran poder simbólico, es el que a menudo se ha encargado de hacer cumplir las preconcepciones de lo mexicano a fin de mantenerse en una posición hegemónica cuando el poder de los grupos que lo ejercen se ve amenazado.

Toda la argumentación anterior, proviene del segundo postulado de esta tesis el cual, según se recordará, asevera que la música mexicana de la actualidad se nutre del imaginario generado por la intelectualidad mexicana. Ahora bien, dicho postulado sostiene también que las representaciones musicales sobre lo nacional mexicano no se articulan solas, si no que están vinculadas de manera concomitante a la identidad latinoamericana. Podría argumentarse que el que tal relación ocurra es natural dado que México está en

---

<sup>61</sup> Una breve explicación sobre el carácter inevitable de los mecanismos de estereotipia y los objetivos de socialización que cumplen en determinados contextos puede encontrarse en Bernardette Park, “Some thoughts on the goals of social psychological research on stereotyping” en, *Psychological Inquiry*, Vol. No. 2 (1992), pp. 181-183. La autora declara también su preocupación sobre el hecho de que al aceptar como “naturales” los procesos de estereotipia, se justifiquen también las conductas sociales negativas a las que éstos dan origen.

Latinoamérica y en entonces una cultura mayor que contiene a la mexicana. Sin embargo, es curioso notar que durante el periodo del nacionalismo musical post- revolucionario la asociación entre la identidad cultural latinoamericana y la mexicana no fue un recurso frecuente.<sup>62</sup> ¿ A qué responde entonces esta tendencia actual?.

Si como señala Tenorio Trillo “para 1940 México era imperial en el dominio de su imagen en el mundo de habla española, [ y ] para 1950 México monopolizaba el significado de conceptos y territorios mayores: lo latino, lo hispánico, lo moreno, lo híbrido”,<sup>63</sup> se puede observar que hoy día la nación mexicana no goza más de ese privilegio. Las transformaciones económicas y socio-culturales ocasionadas por la globalización inducen a que las referencias culturales no se hagan más desde el paradigma nacional. Mientras que en los siglos XIX y XX los movimientos nacionalistas fueron herramienta de legitimación del estado-nación a fin de allanar la expansión capitalista, en el siglo XXI el menoscabo del mismo estado y los imaginarios que operan en su detrimento parecen responder al proyecto económico de la globalización. Eso explica que las alusiones a identidades culturales se hagan hoy día por bloques regionales, tales como “lo asiático”, “lo africano”, “lo norteamericano” o “lo latinoamericano”. Estas referencias generan imaginarios expandidos que subsumen las diferencias locales y generan sus propios estereotipos. La producción de otros discursos artísticos, como las artes visuales, la literatura y la cinematografía, contribuyen a la elaboración del universo semántico “Latinoamérica”, el cual incluye a México, o para ser más precisos, en el cual México se inscribe. De tal modo, la composición musical actual responde a esta tendencia de articular de manera simultánea las identidades latinoamericana y mexicana, cuando no de subsumir esta última a aquella. De manera similar a como se construye el imaginario sobre la identidad mexicana, la identidad latina también está repleta de estereotipos y lugares comunes. Para comprender como dichos estereotipos adquieren forma musical es necesario primero identificar de qué imaginario se está hablando.

---

<sup>62</sup> Si bien en antecedentes de composiciones de autores mexicanos puede revelarse la elaboración del concepto “Latinoamérica, (por ejemplo, *Sensemaya* de Revueltas, o *La rebambaramba*, la diferencia con respecto a ejemplos actuales reside en que las imágenes musicales generadas sobre “latinoamerica” y “México” en dichas obras se hacen más o menos de manera independiente a las imágenes contruidas sobre México. En todo caso, en aquél tiempo, es desde la perspectiva mexicana que se construye el concepto de latinoamérica pero ambas identidades no se mezclan. Por el contrario hoy día, las representaciones de la identidad mexicana y la latinoamericana se entrelazan.

<sup>63</sup> Tenorio Trillo, *La Atlántida...* p. 19

## La construcción narrativa de Latinoamérica.

Siguiendo la lógica que Benedict Anderson aplica a la construcción ficticia de nación, Latinoamérica puede ser concebida como una comunidad imaginaria para cuya construcción se toman elementos constitutivos comunes tales como: eventos históricos compartidos, idioma, religión, un perfil demográfico con un importante componente indígena, etc. De ahí que en ciertos contextos América Latina haya sido objeto de representación como una unidad cultural pese a todas las variantes culturales de las diferentes naciones en ella comprendidas.<sup>64</sup>

El impacto que el multiculturalismo, en tanto movimiento social e ideológico, tuvo en las políticas de representación del arte Latinoamericano construido desde centros hegemónicos ha sido estudiado a fondo especialmente por críticos de las artes visuales como George Yúdice, Luis Camnitzer, Nelly Richards y Mari Carmen Ramírez. El interés principal de este grupo ha radicado en revelar el punto de vista central que tanto Norteamérica como Europa tienen al respecto de la construcción de “lo otro”, articulado a partir del discurso del multiculturalismo y a los estereotipos culturales-artísticos a que esto ha dado lugar. Por lo que toca a los estudios literarios, existe un relativo consenso en considerar que el *Boom* Latinoamericano fue decisivo para la construcción del imaginario sobre América Latina tanto en forma como en contenido. Este auge literario reconoce entre sus personajes principales a escritores como Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar y Jorge Luis Borges.<sup>65</sup> Román de la Campa defiende la idea de que particularmente los géneros literarios del testimonio y el realismo mágico fueron cooptados y mercantilizados por los sectores del *mainstream* internacional. Novelas como la consagrada *Cien años de Soledad* fueron usadas para sustanciar la identidad de Latinoamérica a lo mágico, lo fantástico, lo sobre natural, lo irreal, lo onírico.

---

<sup>64</sup> Entre los enfoques teórico-epistemológicos bajo los cuales se ha edificado en el último siglo la imagen de Latinoamérica pueden ser identificados los siguientes. En primer lugar el postcolonialismo, que busca una explicación para la configuración de las sociedades latinoamericanas actuales sobre bases en su pasado colonial y al mismo tiempo indaga sobre las causas que orillan a las sociedades que alguna vez fueron colonizadoras a preservar una imagen inferior de aquellos colonizados. En una línea similar, la teoría crítica se vale de epistemologías deconstructivistas a fin de revelar la lucha de la hegemonía por mantener su posición de poder, así como explicar las estrategias de resistencia y rebelión de la subalteridad. Así, disciplinas como la teoría y la crítica literaria han contribuido a entender las representaciones sociales gestadas en torno a esta región cultural y al modo de vivir de su gente.

<sup>65</sup> Román de La Campa, *Latin Americanism*, Minneapolis: University of Minnesota Press. 1999. p. 3

Mientras tanto, las obras *testimoniales* de autoras como Isabel Allende y Rigoberta Menchú consolidaron la idea de un subcontinente hundido en la injusticia política, el autoritarismo, y la marginación social.

Debido a su uso en el mercado, dichas preconcepciones han acabado por reforzarse al grado de convertirse en estereotipos. Este imaginario preconcebido no sólo ha adquirido un importante valor de uso comercial si no que es una pieza fundamental en el intercambio simbólico necesario para elaborar identidades antagónicas. Considerando que, según indica Thompson, el uso de estas formas simbólicas está condicionado a contextos históricos específicos, en una estructura de poder diferencial, entonces se puede inferir que, de manera similar a como las imágenes sobre la identidad mexicana pueden ser usadas como un mecanismo de dominación, tal uso es también factible para el imaginario sobre lo latinoamericano. En última instancia, las preconcepciones resultantes del uso político de dichas formas estereotípicas coadyuvan en la cimentación de las ideas sobre el Tercer mundo y por relaciones de oposición acaban también por definir al Primer mundo.

El contexto histórico reinante a fines del siglo veinte perseguía dos fines concatenados en los ámbitos respectivos de los panoramas financiero e ideológico: reafirmar la economía global por un lado y, a efecto de legitimarla, celebrar la multiculturalidad que de ella resultaba. En este sentido dos eventos serían coyunturales para la definición de una nueva era: la celebración del quinto centenario del arribo de Cristóbal Colón a tierras americanas y las festividades en torno al fin del milenio. A inicios de la década de los noventas, la celebración del Quincentenario puso a Latinoamérica en el centro del interés internacional.<sup>66</sup> La disyuntiva sobre llamar al evento “descubrimiento” “encuentro”, “colisión” o “invasión” hizo evidente algunos mecanismos mediante los cuales opera la neo-colonización en la era actual, un tema que resultaba pertinente no sólo para el caso latinoamericano, si no también para África y Asia.

La conmemoración ocasionó que el mundo volcara la vista en retrospectiva no únicamente sobre los logros de las monarquías coloniales europeas si no sobre todo en los efectos negativos que el proceso colonial tuvo en las sociedades nativas así como en su configuración contemporánea. La declaración de Quito fue la culminación de la postura de denuncia que los indios Americanos tomaron ante el temor de verse aquejados por políticas

---

<sup>66</sup> Shifra Goldman y Luis Camnitzer “The Columbus Quincentenary and Latin American Art: A critical Evaluation”, en *Art Journal*. Vol. 51. No.4, (pp. 16-20), Latin American Art (Winterm 1992).

neo-coloniales derivadas del neoliberalismo económico. En tanto en México, los grupos indígenas también mostraron una reacción en contra de la política neoliberal del Salinismo que desembocó en la sublevación indígena de 1994 y en la posterior Declaración Nacional de los Derechos Indígenas. En un contexto político y económico mundial que pretendía establecer un nuevo Orden Global, la definición del Tercer Mundo era de crucial importancia.<sup>67</sup> El modelo de inclusión económica de este sector en el proyecto globalizador sería decisivo para la ratificación de quien en contraposición funge como Primer Mundo. De tal modo, se contribuyó a establecer la estratificación norte-sur, en oposición a la previa oriente-occidente.

Por otra parte, el advenimiento del año 2000 se perfiló como un símbolo de cambio social, de innovación tecnológica y sobre todo de la unidad cultural bajo la metáfora de la llamada ‘aldea global’, que celebraba la diversidad cultural. Así, puede ser aseverado que una sociedad global no entraña la homogeneización cultural. Por el contrario, la industria cultural, el contexto globalizador y la ideología cosmopolita que lo acompaña han dado lugar a que como resultado del reconocimiento de las diferencias culturales, éstas se diversifiquen como mercancías y sean ofertadas en el mercado cultural en medida en que sean accesibles y fácilmente comercializables. Mari Carmen Ramírez enfatiza la paradoja de que la época de la globalización es también la época de la diferenciación:

Contrariamente a la falacia generalizada, el consumismo del capitalismo tardío no opera a través de la homogeneización cultural. Si no a partir de la mercantilización de la apariencia de la ‘diferencia’ y la particularidad. Esta lógica del consumo capitalista es responsable de las nuevas nociones de identidad que resultan de un proceso alternado de adaptación /resistencia para las complejas demandas de símbolos culturales de los mercados de consumo.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> En la publicación *Harvard Business Review*, apenas un año antes en 1991 se publicaba lo siguiente “...la globalización ha hecho a un lado a dos inmensas regiones del globo, correspondientes a más de sesenta países, poseedoras de casi el 20% de la población mundial y de una respetable porción de los recursos naturales mundiales: África y América Latina [...] Además de la liberación del comercio, la privatización está cambiando la forma y el desempeño de muchas naciones latinoamericanas y africanas. [...] Ya existen indicios de en lo que pueden convertirse América Latina y África. La liberación del comercio, combinada con una competente administración económica, puede hacer que las estructuras de costos y ganancias de estas regiones resulten enormemente atractivas en los años 1990 [...] Los resultados podrías significar también [...] con la inclusión de América Latina y África en el Mercado mundial, la verdadera globalización de la globalización. Ver. Pedro Belli “Globalizing the rest of the world”, *Harvard Business Review*, vol. 69 no. 4, Boston, Julio- Agosto del 1991, pp. 50- 55 , cita p. 50, 54 y 55.

<sup>68</sup> Mari Carmen Ramírez interpretando a Yúdice. “Brokering Identities Art Curator and the politics of cultural representation” en *Thinking about Exhibitions*, Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne, eds. New York: Routledge, 1996, p.25

Así pues, la celebración del milenio fue ocasión de numerosos festivales y eventos que con antelación promovieron la creación de obras de arte por medio de las cuales se celebrara la multiculturalidad del mundo.

*La construcción visual de Latinoamérica en la iconografía de las producciones discográficas.*

En el revelador artículo *Más allá de lo fantástico: Enmarcando la identidad en las exposiciones de Arte Latino Americano en US*,<sup>69</sup> Mari Carmen Ramírez abunda sobre el modo en que, durante la década de los ochentas, las instituciones centrales norteamericanas definieron la “otredad” cultural encarnada en el arte latinoamericano. Ramírez retoma la denuncia hecha por el pensamiento posmodernista de que “ ‘el otro’ es una construcción de espejo o una ilusión auto-generada por occidente como producto de la postura hegemónica del modernismo que sólo ha producido una apropiación y una representación equivocadas de las culturas de otra gente”.<sup>70</sup> Ramírez comienza problematizando el asunto sobre quién articula la identidad de tales grupos y deduce que son los curadores de arte quienes, desde posiciones centrales, favorecieron ciertas formas artísticas por considerarlas más representativas del ideal que tenían sobre “la esencia de la identidad Latinoamericana”. Entre las idealizaciones hechas en torno a lo Latino se destaca principalmente la construcción de “lo fantástico” que, alimentada desde la literatura por lo “real maravilloso”, acabó por definir ciertos rasgos que serían preferentemente usados para representar a la región.

Ramírez señala que en esta ficción sobre la identidad de “el otro latinoamericano” algunas de las nociones predominantes son una esencia primigenia, ahistórica e instintiva, a menudo asociada con entornos ligados a lo salvaje. La alusión a ambientes naturales característicos por su exuberancia generó a su vez un código iconográfico que reincidió en el uso de convenciones iconográficas basadas en referentes temáticos, uso del color y trazos. Por su parte el elemento racional en la producción artística latinoamericana fue relacionado con lo poético, lo intuitivo, lo no-científico y lo sobrenatural. En el particular

---

<sup>69</sup> Mari Carmen, Ramírez. “Beyond “The Fantastic”: Framing identity in U.S. Exhibitions of Latin American Art”, en *Art Journal*, Vol. 51 No.4, Latin American Art (Winter, 1992), pp. 229-246

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 242. (la traducción es mía)

caso de la identidad Mexicana, Ramírez explica que la exhibición *Imágenes de México: La contribución de México al arte del siglo XX*, tuvo una clara inclinación hacia dos atributos: el surrealismo y la representación de temas indígenas. En la narrativa curatorial de esta exposición se dedujo que a través de la celebración de festividades sobre el amor y la muerte, “el espíritu de la gente Mexicana se manifestaba por sí mismo”. No es de extrañar entonces que también en las representaciones musicales de lo mexicano, especialmente durante la década de los noventas, se haya reincidido en temas como la muerte, lo surreal, lo mágico y lo indígena, como veremos más adelante.

En dicho texto Ramírez revela el contexto discursivo y de recepción vigente en Estados Unidos sobre el Arte Latinoamericano en la década de los ochentas mismo que acabó por ser decisivo para el consumo en los noventas. Ha sido relevante asentar este estado de recepción puesto que los estudios de caso que se analizan a continuación muestran la operatividad mediante la cual ciertas instituciones musicales internacionales articulan la identidad Mexicana y cómo ésta es a menudo subsumida a la Latinoamericana.

Aunque aparentemente la demostración de Ramírez tiene aplicación sólo en las artes visuales es relevante observar cómo dichas convenciones son adoptadas y reproducidas en el diseño de las portadas de una cantidad considerable de producciones discográficas. Al conjugarse en ellas imágenes, discurso y contenido sonoro se activan signos que indican una identidad latina estereotípica. En cuanto a los significantes formales de lo “fantástico” Ramírez señala que están : “resumidos en un predominante uso de color dentro del rango tropical, con exuberancia cromática y composicional, impaciencia con el material a favor de una expresividad visceral y salvaje, y/o una aproximación ritualística hacia las convenciones formales. [...] La novedad formal del artista Latino parece radicar en su manipulación de los materiales pictóricos sobre todo a través de convenciones expresivas tales como la distorsión, las líneas fracturadas, abusivas armonías de color cuyo efecto es el de llevar al espectador más allá de la realidad convencional y hacia el ámbito de fantasmas o sueños materiales”.

En los ejemplos proporcionados por las portadas de estas producciones discográficas pueden notarse las correspondencias con las aseveraciones de Ramírez. En el ejemplo inicial, los dos volúmenes de las piezas de Eduardo Angulo interpretadas por Miguel Angel Villanueva, hacen alusión semántica directa (verbal) al imaginario del

realismo mágico (Fig 2.3a ). La primera imagen es tomada desde el interior de un tunel misterioso, casi onírico, cuya luz al final parece una revelación, en otras palabras, el despertar de un sueño. La segunda imagen, la fotografía de una caverna formada por un gigantesco y exuberante árbol tropical, al parecer una ceiba, en gamas de verde y café (Fig 2.3b). El tercer ejemplo, algunos de los más reconocidos compositores latinoamericanos (Villa- lobos, Lecuona, Ruíz Armengol, Manuel M. Ponce) son presentados por una colorida imagen de la selva tropical y su fauna nativa (Fig. 2.4) Lo mismo se aplica para el disco *Latin American Ballets* producido por Dorian, una casa disquera neoyorquina. En este álbum las obras sinfónicas de Villa- lobos, Ginastera, y Chávez son enmarcadas por la pintura “La Trampa”, del pintor Uruguayo José Gamarra, en que lo que parece ser un joven cazador camina en la selva a la par de dos salvajes jaguares mientras en primer plano una serpiente endémica los observa (Fig. 2.5)



Fig. 2.3a  
Miguel Angel Villanueva y Eduardo Angulo.  
Realismo Mágico. (Urtext)



Fig. 2.3b  
Miguel Angel Villanueva y Eduardo Angulo  
Realismo Mágico. (Urtext)





Fig 2.4 Impresiones latinoamericanas  
Gustavo Rivero Weber (Quindécim)



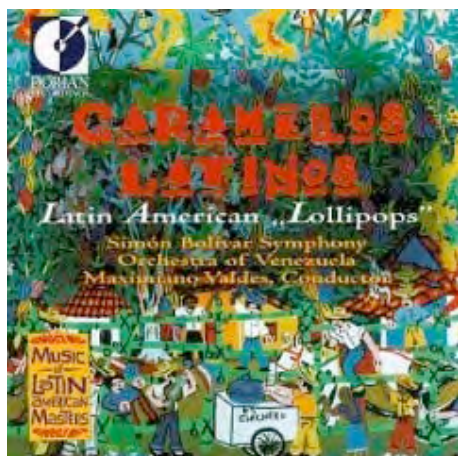
Fig. 2.5 Entre dos siglos. Música Mexicana  
Yuriko Kuronuma. (Quindécim)

El caso de la portada de *Entre Dos siglos: Música Mexicana*, orilla a una interpretación casi inmediata: Frida Kahlo, una de las figuras mayormente comercializadas en la industria cultural no únicamente en México, es ícono y heroína del nacionalismo pictórico del México post-revolucionario y actual. Pocos son quienes, familiarizados con el arte del siglo veinte, no conocen a la famosa pintora del bozo abundante. El disco *Entre dos siglos* parece así mostrar mediante el emblemático cuadro de *Las dos Fridas*<sup>71</sup>, la nostalgia por el arte decimonónico, representada por el immaculado atuendo de la Frida de la izquierda y cuyos cortes musicales corresponderían a las piezas *Jeunesse*, de Manuel M. Ponce, *Añoranza* de Sabre Marroquin, o *Canción de cuna* de José Sabré y una Frida renovada, con la frescura de su indumentaria Juchiteca, asociada a obras como la *Suite* de Manuel Enriquez y las *Tres piezas* de Revueltas. El diseño y contenido de este disco, muestra un producto claramente dirigido al consumo del turismo cultural.

El caso especial de la casa productora Dorian, resulta particularmente revelador. El estilo de portadas en la serie *Latin American Masters* ponen en evidencia los recursos iconográficos con que se presenta a Latinoamérica, y como éstos están determinados por la visión hegemónica. Las portadas de las tres producciones fonográficas que aquí se ofrecen confirman la descripción que Ramírez hace sobre el modo en que Latinoamérica se ha construido visualmente por los grupos hegemónicos.

<sup>71</sup> Este cuadro ocupó uno de los lugares centrales en la exposición *México: Esplendores de Treinta Siglos* y es pieza obligada en cualquier selección del arte pictórico nacional.

Fig. 2.5. Fonogramas de la Firma DORIAN,



Caramelos Latinos.



Latin American Ballets  
Orquesta sinfónica de Venezuela. (Dorian)



Music of Latin American Masters

La producción del Fonograma *Conga Line in Hell*, también de Dorian, es una evidencia de este tipo de políticas de representación visual. Este disco, originalmente editado por CONACULTA, bajo el título de *Batata- Coco: Antología de la diversidad Latinoamericana*, fue adaptado a los gustos y requerimientos de la productora Neoyorquina.<sup>72</sup> La producción original mostraba en su portada la pintura *Los músicos*, de

Rufino Tamayo (Fig. 2.6). Roberto Kolb, director artístico de la Camerata de las Américas, declara: “recuerdo peleas violentas con Dorian dado que se negaron a considerar mis propuestas de portada e impusieron las suyas”.<sup>73</sup> El resultado fue un retrato carnavalesco de siete candentes músicos, cuyas cabezas están incendiadas por llamas luminosas al tiempo en que, sonrientes, tañen congas y sacuden maracas. (Fig 2.7)



Fig. 2.8 Batata Coco  
Camerata de las Américas, (CONACULTA)

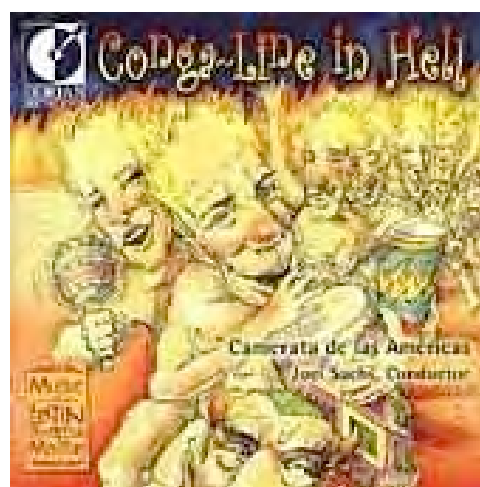


Fig. 2.7 Conga Line in Hell.  
Camerata de las Américas, (DORIAN)

El último ejemplo lo constituye el caso de *Altar de Muertos*, primer disco monográfico de la compositora Gabriela Ortiz y cuyas estrategias de construcción visual también saltan a la vista. En la portada frontal se observa la foto de una típica calaca de la celebración de Día de muertos tomada en el cementerio de Mixquic, uno de los sitios más concurridos por el turismo en estas fechas. Sin embargo la imagen no es nítida si no más bien desvanecida. Como explica Ramírez, la distorsión de la imagen tiene por fin “llevar al espectador más allá de la realidad convencional hacia el ámbito de fantasmas o sueños materiales”. Al respecto, Erwin Slim, fotógrafo de estas tomas menciona. “Gaby me pidió tomar como modelo el disco *Howl U.S.A* del cuarteto *Kronos*, en que la imagen no es del todo nítida. Quería que se viera un cementerio tradicional en Día de muertos, pero sin caer en un diseño estilo FONART”.<sup>74</sup> La anterior aseveración puede interpretarse como una manifestación de la lógica invertida del campo del arte que refiere Bourdieu: por un lado se

<sup>73</sup> En entrevista personal con la autora.

<sup>74</sup> Erwin Slim en entrevista personal con la autora. FONART es la mayor casa comercial de distribución de artesanías nacionales, y también opera bajo el auspicio del CONACULTA.

buscan elementos que distingan la tradición mexicana de la celebración de muertos, por lo demás uno de los lugares comunes que Bartra indica, por otro, la compositora busca evitar la inmediatez visual asociadas al comercio mercantil de artesanías mexicanas y para lograrlo solicita la difuminación de la imagen. En el interior del cuadernillo podemos ver a la compositora, ataviada con una blusa en esplendente satín blanco con bordados Oaxaqueños; y sosteniendo cuatro cirios encendidos en un tenuemente iluminado camposanto mexicano. El origen de esta obra así como la influencia que el Cuarteto *Kronos* tuvo en la definición de su forma final serán estudiados más adelante. Por el momento sirvan los anteriores ejemplos para demostrar la manera en como el discurso visual se articula de manera paralela al discurso verbal y al sonoro a fin de cumplir tanto las expectativas de la hegemonía, como los patrones de consumo dictados por el gusto predominante y, de tal modo, generar las representaciones sociales en torno a México y Latinoamérica.

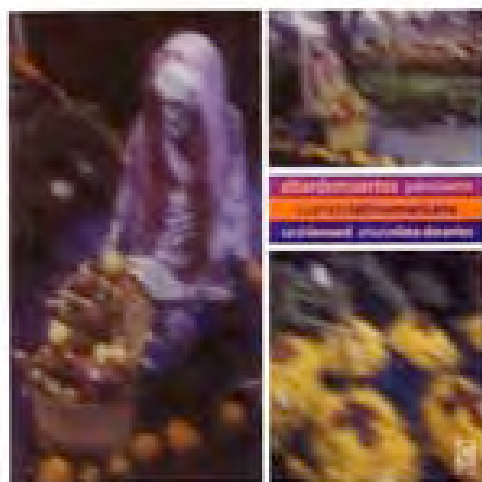


Fig 2.8

Altar de Muertos. Urtext

Gabriela Ortiz / Cuarteto Latinoamericano.

Como fue explicado con anterioridad, la mutación de los mecanismos de financiamiento de la música mexicana de la esfera nacional- estatal a la transnacional- global conllevan el condicionamiento a satisfacer los gustos y expectativas de quienes en todo caso sean consumidores. Luis Camnitzer asevera que lo que se define como “estilo internacional” es en realidad un modelo impuesto por las culturas cosmopolitas, y que la estrategia mediante la cual dichas culturas se autoafirman es mediante la apropiación y uso

de formas de las culturas locales mismas que “folklorizan”.<sup>75</sup> Estas dinámicas de comercio e intercambio simbólico reflejan asimismo la distribución de los poderes económicos, políticos e ideológicos del mundo global.

Sin necesariamente suponer que la producción musical de los noventas se deriva directamente del imaginario de las exposiciones analizadas por Carmen Ramírez, en el capítulo que prosigue usaré los elementos que la autora aporta por encontrarlos útiles al análisis del discurso de las piezas elegidas. Mi interés principal radica en demostrar su tesis de que “la insistencia de los artistas Latino/latinoamericanos en nombre de una “identidad cultural”, constituye tanto una forma de resistencia a lo que puede ser denominado ‘la apropiación acechadora de occidente’, como una manera de asegurarse un espacio legítimo para su producción artística y cultural”.

En sustento de los dos primeros postulados de esta tesis, se ha intentado exponer el discurso y las narrativas que originan tres nociones fundamentales para la construcción de la identidad musical nacional. Primeramente se ha hecho un recuento de lo que se entiende por “música mexicana”; en segunda instancia se ha procurado hacer un esbozo de lo que se considera “mexicano” en términos más amplios de la “cultura nacional” y finalmente, se han planteado los discursos visual y literario, de los cuales emana aquello concebido como “latinoamericano”. Ahora bien, el tercer postulado de esta tesis contempla que no sólo la referencia al periodo nacionalista postrevolucionario, o los estereotipos culturales son utilizados para representar lo mexicano. Adicionalmente, hay una tendencia hacia la emergencia de nuevas formas de representar la identidad nacional. Se ha argumentado que dichas formas responden a la configuración social de la actualidad y que constituyen un esfuerzo por alcanzar una renovación del imaginario sobre lo mexicano. Lo que resta por aclarar es que la novedad de dichas formas emergentes, reside justamente en su oposición a la idea sobre lo nacional. En otras palabras, “lo nacional” se toma por referente para construir un imaginario sobre la identidad post-nacional. En esta representación, el discurso de la identidad global es más relevante que el de la identidad nacional. Es asunto del siguiente apartado explorar los elementos de este discurso.

---

<sup>75</sup> Luis Camnitzer, “Contemporary Colonial Art”, *op cit.* “One of the reactions to the ‘international style’, as well as willful ignoring in regard to this styles, leads to folklorism. This option, instead of basing itself on the activities of the imperial cultural centers, is based on the local traditions and specially on the formal symptoms of the local traditions”. p. 227.

## **La construcción narrativa de la post-nación: ni mariposas amarillas ni mariachis.**

*No soy un realista Mágico!* es el título de un ensayo publicado en 1997 por el escritor chileno Alberto Fuguet<sup>76</sup> en el que manifiesta su rechazo a las políticas institucionales que intentaban inducirlo a él, y a otros artistas latinoamericanos, a representar su identidad cultural tomando como modelo dicho movimiento literario. Fuguet acusa que durante el *International Writer's Workshop* de la Universidad de Iowa, el trabajo que sometiera fue rechazado porque a juicio del comité dictaminador, “no era suficientemente Latino”<sup>77</sup> y la historia que Fuguet propuso “podría fácilmente haber sucedido en América”.<sup>78</sup> La publicación del ensayo de 1997 reforzaba además el movimiento literario contestatario denominado Macondismo cuyo inicio simbólico ocurriera un año antes en Santiago, cuando en un establecimiento de la cadena hamburguesera McDonalds, en la ciudad capital chilena, se albergó la presentación de la antología de cuentos *McOndo*, cuyos editores fueron el mismo Fuguet y Sergio Gómez.

La crítica literaria Diana Palaverisch, refiere que el prólogo a dicha antología es una especie de manifiesto que rechaza los estereotipos forjados por el *establishment* en torno a la identidad latinoamericana, y si bien indica “no toda la literatura latinoamericana anterior a la publicación de *McOndo* es magicorrealista”,<sup>79</sup> sí en efecto los modelos más exitosos de Latinoamérica fueron aquéllos que la presentaron como exótica, folklórica y subdesarrollada. En contraste, esta compilación tenía como objetivo ofrecer una imagen del continente más acorde con la realidad y, a juicio de Fuguet, mostrar el rostro urbano, desarrollado, cosmopolita y pop de las metrópolis latinoamericanas. Para tal fin se seleccionaron historias que sustituyeron las narraciones sobre el entorno social por recuentos individuales de personajes de la clase pudiente latinoamericana en las grandes ciudades norteamericanizadas del continente, o en un sentido equivalente, las urbes ‘macdonalizadas’ del sur. Los personajes de *McOndo* son asiduos visitantes de los

---

<sup>76</sup> Alberto Fuguet, *No soy un Realista Mágico*, consultado en <http://www.salon.com/june97/magical970611.html>, (Marzo, 27, 2008)

<sup>77</sup> *Ídem.*

<sup>78</sup> *Ídem.*

<sup>79</sup> Diana, Palaversich, *De Macondo a McOndo: Senderos de la posmodernidad latinoamericana*, México: Plaza y Valdés, 2005, p. 35

*shopping malls*, consumidores habituales de *fast food* y MTV; son sujetos enajenados y desencantados que sólo encuentran remanso en el consumo y el reventón.<sup>80</sup>

Las anteriores imágenes responden a un hecho indudable: en los últimos años, Latinoamérica, México incluido, se ha transformado a una velocidad vertiginosa. Ciertamente la expansión de las compañías trasnacionales ha sido causa de modificaciones en los hábitos de consumo, en la geografía de los espacios, en las actividades cotidianas y en general en todas las manifestaciones culturales. La población rural se traslada crecientemente a las metrópolis y compromete así muchas de las prácticas que dan sentido a su identidad. En las ciudades en tanto, las plazas, los parques y otros espacios de convivencia social han sido substituidas por grandes centros comerciales en que se ofrecen los mismos productos que en el resto del mundo aunque adaptados al gusto local. Estos *shopping malls* albergan grandes multisalas de cine en que se distribuyen, mayoritariamente, las películas mediante las cuales Hollywood transmite su ideología. Mientras en casa, en lo privado, Televisa, TV Azteca y las cadenas de televisión por cable acompañan casi todas las actividades de la vida cotidiana, sirviendo no sólo como un mecanismo de distribución de un imaginario generalizado, si no también como educadores del sentimiento. “Latinoamérica es el teatro colón de Buenos Aires y Machu Pichu, Soda Estéreo y Verónica Castro, Gardel y Cantinflas, El festival de Viña y el festival de Cine de la Habana, Onetti y Corín Tellado, Televisa y MTV, Borges y el Subcomandante Marcos, la CNN en español, es Miami, el Nafta y MERCOSUR”, declara Fuguet.

Mas este México, o esta Latinoamérica boyante, no alcanza a todos sus habitantes. Los desposeídos miserables, a los que alude el mito del héroe agachado que Bartra refiere, de hecho existen y en cuantía. Tras la escenificación estetizada de la miseria hay signos y estadísticas que sustentan dichas representaciones. Así, la posibilidad de que Latinoamérica sea tan moderna y metropolitana como Fuguet desea hacer creer es bastante cuestionable. En todo caso, es altamente factible que tal concepción esté tan idealizada como la de la

---

<sup>80</sup> El desencanto, y la enajenación social de los protagonistas de McOndo a los que Palaversich refiere, es un síntoma que en México se hizo visible también en la cinematografía. El cine mexicano transitó del éxito taquillero de películas como *Cómo agua para chocolate*, de Alfonso Arau basada en la novela magicorrealista de Laura Esquivel en 1992, (coincidentemente el año de la celebración del quicentenario) a filmes como *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu y *Y tu mamá también*, de Carlos Cuarón, los cuales muestran respectivamente una trama de historias entrelazadas en un contexto urbano y una anécdota en la vida de dos adolescentes chilangos y *yuppies*. El caso más reciente del filme *Déficit*, ópera prima de Gael García Bernal, es otro ejemplo que refuerza este tipo de historias.

Latinoamérica bananera y mágica, pero al mismo tiempo que tan probable sea una como la otra. Así las cosas, cabe preguntarse ¿cómo es que estas dos visiones antagónicas estén representando a la misma región?, ¿cuál es la versión más fidedigna del continente?.

Aunque ambas representaciones conllevan algo de verdad, la intuición orilla a suponer que el arte no tendría por qué hacer una representación apegada a la realidad, ni en todo caso tendría por qué hacer representaciones, sean estas reales o no, de los grupos de dónde provienen sus autores. En el capítulo anterior se demostró que la creación artística no es tan libre como se desea concebir y que hay en el mundo internacional del arte un conjunto de expectativas que los compositores latinoamericanos deben cumplir so pena de ser excluidos del juego. En el capítulo primero se revelaron algunas de las causas por las cuales la reproducción de imágenes estereotípicas e idealizadas sobre el continente se refuerza, así como los intereses que se persiguen en difundirlas. No obstante, lo anterior no implica que todos los creadores opten por recurrir a tales representaciones, ni tampoco que quienes lo hayan hecho alguna vez lo hagan en todas y cada una de sus composiciones. Así, puede comprenderse que muchos de ellos decidan, como Fuguet, alejarse de dicha dinámica de estereotipia y que además, algunos lo hagan en modo decididamente contestatario.

Antecedentes que denunciaban la hegemonía ejercida por el *mainstream* del arte internacional en las políticas de representación de América Latina provinieron del ámbito de las artes visuales. El esfuerzo crítico anterior de curadores y autores como Mari Carmen Ramírez, Gerardo Mosquera, Luis Camnitzer, Carolina Ponce de León y Nelly Richard dio lugar a la elaboración de numerosos artículos y a un ciclo de exposiciones llamado *Ante América* cuyo fin fue generar, desde la pluralidad, auto-narrativas sobre el arte de Latinoamérica y así contrarrestar las preconcepciones sobre el continente.<sup>81</sup> Asimismo se buscaba contravenir el poder de representación inducido por la conexión vertical, y por ende asimétrica, norte-sur entre Latinoamérica y Europa-Norteamérica. Para lograrlo se proponía reforzar las relaciones entre los países del continente a fin de establecer tanto un diálogo horizontal como otro en que el continente se representara asimismo ante sus antagonistas del norte. En este intento por establece un diálogo en la poco usual dirección sur-norte la exposición *Ante América*, montada en la Biblioteca Luis Angel Arango de

---

<sup>81</sup> Gerardo Mosquera presentación a *Ante América*, comp. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá: Departamento Editorial del Banco de la República, 1992, p.12.



Bogotá en 1992, fue uno de los primeros intentos por liberar a Latinoamérica de las narraciones que se le hacían “desde afuera”.

El vasto mercado global ofrece múltiples maneras de integración. El escándalo, la ruptura y la novedad son algunas de ellas. Más aún, las sociedades nacionales se transforman y se hacen incompatibles con los modos convencionales de narrarlas y representarlas. La indiscutible transformación de los *ethnoscapes* obliga al reconocimiento de identidades que ya no pueden definirse en términos exclusivos de pertenencias a una nación. Es de esperarse que los compositores sean sujetos de experimentar dichas transformaciones, se percaten de ellas y las representen. ¿Cómo construye su identidad musical un compositor mexicano mucho más familiarizado con los géneros de música pop internacional que con la música del país en donde nació?, ¿cómo un individuo cuya historia de vida está escindida en diferentes países, idiomas y culturas logra cohesionar sus fragmentos, dar sentido a su identidad y además proyectarla?.

Debido a poderosos agentes como la proximidad territorial entre México y Estados Unidos, la intensificación post TLC del flujo migratorio hacia el país del norte y la identificación de esta nación como una de las alteridades de mayor influencia en México, no es nada nuevo considerar que la identidad mexicana esté en gran medida definida por su vínculo con los Estados Unidos. La relación tradicionalmente conflictiva, pero cada día más intensa y dependiente entre ambos países ha ocasionado una transformación mutua de sus culturas. El espacio intermedio ocupado por las culturas mexicana y estadounidense ha dado lugar al surgimiento de expresiones culturales que no son mexicanas en el sentido más convencional, sin ser tampoco reconocidas como estadounidenses. Aunado al interés teórico sobre el tema de la ‘frontera’, como concepto tanto como espacio cultural, la cultura emergida en la región norte de México se ha constituido gradualmente como mayormente representativa de la identidad nacional. Factores convergentes como su interés mediático, su relativo poder económico, sus conflictivos fenómenos sociales y la imprecisión de su conformación demográfica, han creado paulatinamente nuevos emblemas bajo los cuales reconocer a México. La emergencia de estas “identidades híbridas” se aplica asimismo al intercambio con otras culturas. Uno de los mayores promotores de este concepto en México es el sociólogo Néstor García Canclini y su discurso académico no ha sido ignorado por los artistas.

En todo caso Fuguet es uno de los creadores latinoamericanos que manifestaron su disgusto ante las políticas de estereotipia de que el arte latinoamericano venía siendo objeto. Como él muchos otros artistas compartieron el deseo de deslindarse de dichas dinámicas que aquejaron a la producción artística del continente. Algunos han optado por no participar del tema de la identidad cultural y se han abocado prioritariamente a realizar obras que sean endo-referenciales al universo del arte, a sus técnicas y a su historia o simplemente a realizar obra con otros temas de referenciación. Hay varios compositores que sin recurrir al tema de la “mexicanidad” han logrado ubicarse dentro de las principales instituciones de la música de concierto e instituciones relacionadas (Samuel Zyman, profesor de composición en Julliard, Roberto Sierra que dirige la misma cátedra en Cornell University, Manuel Rocha, compositor independiente con presencia internacional y Rogelio Sosa, curador del Festival anual Radar en la cd. de México, son algunos ejemplos de ello). Con todo lo interesante que puedan resultar sus casos, en este estudio no se abordarán aquellas piezas musicales de compositores mexicanos que, sin representar su origen local, logran participar en el movimiento internacional del arte. Si bien hacerlo comportaría la virtud de reconocer la complejidad del fenómeno del intercambio simbólico-musical en la era global, así como las múltiples y novedosas opciones que el mercado global ofrece para los compositores, también apartaría de los fines que se persiguen.

En contraste, cuando son explícitamente referencial al asunto de la identidad nacional, algunas creaciones musicales han buscado renovar los modos de elaboración de “lo mexicano”. El desplazamiento de la representación de identidades indígenas y/o rurales hacia identidades urbanas da cuenta de ello. Algunas piezas lo han hecho efectivamente tomando por inspiración prácticas culturales características de ciudad. Referencias a la sonoridad o la historia de la metrópolis han sido también un recurso utilizado. Modos alternativos de generar un vínculo afectivo con la nación forman también parte de la propuesta de los compositores contemporáneos mexicanos. Todas estas son ejemplos que dan fe de la emergencia de nuevas formas de concebir lo nacional mismas que responden a su vez a lo que la cultura global de la actualidad valora.

Los modos mediante los cuales algunos compositores han intentado actualizar las representaciones sobre su identidad cultural y nacional, así como los mecanismos por ellos utilizados, serán abordados en el próximo capítulo. Pero sobre todo, interesa aquí indagar

por qué en ciertos contextos, tales representaciones novedosas e iconoclastas son preferidas por encima de las más convencionales previamente descritas. La más parsimoniosa de las respuestas orilla a suponer que la causa detrás del empleo de estas imágenes es que simplemente el entorno social ha cambiado, y en tanto proceso, la identidad tiende a renovarse. No obstante, tal renovación no es completamente espontánea. Las formas emergentes de representar la identidad nacional tienen sus propios condicionantes. Una respuesta menos frugal implicaría considerar a qué tipo de fines políticos, económicos y sociales responden tales representaciones alternativas. En opinión de Palaversich la actitud de los macondistas está “en perfecto acuerdo con la ideología neoliberal,[en la que] el individualismo, el consumo y las leyes del mercado se aceptan como la única realidad factible”,<sup>82</sup> por ello concluye que a la llamada ‘cultura bastarda’ presentada en *McOno*, subyacía la naciente ideología globalizante.

Por lo que concierne al *ideoscape* de la globalización, Zygmunt Bauman ha observado que éste ha llevado a una mayor valoración de lo transnacional (lo global) que de lo nacional. En el discurso cotidiano de la época actual, se alega que las comunidades y grupos sociales se construyen hoy día no ya por mecanismos de interacción social directa y/o arraigada a un territorio o cultura local en particular, si no por la pertenencia a una cultura global misma que se imagina, narra, describe y valora, (aunque no siempre de manera explícita), según el dominio de ciertas habilidades y la recurrencia a ciertas prácticas. La capacidad de consumo, el acceso a Internet, la posibilidad de trasladarse internacionalmente, el dominio del inglés o la facultad de establecer redes sociales fuera del entorno inmediato son algunas características que distinguen a los ciudadanos ‘globales’ de los ‘locales’.

Más allá del influjo desproporcionado de la cultura estadounidense, se habla ahora del predominio de la cultura occidental y del modo en como sus valores, sus modelos económicos, idiomas y sus formas simbólicas han acabado por implantarse bajo efecto de la globalización económica. De hecho, el curador de arte Gerardo Mosquera va más allá al

---

<sup>82</sup> La misma Palaversich hace una crítica a Fuguet al respecto de si dicha imagen moderna y cosmopolita es suficientemente representativa del continente o si por el contrario ésta sólo de cuenta de la proveniencia socio-económica del autor, e inclusive señala que “ la actitud soberbia de Fuguet -aceptar por realidad solo lo que forma parte de su propia existencia- lo emparenta con la idea de los gobiernos neoliberales que venden al público doméstico y extranjero la imagen de una América Latina primer-mundista, llena de malls, de gente sana y bien vestida con una infinita capacidad de consumir”. Ver Palaversich, *op. cit.*, p. 36.

sostener que no es de hecho la cultura occidental lo que se impone como cultura hegemónica, si no que en su lugar opera una “metacultura global”. La apropiación cultural a la que orilla dicha ‘meta-cultura’ y las conformaciones sociales emergentes a las que ésta da pie son asuntos que serán discutidos más adelante. Desde la perspectiva crítica, es relevante la pregunta de en qué medida dicha “metacultura global” efectivamente brinda a la subalteridad oportunidades de integración a un proyecto global en condiciones equitativas o sí por el contrario las incompatibilidades y paradojas que existen entre el discurso y los hechos sólo manifiestan las dinámicas de ocultamiento cuyo fin es “aparentar que todo cambia cuando en realidad todo sigue igual”.

### **Conclusiones del capítulo**

Una de las premisas iniciales de esta tesis es que hay en el mundo una demanda por la diferencia cultural y que la identidad se negocia en estructuras sociales de poder diferencial. A partir de las conclusiones obtenidas del primer capítulo se puede aducir que, por efecto de la globalización el rubro de la producción artística comparte ahora mecanismos mundiales. No obstante, a causa de la herencia postcolonialista, dicho poder está en manos de instituciones culturales internacionales (Guggenheim, Fullbright, y diversas universidades) que demandan la mercancía “México” según ciertos estándares preconcebidos. La tradición de concierto en Mexico, y en Latinoamérica, es un campo en lucha por el reconocimiento de occidente. Por ende, los discursos construidos en torno a estas dos identidades culturales son en gran medida una construcción preconcebida, y requerida por las instituciones dominantes de la cultura occidental. Al finalizar este segundo capítulo se cuenta ahora con elementos para identificar el modo en que la cultura mexicana, y en particular la música, elabora su diferencia cultural. Se busca de tal modo constatar los postulados de partida.

El estudio de la historiografía mexicana ha permitido observar que la noción de “música mexicana” surge a partir de estrategias narrativas que permiten relacionar eventos disímiles y unificarlos en una misma tradición, a saber: la música mexicana. También se ha desprendido que dicha historiografía identifica al periodo del nacionalismo musical post-revolucionario como aquél que mayormente proveyó a la música de concierto de una

“identidad nacional”. Así, piezas, personajes y técnicas compositivas provenientes de este periodo funcionan como elementos determinantes para construir una noción actualizada de la música nacional.

Entre algunos de los atributos identificadores de la música mexicana resultantes de esta etapa, pueden distinguirse los siguientes:

- a) En lo sonoro- apropiación e incorporación de músicas tradicionales y populares, referencias tímbricas a instrumentos locales, estructurales, (por ejemplo el uso de la pentafonía para denotar lo indígena, “vestir el folklore con ropajes de música culta”, “valerse de citas folklóricas” y “vocación rítmica basada en lo flamenco-andaluz y lo negro-afroantillano”).
- b) En lo conceptual - contenidos programáticos referentes a temas como el México prehispánico y la identidad indígena –indianismo-. Referencias verbales de las identidades regionales de México a través de paratextos, (ej. *Janitzio*, *Cuauhnáhuac*, *Xochipilli-Macuilxóchitl*, *Bonampak*, etc.).

Asimismo, se identificó que la permanencia y vigencia del nacionalismo musical post-revolucionario en la representación social sobre “la música mexicana” se debe en gran medida al papel de los promotores culturales que han mercantilizado este periodo de manera preferencial. El éxito en la comercialización del producto cultural que es la música mexicana radica en la repetición de un mismo repertorio bien conocido, y en la consagración de ciertos personajes emblemáticos de dicha época. Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, y José Pablo Moncayo son sin duda algunos de ellos. Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo y Rufino Tamayo son también usados por la música como atributos identificadores de gran inmediatez, de modo que imágenes provenientes de sus respectivas obras han sido a menudo utilizadas en la iconografía de las producciones discográficas.

Las conclusiones anteriores corresponden a las imágenes sobre la música mexicana. Sin embargo, también fueron distinguidas ciertas imágenes que se asocian a México y “al mexicano”. Presentadas en un breve sumario dichas imágenes son: 1.La existencia de una identidad rural perdida y añorada - México es un país con un pasado histórico muy denso 2. Mito del héroe campesino – la modernidad ha corrompido al indígena quien es “esencia verdadera” de México 3.La existencia del tiempo mítico y la actitud laxa del mexicano ante

el correr del tiempo 4. La existencia de una relación misteriosa entre el Mexicano y la muerte, 5. Un carácter sentimental y apasionado. 6. El héroe agachado - el mexicano es un ser intermedio de desarrollo entre el indígena y el occidental, ha sido sacrificado y merece redimirse, 7. El pelado – ser desdichado, nativo de la sociedad urbana, que busca la redención a partir de la violencia, 8. Concepción dualista de México - “Hay dos México: uno es rural y bárbaro, indígena y atrasado, el otro es moderno y urbano , industrial y mestizo” , 9. El culto a la virgen de Guadalupe – todos los mexicanos somos hijos de la virgen morena

Por lo que toca a Latinoamérica los modelos bajo los cuales mejor se ha identificado son: una esencia primigenia, la naturaleza instintiva y desarraigada de la historia, los ambientes naturales salvajes, característicos por su exuberancia. En lo visual, convenciones como los colores brillantes, la distorsión, y las referencias a lo tropical. En lo que toca al carácter del individuo latinoamericano éste se relaciona con lo sensual, poético, lo intuitivo, lo no-científico y lo sobrenatural o lo surreal. Los sueños, los fantasmas, y las quimeras son productos directos del realismo mágico. Estos estereotipos ocupan un lugar importante dentro del imaginario sobre América Latina y dicho imaginario también es reproducido en a través de las imágenes mediante las cuales se comercializan los discos.

Ambos imaginarios, de lo mexicano y de lo latinoamericano, emergen de la multiplicidad de discursos generados por la elite intelectual y no son representativos de todos los habitantes de ambas sociedades. Por el contrario, están basados en “lugares comunes” . Se aduce que en el contexto global el uso de estereotipos culturales permite una mejor aprehensión, Aún más, ya que en la era global la identidad es una especie de “arma” en esta lucha por el poder simbólico, los lugares comunes juegan un papel primordial en la construcción de una identidad cultural comercializable, aunque también conllevan el gran riesgo de ser utilizados como mecanismos de dominación, pero no solo nacional, si no mundial. Se observó que uno de los objetivos del uso de dicho imaginario era la definición del Tercer mundo y , por relaciones de oposición, del Primer mundo. En la era de plena expansión globalizadora tales definiciones se admitían imperativas.

Así pues, la exhibición “exótica” de la identidad cultural permite no sólo la integración del arte latinoamericano y el mexicano (por no mencionar a los de otras culturas subalternas en el mundo), si no legitimar y reforzar las estructuras existentes de poder en

todos los sentidos: político, económico y simbólico. El aseverar que la inclusión de la música mexicana al *mainstream* global está condicionada al cumplimiento de ciertos requisitos preconcebidos no quiere decir que éstos sean planteados y reclamados de manera explícita. En la mayoría de los casos se trata de lo que Bourdieu señala como “formas interiorizadas de cultura” que coadyuvan a preservar las estructuras de dominación mediante la “violencia simbólica”. En su opinión, estas estructuras de dominación “son el producto de un trabajo continuado (histórico por tanto) de reproducción, al que contribuyen unos agentes singulares (hombres, e instituciones)”.<sup>83</sup> Lo paradójico del asunto es que en muchas ocasiones son los mismos grupos dominados quienes contribuyen a elaborar los mecanismos con que se les oprime.

los dominados aplican a las relaciones de dominación unas categorías construidas desde el punto de vista de los dominadores, haciéndolas aparecer en ese modo como naturales [...] la violencia simbólica se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador cuando no dispone, para imaginarla o para imaginarse a sí mismo o, mejor dicho, para imaginar la relación que tiene con él, de otro instrumento de conocimiento que aquél que comparte con el dominador y que, al no ser más que la forma asimilada de la relación de dominación, hacen que esa relación parezca natural.<sup>84</sup>

La similitud entre la explicación de Bourdieu de las relaciones de dominación y la condición postcolonial del mundo de Dirlík<sup>85</sup> es evidente a la vez que esclarecedora. Las relaciones de dominación son estructuras compartidas por los dominados y dominadores, del mismo modo que la condición postcolonial es común a las dos partes involucradas. Así, los agentes que ayudan a la preservación de estos modelos pueden ubicarse tanto en un lado como en el otro. Promotores culturales, compositores, intérpretes y el público mismo contribuimos todos en mayor o en menor medida, a reproducir este orden social.

Finalmente se ha comprobado que no todos los creadores mexicanos y contemporáneos comparten esta predilección hacia el uso de formas de identidad preconcebidas a fin de atender a la demanda internacional del *mainstream* más convencional. Paradójicamente, y pese a la contradicción que la aseveración representa, en la era global no hay una única “corriente principal”, si no que el *mainstream* internacional tiene muchas vertientes. Si bien el discurso posmodernista y globalizante del multiculturalismo es copresencial a prácticamente toda la actividad cultural y artística, sus

---

<sup>83</sup>Pierre Bourdieu. *La dominación Masculina* (1998), Barcelona: Anagrama, 2000.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 50 y 51

<sup>85</sup> Ver capítulo 1 de esta tesis.

materializaciones adquieren formas distintas. Por un lado las transformaciones sociales que ocasiona la globalización son innegables y ciertamente ocasionan que la identidad se edifique bajo estas nuevas condiciones. Por otro, el *ideoscape* que promueve la cultura dominante incentiva el rechazo a los referentes nacionales mientras que impulsa el acogimiento de algo, igualmente mítico, que es la supuesta “identidad global”. Así, indica Bauman, el sistema actual de valoración pondera lo global por encima de lo local.

Acorde con el pensamiento de los grupos hegemónicos, la mejor expresión del multiculturalismo global se da en las grandes metrópolis. Como señala Palaverisch, es muy probable que las actitudes artísticas que buscan deslindarse de los estereotipos de una cultura rural y subdesarrollada puedan ser comprendidos como la respuesta que la ideología neoliberal solicita. La gestión de dichas formas innovadoras de representación es promovida, y muchas veces patrocinada, por numerosas instituciones nacionales e internacionales, públicas y privadas; cuyo fin último es la legitimación del proceso globalizador. Esta legitimación se hace a partir de la prerrogativa por la “superación del nacionalismo”, que se reemplazaría por la idea de lo “postnacional”.

Se han descrito ya las narrativas que alimentan las tres tendencias en que, se supone, está inscrita la composición musical mexicana que busca representar a México. De manera paulatina se ha buscado identificar algunos estímulos para la emergencia de estos relatos. Prosigue ahora verificar que estos tres imaginarios, el de la música del nacionalismo post-revolucionario, el de lo mexicano- latinoamericano, y el de lo post-nacional, efectivamente cobren forma musical en la composición actual. Tal es el cometido del siguiente capítulo.



## CAPÍTULO 3

### LAS IDENTIDADES MUSICALIZADAS

---

¿Cuánto ha contribuido nuestro arte al desarrollo interno y al progreso de América Latina? ¿Cuánto ha servido para crear la ilusión de ser un compañero de modelos impuestos que nos entierran en las arenas movedizas de la dependencia? Estas preguntas son dirigidas no tanto a los académicos como a los artistas de quien futuros académicos se nutrirán”

*Luis Camnitzer.*<sup>1</sup>

El contexto de recepción del arte latinoamericano, y del mexicano en él, no siempre tiene felices repercusiones. La condición postcolonial no sólo de México, si no del mundo entero,<sup>2</sup> ocasiona que, incluso en la época de la globalización, el campo de la producción artística aún se encuentre sujeto a los criterios de valoración occidentales, lo cual sin duda afecta a la música. De tal modo, se presume que, a pesar de la distribución global de las oportunidades de financiamiento y difusión para la composición académica, el acceso a tales oportunidades está ceñido al cumplimiento de ciertos prerequisites que son determinados por instituciones culturales y personas aún afines a la lógica centralista. Uno de tales prerequisites solicitados por dichas instituciones culturales a las sociedades que consideran periféricas, es la exhibición de una identidad cultural que por un lado sirva a fines de diferenciación en un contexto de sumo intercambio simbólico y que por otro permita legitimar y reforzar las estructuras de existentes de poder.

En las propuestas fundamentales que han dado origen a esta tesis se arguyó que la identidad nacional en la actualidad, se proyecta musicalmente según tres tendencias: la recuperación del nacionalismo postrevolucionario, es decir, la tendencia neo-nacionalista; la tendencia “exotista”, basada por igual en los estereotipos sobre lo mexicano que en

---

<sup>1</sup> Luis Camnitzer, en, “The Columbus Quincentenary and Latin American Art: A critical Evaluation”, en *Art Journal*, Vol. 51. No.4, Latin American Art (Winter 1992), p, 16-20 (How much has our art helped internal development and progress in Latin America? How much has it served to create the illusion of being a peer of imposed models that bury us in the quicksands of dependency? These are questions addressed not so much to scholars as to the artists by whom future scholars will be nurtured)

<sup>2</sup> Se explicó en el capítulo 1 que, en tanto el postcolonialismo es una condición que vincula en grado íntimo al colonizador con el colonizado así como los efectos de los procesos colonizadores tanto en una parte como en la otra, el postcolonialismo es entonces una condición mundial, y no solo concierne a las ex- colonias. Ver, Dirlik op. cit.

aquéllos sobre lo latinoamericano; y finalmente la tendencia “renovadora” de generar nuevas imágenes de lo nacional que muestren una mayor correspondencia con la conformación social actual. Se demostró en el capítulo anterior que el imaginario que alimenta estas tres directrices proviene de estrategias narrativas generadas por fuentes como los historiadores, la elite intelectual de México, los escritores magicorrealistas del Boom Latinoamericano, así como del discurso popular de la globalización.

Luego de conocer el germen, se busca estudiar las maneras en las que estas representaciones son adoptadas por los compositores lo cual constituye la contribución musical para la elaboración colectiva que es la “identidad nacional mexicana”. En este capítulo, conformado por varios estudios de caso, se analizan piezas que de manera explícita intentan representar lo mexicano o, en su defecto, algún aspecto que los compositores mismos consideran característico de la cultura mexicana. Al indicar que lo hacen “de manera explícita”, se pretende aclarar que las piezas seleccionadas son acompañadas por textos tales como notas al programa, cuadernillos de grabaciones, textos de presentación de fonogramas, discursos en conciertos de estreno, entrevistas, entre otros más. Por ello, el análisis del discurso sobre las piezas muchas veces cobra mayor peso que el análisis mismo de los aspectos sonoros de la música aludida.

La exégesis propuesta para estos casos se adscribe a la orientación teórica del postcolonialismo que se ha venido desarrollando desde el capítulo inicial. El tratamiento otorgado a las obras es el de formas simbólicas que ayudan a representar la identidad (modelos de) pero también a construirla (modelos para). En dichas interpretaciones se busca esclarecer además, el modo cómo la globalización impacta la elección de las formas de representación bajo escrutinio. Más aún, en atención al opiniones como la de Bartra y Camnitzer, quienes suponen que la identidad es usada con fines de dominación, este capítulo problematiza cómo las manifestaciones musicales son cooptadas y utilizadas en determinados contextos para la consecución de otros fines de orden político y simbólico.

### **Neo-nacionalismo y exotismo mexicano-latinoamericano.**

Durante el periodo del nacionalismo musical post-revolucionario, la incorporación de las músicas tradicionales y populares de México y su adaptación al discurso de la música de

concierto fue quizá uno de los recursos compositivos más evidentes con los que se daba identidad nacional al discurso musical. Dicha incorporación se ha identificado como uno de los rasgos constitutivos, no sólo del nacionalismo en México, si no de los nacionalismos musicales en general.<sup>3</sup> Como se explicó anteriormente entre las décadas de los cincuenta y mediados de los ochentas esta estrategia de distinción cultural fue abandonada.

No obstante, a medida que el discurso multiculturalista se expandía por el mundo, sus principios de crítica al eurocentrismo fueron expandiéndose también al ámbito de la música de concierto. Como consecuencia brotaba un interés creciente por las músicas no occidentales. Ocasionalmente que en la era global, algunos compositores mexicanos supieron aprovechar el momento e hicieron de ello ocasión propicia para hacerse un lugar en el mercado internacional de producción musical. Otros más fueron incluso forzados a presentarse según modos preconcebidos por instituciones dominantes. Así, la tradición de la representación de lo mexicano proveniente de técnicas compositivas usadas durante el nacionalismo musical fue recuperada y renovada. Asimismo se observa la recuperación de ciertos contenidos conceptuales que, durante dicha época, fueron inspiración de gran cantidad de repertorio. Temas tales como el indianismo y las tradiciones ancestrales del México prehispánico son retomadas por los compositores contemporáneos que desean representar al país a través de sus obras. No obstante, estos modelos basados en el nacionalismo post-revolucionario no son reproducidos ni emulados en completo apego.

La pieza *Temazcal* de Javier Álvarez compuesta en 1984 y que resulta una de las más antiguas del corpus, permite observar la recuperación de la estrategia compositiva de incorporación de músicas populares mexicanas al discurso de la música de concierto, al tiempo que permite observar las innovaciones que aporta.

### *Temazcal.*

La pieza *Temazcal*, para cinta magnetofónica y maracas, es hoy una pieza paradigmática dentro del repertorio nacional de música electroacústica. La pieza fue compuesta durante el periodo en que Álvarez realizaba estudios de composición en el Royal College de Londres

---

<sup>3</sup> Thomas Turino. "Nationalism and latinoamerican Music: Selected case studies and theoretical considerations", en *Revista Latinoamericana de Música*, pp. 169-209. Vol 24, No.2 (Autumn- Winter, 2003).

en enero de 1984. Posteriormente fue presentada en múltiples foros de música de este género y recibió una mención honorífica en el festival de Música Electroacústica de Bourges en 1985. En esta pieza, podemos ver uno de los primeros casos de recuperación de las técnicas compositivas del mexicanismo en un nuevo contexto cultural y musical. Se tiene que en ella los atributos identificadores son en primera instancia y por referencia tímbrica las maracas que se pueden asociar con una tradición latinoamericana, así como el material sonoro de la cinta que incluye arpa, guitarra folklórica, flauta de bambú. En una entrevista con Geir Jonson, Álvarez señala dicha raigambre de manera declarada en referencia a los motivos rítmicos usados. “El material de las maracas utilizado a la largo de la obra es tomado de patrones rítmicos tradicionales latinoamericanos, particularmente aquéllos en donde las culturas indígenas, africanas y españolas se mezclan hacia estilos meramente nacionales”.<sup>4</sup> En la cita puede observarse que hay también una referencialidad a las identidades latinoamericana y mexicana por incorporación de géneros de la música tradicional: el uso del son jalisciense hacia el final de la obra revela una continuidad con la técnica mexicanista de los veintes, al tiempo que contribuye a reproducir la imagen, oficialmente construida, del son como un género ‘meramente nacional’. Finalmente hay una referencia paratextual por medio del uso de un vocablo indígena, en este caso la palabra náhuatl *Temazcal* que significa ‘casa de vapor’. En síntesis los indicadores culturales encontrados en esta pieza son:

<b>Dimensión del objeto</b>	<b>Rasgos de marcación (atributos identificadores)</b>	<b>Materialización de los rasgos de marcación</b>	<b>Identidad aludida</b>
Paratextual	Uso de vocablo indígenas- nahuas	Título de la pieza <i>Temazcal</i> .	Mexicana
Intertextual	Identificadores rítmicos	Patrones rítmicos en las maracas basados en la tradición Sudamericana	Latinoamericana
	Instrumentos locales	Fuentes sonoras tomadas de instrumentos tradicionales.	Latinoamericana
	Alusión a géneros musicales nacionales	Cita de un son jalisciense al final de la pieza	Mexicana

<sup>4</sup> “Javier Álvarez en entrevista con Geir Johnson” realizada en Hovikkoden, Noruega y publicada en *México en el Arte*, Vol 16. Primavera de 1987. INBA SEP. pp. (18-22)

En la entrevista ya mencionada podemos encontrar evidencia del giro de Álvarez de una escuela mexicana que rechazaba la tradición nacionalista hacia un estilo que la acogía. “En la década de los sesentas y principios de los setentas se consideraba al nacionalismo como un movimiento del pasado; un movimiento al que los compositores de los sesentas no deseaban conocer ni tener nada que ver. [...] Cuando salí de México me empecé a preguntar: ¿qué so, ¿cuál es mi tradición comparado con un norteamericano para el que no existe ninguna tradición?”<sup>5</sup>

La anterior cita descubre por un lado el conflicto de identidad generado por la diáspora y en segundo, una caracterización estigmatizada de ‘lo otro’, en este caso lo norteamericano, a partir de estereotipos culturales tales como la carencia de cultura y tradición. Por oposición, el mexicano entonces se aprovecha de su supuesto arraigo a la tradición y así se distingue de su alteridad más próxima en un contexto de recepción basado en el multiculturalismo. Años después, el mismo Álvarez reconoce el ejercicio que hizo de tal diferencia cultural para distinguirse. “Yo era un compositor raro, porque de repente metía maracas o sones mexicanos. Eso me hacía diferente de los demás y por tanto mi música era aceptada. Por supuesto yo aproveché esta oportunidad”.<sup>6</sup> Esta sagacidad permitió a Álvarez hacerse un lugar dentro del circuito europeo de creación musical.

### *Danzón No. 2*

Otorgando a *Temazcal* un carácter actancial puede decirse que fungió como punta de lanza tras la cual numerosos compositores mexicanos recuperaron muchas de las técnicas ‘mexicanistas’ del nacionalismo musical, por ejemplo la adaptación de géneros tradicionales y/o populares al discurso musical académico. Un viraje estilístico similar puede observarse en la trayectoria de Arturo Márquez, cuya obra durante la década de los ochentas se abocó a la música experimental y conceptual,<sup>7</sup> para después encontrar fama en la composición de la ya bien conocida serie de Danzones, el primero de los cuales fue compuesto en 1992. En este sentido esta pieza pone en evidencia dos fenómenos que es

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, 23.

<sup>6</sup> Javier Álvarez en entrevista personal con la autora. Festival *Visiones Sonoras*. Septiembre, 20- 23 del 2006. Sala Carlos Chávez Cd. Universitaria, México D.F.

<sup>7</sup> Por ejemplo *ASA/ISO 100 21*°.

importante señalar: en primera instancia, que el cambio en el contexto de recepción internacional generó una respuesta en las técnicas musicales usadas por los compositores, lo cual indica una creciente demanda por formas simbólicas llamativas por sus particularidades culturales; en segundo lugar, que el interés del *mainstream* en dicha diferencia cultural coadyuva a generar y difundir un imaginario sobre ciertas identidades regionales y que es a través de esta cooptación que se elabora el imaginario sobre lo mexicano a nivel internacional.

El discurso en torno a estas piezas parece un retorno a la concepción esencialista de la identidad nacional. Aquí se muestra como ciertas prácticas populares, como la del baile de salón, son incorporadas a un cierto estilo y estética más cosmopolita, la música de concierto, que le concede poder de representación de lo nacional. No obstante, el modo de narrar este tránsito a manos de cierta crítica musical vigente en México ocasiona que el proceso de construcción discursiva de la identidad no sólo quede velado tras lo que se presume como ‘natural’, si no que se resista incluso a ser problematizado. El discurso de Aurelio Tello observable en las notas que elabora para la producción discográfica, descubre modos interiorizados de la cultura en torno a lo nacional, a la vez que constituye un dato fecundo y revelador de las dinámicas de representación en juego a partir de estrategias discursivas. Para fines analíticos me permito una cita de extensión considerable pese a los recortes que hago de sus generosas oraciones:

Nadie hubiera pensado que cuando en 1992 nació el Danzón no. 1 para cinta magnetofónica, la música mexicana se enrumbaría con flagrante determinación por senderos que se creían ya dejados de lado [...] por la generación anterior, afín al vanguardismo antinacionalista, a la experimentación “objetiva” con el sonido, al conceptualismo en que importaba más la sugerencia de la idea que el resultado sonoro, aunque todo ello generara un alejamiento entre creador y público. La síntesis de todos los hallazgos y encuentros que Márquez acuñó desde el momento en que decidió hacerse compositor [...] hasta el instante en que se planteó que la creación musical sólo tenía sentido (para él y para su entorno, para el arte mismo, para su pueblo y para el mundo) si sus obras nacían marcadas por el sello único e inconfundible, irrepetible e irremplazable de su voz personal, por el fuego de su pasión y admiración por la genuina música popular, por la transformación de toda la cauda de experiencias que lo puso en contacto con ese universo singular de la música urbana que es el danzón, tomó altura, forma y esencia con esta pionera obra. Era la consecuencia de un genuino acercamiento paulatino a la razón de ser de un género de música que lleva muchos años inserta en el alma popular, en el corazón de los barrios tradicionales de México, en la sonoridad de esos conjuntos llamados Danzoneras que han hecho del ritmo una forma de vida, de la síncopa, una exteriorización de la sensualidad y del cantabile, una metáfora del melos verbal. Esta antología de Danzones

[...] es algo más [...] es la mirada memoriosa a una trayectoria fecunda, [...] es un examen de introspección sin la cual la música de la posmodernidad no puede explicarse, [...] es la revitalización de un proyecto que apunta a la definición de un lenguaje y una estética asaz originales, es la confirmación de que en estas piezas está – ya no cabe dudarlo ni discutirlo – uno de los rostros más profundamente genuinos de la actual – y a la vez perenne – música mexicana.<sup>8</sup>

La negativa categórica de Tello –“ya no cabe duda ni discutirlo”– a debatir si en esta pieza se encuentra “uno de los rostros más profundamente genuinos de la actual música mexicana” descubre uno de los mecanismos discursivos mediante los cuales un cierto repertorio va cobrando mayor poder de representación sobre otro. Una aseveración tal parece indicar que la música mexicana que no incorpora a la música popular no es “genuina”. De acuerdo al discurso de Tello, cabe preguntarse cuáles serían entonces por contraposición, los rostros “no tan profundamente genuinos de la música mexicana”. De igual manera, al hablar de la admiración de Márquez por la “genuina música popular”, se implica la existencia de música popular “no tan genuina”. Lo relevante es que, al negar la posibilidad de discutirlo, el danzón como género, y por ende las composiciones de Márquez, tienen un carácter mexicano irrefutable y quasi-esencial. Lo paradójico resulta ser que, aunque aquí referido como “genuino”, el danzón es un género musical de origen cubano. Las preguntas que emergen entonces son ¿qué es lo que Tello entiende por “genuino”? y ¿cómo es que un género extranjero logró arraigarse con tanta fuerza en el imaginario nacional y así “insertarse en el alma popular”?

En el inicio de la nota, Tello hace un recuento del distanciamiento de los compositores mexicanos hacia las referencias nacionalistas, para así recordar el giro estilístico, ya señalado, en la obra general de Arturo Márquez. Tello indica que este cambio sucedió “hasta el instante en que [Márquez] se planteó que la creación musical sólo tenía sentido (para él y para su entorno, para el arte mismo, para su pueblo y para el mundo) si sus obras nacían marcadas por el sello único e inconfundible, irrepetible e irremplazable de su voz personal, [...]y admiración por la “genuina música popular”. Lo que quizá no se menciona es que cuando Márquez buscó una voz personal, a partir de un estilo individual y más abstracto y no de una música que fuera asociada a una identidad colectiva, no logró

---

<sup>8</sup> Aurelio Tello, Notas a la producción discográfica *El Danzón según Márquez*. Plan Maestro. Producciones Creativas. México DF. 2006. (sin número de catálogo)

ser reconocido a nivel internacional. El sello significativo que le valió a Márquez su internacionalización, se encuentra entonces en el retorno, evidentemente renovado, a la técnica mexicanista del nacionalismo (incorporación de la música popular al discurso de concierto como un atributo identificador), pues es justo mediante este estilo que el compositor cumple con lo que el público extranjero espera de un autor latino. Lo “genuino” es entonces una categoría determinada no por el compositor mismo, si no por el *mainstream* al cual deseaba integrarse. Los premios, menciones y reconocimientos que le fueron otorgados a Márquez luego del estreno de esta pieza le dieron un estatus de “compositor internacional”. Esta nueva posición sirve, entre otros fines, para proveerle legitimidad como representante de México a nivel internacional y así concederle el poder de la elaboración de imágenes sobre lo que se supone somos como colectividad.<sup>9</sup>

El papel del discurso es invaluable, pues es a partir de la asociación semántica hecha en el discurso de Tello que rasgos inmanentes como el ritmo, la síncopa (encarnadas entre otras formas en la base rítmica de la clave) y el *cantabile* acaban por caracterizarse a “la forma de vida, la sensualidad y el melos verbal latinoamericano”. Esta relación entre lo sonoro y lo discursivo coadyuva a configurar el significado de estructuras sonoras que entonces devienen signos. Con ello el autor contribuye a perpetuar algunos estereotipos sobre lo latino (rítmico, sensual) a la vez que relaciona de manera simultánea estas particularidades tanto a la identidad mexicana como a la latinoamericana. Discursos similares sirvieron a lo largo del siglo XX, y operan aún en la actualidad, para marcar ciertos rasgos como distintivos de la identidad Mexicana. Intentaré aquí esclarecer el tipo de conexiones halladas en esta plétora de cumplidos, los rasgos inmanentes de las piezas y finalmente el contexto de recepción en que, al menos el Segundo Danzón y el más célebre entre ellos,<sup>10</sup> fue gestado.

---

<sup>9</sup> Para sustentar este punto basta mirar la recepción internacional del *Danzón No. 2*, por ejemplo, en el cuadernillo de notas de la grabación que hiciera la Orquesta Sinfónica de Singapur, bajo la dirección de Lan Shui “danzon celebrates with a mixture of exhilarating rhythms, dazzling instrumental colour and rather more subtle touches, the traditional dance music of Latin America. Danzón No. 2, has been described as “bouncing with Latin energy and dance rhythms. The piece showcases expressive brass, seductive woodwinds and driving percussion and explodes with an addictive blend of shifting melodies and rhythms” Ver, fonograma *Dances of our time. Singapore Symphony Orchestra*, Lan Shui. Bis 1192.

<sup>10</sup> La subjetividad y la retórica de Tello llega incluso a referirlo como “la más significativa obra sinfónica de los 90’s del siglo pasado”



La pregunta de por qué este género de origen extranjero funge como distintivo de lo mexicano subsiste. El propio discurso de Márquez no contribuye a aclararlo pues su aseveración de que “este danzón lo escribí durante enero y febrero de 1994, meses del levantamiento Zapatista que habría de inquietar mi ánimo hacia una nueva justicia para los pueblos indígenas”,<sup>11</sup> no permite esclarecer la relación que existe entre los pueblos indígenas y el danzón. Si bien este género es una práctica músico-dancística muy popular en la región de la costa este de México, no está relacionada directamente con la zona indígena maya en que ocurrió la rebelión. Una posible explicación es que, dependiendo del contexto de recepción, signos musicales específicos tales como el uso de la base rítmica de la clave cubana fungen en primera instancia no como distintivo de la identidad mexicana sino de la identidad Latinoamericana. Esta fórmula rítmica, ha sido tal vez por su economía y ubicuidad un signo inmediato de la música afro-cubana que ha acabado por convertirse en un índice de la música Latinoamericana. Luego entonces, el vínculo generado entre Latinoamérica y México puede explicarse en un contexto internacional de recepción en que la distinción entre los diferentes grupos de América Latina es irrelevante. Si bien es aventurado decir que la popularidad de la pieza se debe únicamente al uso de la base de clave, quizá sea certero afirmar que su buen recibimiento se debe a fórmulas musicales accesibles y de lectura parsimoniosa. En todo caso, para lograr una diferenciación entre lo cubano y lo mexicano, es necesario observar ciertos modos de recepción del danzón en México y como éste se convirtió en un género musical ligado a la identidad Nacional Mexicana.

Originario de Cuba, el danzón llegó a México primeramente a los estados de Veracruz, Tabasco y Yucatán. Posteriormente y gracias al influjo de la industria de la grabación durante los años veintes el género fue acogido en los salones de baile de la ciudad de México. Debido a la ubicación de dichos salones en los barrios populares del centro de la ciudad el danzón se asoció de inicio con la identidad popular, sin embargo el éxito de los salones de baile atrajo a gente de todos los niveles sociales por lo que baile y música fungieron como un elemento de integración social en la ciudad.<sup>12</sup> Ahora bien, el mecanismo mediante el cual el danzón, y en particular el *Danzón No. 2* de Márquez, pasó

---

<sup>11</sup> Márquez, *Ibidem.*, s/n

<sup>12</sup> Para un recuento histórico del danzón en México ver Simón Jara Gámez, Aurelio Rodríguez Yeyo y Antonio Zedillo Castillo *De Cuba con Amor... el danzón en México*. México: CONACULTA, 2001.

de ser parte de la cultura popular a elemento de la cultura nacional, tal como la refiere Béjar,<sup>13</sup> se explica tanto por las prácticas performativas como por el discurso que ha acompañado al uso de esta pieza. Al hablar específicamente del *Danzón No. 2* Tello indica: “Con mucho la más significativa obra sinfónica de los años noventa del siglo pasado. Su inserción en el circuito orquestal ha sido inmediata y públicos de diversas latitudes la conocen como una de las partituras representativas de la mexicanidad junto a *Sensemayá* de Revueltas, *La Sinfonía India* de Chávez, los *Sones de Mariachi* de Blas Galindo y el *Huapango* de Moncayo. Cerca de una decena de grabaciones testimonia su popularidad y su proyección es ya internacional”.<sup>14</sup>

Quizá por su lenguaje sencillo y directo, (tonal, melodías digeribles), desde su estreno en 1994 la pieza fue bien acogida entre el público mexicano lo que garantizó su consumo. En este sentido, la “cercanía entre el público y el creador” referida por Tello parece ser medida tanto en términos de afluencia a cada una de sus presentaciones, en la intensidad y duración de los aplausos que se le brindan, así como en el número de grabaciones que continúa acumulando. Subsecuentemente la composición fue a menudo programada en celebraciones nacionales institucionales tales como conciertos conmemorativos de la Independencia, o ceremonias oficiales en las que tradicionalmente se programa el canon musical del movimiento nacionalista.<sup>15</sup>

Thomas Turino explica las alianzas entre el mercado capitalista y los proyectos nacionalistas de principios de siglo XX. “La selección de ciertos estilos regionales para crear un canon nacional es típico de los movimientos nacionalistas en todos lados, y es clave en el proceso de incorporación de distintivos regionales hacia una iconicidad unificada de nación. Los estilos alguna vez fuertemente asociados a identidades regionales se relacionan indexicalmente uno a otro por efecto de su yuxtaposición repetida en eventos escolares, festivales, presentaciones de grupos folklóricos patrocinadas por el estado y a

---

<sup>13</sup> Raul Béjar la concibe como una selección oficial e institucionalizada de emblemas y símbolos: ver capítulo 2 de esta tesis y Béjar “La cultura Nacional y la cultura popular” *op. cit.*

<sup>14</sup> Tello, *Ibidem.*

<sup>15</sup> Ver por ejemplo, Concierto mexicano Orquesta Sinfónica de Minería, 28 de Enero, 2008 en <http://www.sinfonicademineria.org/conciertos-siqueiros2008.html> y Orquesta (consultado, Mayo 3, 2008) y Filarmónica de la UNAM, Septiembre 11, 2007.

través del discurso verbal nacionalista”.<sup>16</sup> Tal ha sido el caso del *Danzón no. 2*, cuya presencia en los llamados “conciertos Mexicanos” actuales es casi un hecho.

En este sentido se puede observar cómo discursos como el de Tello contribuyen a convertir al *Danzón No. 2* en un emblema musical del sentimiento nacionalista moderno. Su más reciente inclusión en la película *Fraude*<sup>17</sup> revela que el uso de esta obra, ya tan integrada al imaginario actual de la nación, no hace diferencia entre fines oficiales (ceremonias conmemorativas) o su empleo contracultural (la película *Fraude*). Al ser reconocida como “indiscutiblemente mexicana” el tipo de mexicanos que el *Danzón No. 2* representa sólo depende de su uso contextual, pero no en modo alguno de sus rasgos inherentes.

Ahora bien, en lo que respecta al contenido temático del cual se nutre esta tendencia. En un primer asomo a la composición de concierto actual en México, se atisba la recurrencia a temas que durante la segunda mitad del siglo XX se han considerado característicos de la idiosincrasia mexicana. Se advierte que ciertos tópicos tales como el culto a la muerte, lo indígena y lo rural, o el fervor guadalupano, entre otros, fueron elaborados por la intelectualidad mexicana de la segunda mitad del siglo XX y abstraídos como distintivos de “lo mexicano”. De modo que estas preconcepciones, en gran medida estereotípicas, han sido acogidas por la música. Su uso frecuente con fines de representación de lo nacional, se acusa como un recurso frecuente entre los compositores actuales con lo que, de manera consecuente, se contribuye a reproducir dicho imaginario sobre “el mexicano”. Debido a la marcada intención por la diferenciación social a partir de prototipos culturales, se referirá a esta tendencia como “exotista”.

El uso “exótico” de ciertos rasgos culturales para fines de representación de identidad cultural en la música actual no queda sólo circunscrito al concepto de lo mexicano. Más allá, se observa que el empleo de este recurso se extiende a la noción de un grupo cultural mayor que en este caso es Latinoamérica y que ambos referentes culturales se articulan de manera simultánea. De manera análoga a la elaboración por los intelectuales de imágenes sobre lo mexicano, el imaginario actual sobre “lo

---

<sup>16</sup> Thomas Turino. “Nationalism and latinoamerican Music: Selected case studies and theoretical considerations”, en *Revista Latinoamericana de Música*, (pp. 169-209). Vol 24, No.2 (Autumn- Winter, 2003) p, 195.

<sup>17</sup> Filme de carácter documental dirigido por Luis Mandoki y estrenado en 2007 a manera de conmemoración del primer año de la disconformidad electoral que prosiguió a las votaciones en Julio del 2006.

latinoamericano” está forjado con base en el movimiento literario del *Boom* latinoamericano en el cual el Realismo Mágico es determinante. Así, conceptos como lo salvaje, lo tropical y lo mágico, han acabado por ser casi indisociables del concepto común sobre Latinoamérica. De tal modo, se aduce que la música de concierto actual utiliza ambas identidades, la mexicana y la latinoamericana, y las articula de manera simultánea, para proyectar su diferencia ante el resto del mundo.

#### *Altar de Muertos.*

“América Latina está de moda” , es la frase con la que Benjamín Juárez Echenique inicia sus notas en la producción discográfica *Altar de muertos*.<sup>18</sup> Resulta interesante leer las observaciones de este crítico con respecto a la recuperación de rasgos de identidad cultural en la música de Gabriela Ortiz. Para él, tanto como para la compositora misma, el uso de fórmulas sonoras de proveniencia latinoamericana son un desenlace “natural” considerando la historia familiar de la compositora. Si bien es cierto que gracias a la labor de sus padres con el grupo *Los folkloristas* Ortiz fue desde pequeña muy cercana a la música folklórica de Latinoamérica, también es notorio el énfasis que sobre ésta puso a partir del segundo lustro de los noventas. El mismo Juárez Echenique lo expresa al afirmar que “ No se trata de una colisión, si no de una estrategia de sobrevivencia estipulada por la subalteridad”.<sup>19</sup> Sólo que podría cuestionarse si efectivamente esta estrategia es de hecho “estipulada” , (en su sentido de negociación y conveniencia) por la subalteridad o si, más bien, no le queda otra opción más que acatarla. Sin negar la cuestión del estilo personal, me interesa señalar que es justamente bajo determinados contextos que ciertos estilos personales son tanto elegidos *a priori* por los compositores como cooptados por el *mainstream* musical, para edificar los *ideoscapes* de la globalización basándose en diferencias culturales.

La obra *Altar de Muertos* fue comisionada por el Cuarteto *Kronos*, el cual se ostenta como ensamble de vanguardia y cuya política de comisión de música de compositores internacionales a lo largo y ancho del globo demuestra el interés occidental por la diferencia. A juicio de su director artístico David Harrington: “Todas las obras escritas

---

<sup>18</sup> Benjamin Juárez Echenique en Cuadernillo de la grabación realizada en 2005 por el Cuarteto Latinoamericano *Altar de Muertos*. Gabriela Ortiz. Cuarteto Latinoamericano, URTEXT JBCC108.

<sup>19</sup> *Ibidem*, 8. En el texto refiere a L.B Simpson y a Néstor García Canclini, para sustentar su juicio.

para *Kronos* poseen ese mágico aspecto plural de crear diversos y distantes mundos sonoros”.<sup>20</sup> Al entenderlo como una institución central, el cuarteto *Kronos* es también la vía de legitimación mediante la cual los compositores subalternos logran “internacionalizarse”. La adopción de estas dinámicas de representación identitaria les aporta resultados positivos en el incremento de su capital simbólico. Consecuentemente se contribuye indirecta y paradójicamente, a reproducir las representaciones *marcadas*, es decir, estereotípicas, de las identidades culturales aludidas. Este caso abona al argumento de Camnitzer sobre la existencia actual del arte neocolonial en el presente.<sup>21</sup>

*Altar de Muertos* fue compuesta a solicitud del afamado cuarteto y estrenada en el Festival Cervantino en 1998. Tiene como inspiración programática la fiesta de día de muertos, quizá la celebración mexicana más llamativa en términos turísticos y una de las mencionadas con mayor reiteración en el discurso oficial de identidad nacional. A decir de Juárez Echenique: “Es una obra que nos presenta a una Gabriela Ortiz compenetrada con los rituales chamánicos y la magia profunda del México arcano y oscuro”.<sup>22</sup> En tales aseveraciones observamos el reforzamiento del estereotipo sobre lo mágico latinoamericano, lo surreal, así como sobre la supuesta relación de fascinación que los mexicanos tienen con la muerte. En la introducción a la partitura, la compositora hace explícita su voluntad de representar esta tradición mexicana y de tal modo contribuye a reproducir uno de los que se supone son rasgos característicos de los mexicanos.

La cultura Mexicana se desarrolló principalmente bajo dos influencias: La herencia de la cultura europea y las culturas prehispánicas: La cultura contemporánea de México aún muestra una fuerte influencia de las costumbres y tradiciones de origen prehispánico. Una de las manifestaciones más fuertes de esta influencia se encuentra en el concepto de la muerte. Hablar de la muerte en México es referirse a algo con lo que vivimos en todos los momentos de nuestra existencia; es algo que está con nosotros todo el tiempo, en nuestra música, en nuestra poesía, en nuestras fiestas, en nuestros juegos, nuestros amores, nuestros pensamientos, y en todas nuestras actitudes hacia la vida. La muerte está presente en todos lados: estamos fascinados por la muerte. La tradición arriba descrita me ha dado fuertes ideas para desarrollar una pieza que comparte muchos de los elementos (tanto reales como surreales) encontrados en la celebración del día de muertos. Del mismo modo en como hacemos en el altar a los muertos, [...] la pieza *Altar de muertos* es también una ofrenda

---

<sup>20</sup> David Harrington en Ramón Montes de Oca. “Entrevista al Cuarteto Kronos” en *Pauta*, 57-58, Enero-Junio 1996, p. 84

<sup>21</sup> Ver capítulo 1.

<sup>22</sup> Cuadernillo de notas del disco *Altar de Muertos*. Gabriela Ortíz. Cuarteto Latinoamericano, URTEXT . JBCC 108.

con mucho significado simbólico. Es un viaje de exploración en búsqueda de las raíces de la concepción de la muerte en México, del pasado al presente.<sup>23</sup>

En estas notas elaboradas por la misma compositora puede ser observada la reproducción de la narrativa sobre la identidad Mexicana ya estudiada en el capítulo anterior. La tesis de la hibridación cultural se refuerza (el México dual), el componente prehispánico se enaltece y se insiste en el culto a la muerte como un rasgo que identifica y define a los mexicanos.<sup>24</sup> La declaración de Ortiz de que “la muerte está en todas partes y en todos momentos de nuestra existencia, en nuestra música, en nuestra poesía, en nuestros pensamientos y en todas nuestras actitudes hacia la vida”, parece afín al estereotipo sobre la supuesta “indiferencia” o “despreocupación” por la muerte que Bartra critica.

El punto no es negar que en México existe una tradición por esta celebración. De hecho Bartra hace una explicación convincente sobre la necesidad de cualquier humano, mexicano o no, de generar un ritual en torno a la muerte, con objeto de “matar a los muertos para no correr el riesgo de morir con ellos”.<sup>25</sup> Lo interesante resulta ver el modo en que la festividad es idealizada. Como bien señala Ortiz, ésta es una tradición “de fuerte origen prehispánico”, así como producto de la hibridación cultural con España. Lo que la compositora omite es el hecho de que además, en la actualidad, en el México del presente, la festividad no es tan indígena como su discurso pretende hacer creer. En tanto tradición viva, el Día de muertos ha sido objeto de un fuerte sincretismo cultural con la celebración estadounidense de *Halloween*, pero hacer esto evidente no representaría ningún interés para *Kronos*, que busca, por el contrario, encontrar una retroalimentación a sus idealizaciones de lo “otro” como “arcaico”, “primitivo” o en este caso “prehispánico”. De tal modo, puede ser inferido que el discurso introductorio a la pieza no tiene por fin hacer comprensible la tradición actual de la celebración de Día de muertos. En contraste sí

---

<sup>23</sup> Introducción a la partitura proporcionada por la compositora.

<sup>24</sup> En un estudio considerablemente reduccionista Martha Arredondo Ramírez basa su estudio en tres de las que considera las manifestaciones culturales características del Mexicano, a saber: el “fervor guadalupano, la apreciación de la ciudad de México como el centro de las soluciones y las diversas manifestaciones ante la muerte” Simplificaciones similares sobre lo que caracteriza al mexicano, son las fuentes principales de la crítica de Bartra, De ahí que el sociólogo identifique estereotipos, y en este estudio en turno se estudien sus materializaciones musicales. Ver, Martha Luz Arredondo Ramírez, *Mexicanidad versus Identidad Nacional*. México: Plaza y Valdés -Universidad Autónoma de Morelos, p. 20

<sup>25</sup> Bartra hace esta argumentación refiriendo al antropólogo Ernesto de Martino quien en el ensayo *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre anitico al pianto de Maria*, defiende la capacidad sanadora del ritual funerario, así como su eficacia simbólica. Ver, Bartra, *op.cit.* p. 90

pretende buscar la articulación y activación, a partir de formas culturales estereotípicas, las identidades Mexicana y Latinoamericana de manera simultánea. De este modo el promotor musical, el *cultural broker* que es Kronos, queda satisfecho.

La obra consta de cinco movimientos: *Ofrenda*, *Mictlan*, *Danza Macabra* y *La Calaca*. En atención a las tendencias performativas de *Kronos*,<sup>26</sup> la pieza es completada por ciertos requerimientos escénicos y teatrales, como el uso por cada instrumentista de máscaras alusivas a la cultura popular como son calaveras o luchadores y la inclusión escenográfica de una alfombra de papel picado gigante sobre la cual los músicos se posan cual ofrendas en el altar. Así, puede observarse que los rasgos inmanentes que dotan a esta obra de su “mexicanidad” son:

Dimensión del Objeto	Signos de marcación	Materialización de los signos de marcación
Paratextual	Alusión a lo mágico, ritual, y chamánico. (Día de muertos, México) Alusión a lo onírico y lo surreal (Latinoamérica)	Explícito verbalmente en las notas al programa. Observable en títulos, fotografías, y discurso.
Intratextual	Ritmo exótico: uso de sesquiáltera, polirritmia Magia / misterio: ostinatos y/o repeticiones hipnóticas Localidad: cita de música huichol	Uso de Instrumentos prehispánicos: tambores de agua, sartales de semillas Son de <i>La calaca</i> (huichol)
Hipertextual	Utilización de elementos performativos con fines simbólicos: escenografía y vestimenta exóticas (luz, color, olor, plasticidad)	Uso de indumentarias y máscaras por parte de los ejecutantes. Escenografía tipo “ofrenda” con flores Cempaxóchitl

El movimiento *La calaca* se caracteriza por tener como fuente melódica una melodía huichola, la cual se sugiere por vez primera en la voz del violín segundo en el compás 47 del movimiento.



<sup>26</sup> Que sugirió a la autora tomar como modelos las obras *Black Angels* de George Crumb, y *Ghost Opera* de Tan Dun.

Fig 3. 1<sup>27</sup>

La segunda parte de la melodía aparece en el violín primero hasta el compás 64, reforzado por el segundo violín



Fig 3.2<sup>28</sup>

Finalmente el tema completo es presentado por el violín segundo en el compás 195. En lo subsecuente la melodía transitará entre el violín primero y el segundo, mientras el resto del cuarteto refuerza armónicamente.



Fig 3.3<sup>29</sup>

En esta pieza, la línea melódica inspirada en el contorno melódico de la tonada tradicional indígena es distorsionada por la compositora agregando síncopas y refuerzos armónicos por

<sup>27</sup> Partitura proporcionada por la compositora.

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> *Idem.*



mencionar los recursos más evidentes. Nuevamente, aquí, podría decirse que la técnica utilizada por Ortiz es una continuación de la tradición mexicanista de incorporar músicas tradicionales y/o folklóricas y adaptarlas al discurso de música de concierto. Si bien, el estilo de Ortiz ya había sido proclive al uso de tales fuentes melódicas y temáticas resulta interesante preguntarse la manera en que dichas formas resultan atractivas a una institución como *Kronos* y cuáles son los fines que ésta persigue al cooptarlas.

En la entrevista ya señalada, Harrington añade: “Compartimos los caminos de muchos compositores, porque en ocasiones les generamos nuevos retos que los impulsan a superar sus propias expectativas. [...] Veo mi actitud como un constante reto para llevar a nuestros compositores y a nuestro público a un panorama que va más allá de lo que hayan escuchado e imaginado con anterioridad”.<sup>30</sup> El comentario del director artístico es revelador por cuanto evidencia el síndrome del “descubridor” neo-colonial. Al ufanarse de “generar nuevos retos y llevar a los compositores a lugares nunca imaginados”, el cuarteto se erige como una especie de portador de la innovación, de transmisor de lo desconocido, o de “descubridor” de compositores y mundos sonoros ignotos. Así pues, la idea de la inserción del arte latinoamericano al arte internacional parece verosímil y factible. Lo que subyace es un fin político con objeto de reafirmar quién controla el campo. Según este discurso, Harrington es quien guía a escuchas y compositores hacia lo no imaginado, cuando en realidad lo “no imaginado” es parte de la experiencia cotidiana de las culturas musicales cooptadas. En realidad el interés de *Kronos* por las “músicas desconocidas” es una proyección propia, en que lo “otro”, “lo exótico” es definido desde su posición de poder y en contraposición a su auto concepto (no- exótico, si no central). Los compositores Latinoamericanos entonces, bien como postura de resistencia ante las formas hegemónicas establecidas o bien como estrategia de mercado (o bien porque las alternativas son pocas), enfatizan sus diferencias marcándolas. El reto verdadero que genera Harrington es entonces encontrar, o más bien inventar y componer, algo que sea suficientemente raro y desconocido para así atraer el interés de *Kronos*.

Lo anterior demuestra la estratificación del poder en que tanto se ha insistido: la incorporación de la variedad cultural a partir de la diferencia estereotípica refuerza la posición hegemónica de quien descubre con respecto al descubierto. La reafirmación del

---

<sup>30</sup> *Ibidem.*, p. 90.

“uno” como centro proviene de la marginalización de su alteridad. Al respecto Ramírez señala: “los *cultural brokers* [promotores de arte] se aproximaron al arte prehispánico o a una suerte diferente de arte americano, cuyas estrategias de resistencia y afirmación cultural sólo confirmaron los patrones clásicos de una sociedad pluralista como la de los Estados Unidos, en que las culturas diferentes han tradicionalmente luchado por el reconocimiento del *mainstream*. Tal perspectiva oscurece el estatus de los latinos como gente conquistada o inmigrantes que resultan de las políticas externas de Estados Unidos hacia Latinoamérica, así como a la larga tradición Latina de activismo político y cultural. En su lugar se sostiene la imagen de una sociedad Estadounidense benevolente e integracionista”.<sup>31</sup> Aquí, Kronos ocupa el lugar de dichos promotores, que integran la diferencia y al hacerlo se reafirman como centro.

### *Nuevo*

*Nuevo* es una producción discográfica realizada por el mismo *Kronos* en que se compilan doce diferentes piezas. Este álbum nos permite observar el modo relacional en que se construye la identidad bajo mecanismos específicos de interacción social pues deja observar la manera como el “otro” nos mira. Asimismo arroja luz sobre las tensiones y contradicciones que las relaciones diferenciales generan.

Debido a su carácter relacional, la identidad que un sujeto o una colectividad proyecta no es suficiente para construirla, pues la autopercepción está condicionada al reconocimiento y aprobación de otros sujetos. Tenemos pues que la identidad “emerge y se afirma sólo en la confrontación con otras identidades en el proceso de interacción social, la cual frecuentemente implica relación desigual y, por ende, luchas y contradicciones”.<sup>32</sup> De modo tal, las representaciones de la nación a manos propias resultan tan significativas y necesarias como aquéllas que se nos revierten cuando son hechas por la alteridad.

David Templeton: La plaza Garibaldi, en la cd. de México, es la capital del Mariachi en el mundo. Una especie de mercado de Mariachi. Garibaldi es a donde uno va cuando se necesita un mariachi para tocar en una fiesta, una boda, o un bautizo. En la plaza Garibaldi, se encuentran de 50 a 100 grupos a cualquier hora del día. Esta furiosa multitud de metales y cuerdas, - gritando docenas de diferentes canciones, todas al mismo tiempo, a un volumen enérgico, todas en la misma plaza,

---

<sup>31</sup> Mari Carmen Ramírez. “Beyond “The Fantastic”... pp. 64 (la traducción es mía)

<sup>32</sup> Gilberto Giménez, “Materiales..”, en *Teoría y Análisis...* Vol.2. p. 22.

produce un sonido verdaderamente indescriptible: un extenso y feliz alboroto, tumulto, clamor y música.

David Harrington: Así es. Es uno de los más locos, salvajes, y vigorosos sonidos que jamás haya escuchado.<sup>33</sup>

Aunque Harrington intenta representar en *Nuevo* “el *buffet* diverso de información sonora que es México”, elementos como el diseño, el discurso de presentación e inclusive el contenido del repertorio, podemos ver en *Nuevo* una producción discográfica mucho más orientada hacia la representación de un México casi folklórico que hacia la de un país que se transforma constantemente generando nuevas formas de identidad. La tipografía y diseño gráfico imitan en estilo y colores típicos del papel picado usado en la celebración de Día de muertos. Las fotografías muestran fiestas populares, mercados y plazas públicas (Fig 3.4 y 3.5). Las piezas seleccionadas para formar parte de este álbum muestran la reincidencia en formas tipificadas, mediadas y pre-concebidas sobre la cultura Mexicana. El mariachi, por ejemplo, es uno de los símbolos musicales oficiales de México más frecuentemente usados por los medios de comunicación masiva. Bajo la concepción de Templeton y Harrington el sitio de *performance* en que ellos ubican al Mariachi está situado en la plaza de Garibaldi un lugar que en efecto años ha sido sitio tradicional de fiesta, y notablemente de regocijo del fervor nacionalista en la ciudad capital: Paradójicamente el disco se intitula “Nuevo”, ¿En dónde radica entonces la innovación?.



Fig 3.4



Fig 3.5

---

<sup>33</sup> David Templeton y David Harrington en conversación publicada en *Strings magazine*, Abril 2002, No. 101, en <http://www.stringsmagazine.com/issues/strings101/encore.html>, consultado el 24 de Febrero del 2008. (traducción mía)

Por principio, de los 14 cortes de que consta la producción, diez son arreglos de piezas ya existentes y el resto son comisiones de obras nuevas. La inclusión de piezas como *El sinaloense* y *El llorar* muestran un rostro de México correspondiente al de la imagen nacional oficial reforzada por signos sonoros como el mariachi<sup>34</sup> y el huapango con falsetes<sup>35</sup>. Incluso la pieza *Sensemaya*, que fuera vanguardista en la época de su estreno, es una de las piezas mejor reconocidas dentro de la colección musical nacionalista.<sup>36</sup> Su uso en esta producción, no sólo no contribuye a la renovación del discurso musical generado en México, si no que lo entorpece debido a la reiteración del mismo repertorio oficial. Asimismo el rito guadalupano, que se presume como un índice de la cultura Mexicana, está aquí representado con las piezas *K'in Sventa Ch'ul Me'tik Kwadalupe* y *12/12* ésta última alegórica a la fecha en que se celebra a la virgen morena. El sonido de caracoles, flautas y tambores, así como de la escala pentátona, sirven como recordatorio de la idealización de lo indio durante el periodo nacionalista.<sup>37</sup> En este disco, la pieza *Perfidia* funge como el testimonio de la experiencia de Harrington luego de “descubrir” a un talentoso músico callejero en las calles aledañas al centro histórico. Por añadidura, la elección de la *Chavo Suite* fortalece una identidad de utilería creada para fines de inmediatez mediática. La

---

<sup>34</sup> Para mayor referencia sobre la construcción del mariachi como símbolo musical de la identidad nacional mexicana ver Thomas Turino *Op. cit.*

<sup>35</sup> Para corroborar la construcción de la canción huasteca como símbolo musical de la identidad nacional ver Alegre González Lizette. “Música, Migración y cine: Los tres Huastecos, un ejemplo de entrecruzamiento cultural” en *Música sin fronteras: Ensayos sobre migración, música e identidad*. CONACULTA: México, 2006. pp, 221-247.

<sup>36</sup> *Sensemaya* más bien distante del estilo “mexicanista” y más cercana al “negrismo afrocubano”, ha sido sin embargo cooptada por las instituciones oficiales para usarla en eventos en que se exalta la identidad nacional. Esta es quizá la obra más grabada de Revueltas. Su inclusión en conciertos de música mexicana ha acabado por intergrarla al repertorio nacionalista, sin que corresponda a las estrategias de otras piezas de Revueltas que a juicio de los especialistas, son más mexicanistas, como por ejemplo *Cuauhnáhuac*, *Colorines*, *Alcancías*. Este uso “nacionalista” de *Sensemaya* puede ser relacionado a las grabaciones y conciertos que hiciera Stokovsky en los años 40's y más recientemente Esa Pekka Salonen en los EUA en 1999. Para mayor información sobre la fonografía de Silvestre Revueltas consultar <http://www.fororevueltas.unam.mx/>. Para una discusión sobre el distanciamiento de *Sensemaya* de la estética nacionalista repertorio nacionalista de Revueltas ver, Kolb “Apropiación y ruptura: Revueltas frente a los nacionalismos” y Leonora Saavedra, “Chavez y Revueltas...op cit., y Ricardo Zohn Muldon “La canción de la culebra: el *Sensemaya* de Revueltas” en *Silvestre Revueltas: Sonidos en Rebellion op cit.*

<sup>37</sup> Desde hace ya muchos años, la pentafonía ha sido descartada como un elemento constitutivo de la música prehispánica y se defiende que su uso en el nacionalismo es más bien producto de una idealización de lo indio –prehispánico hecha por los intelectuales. En este caso, es notable el uso renovado de la pentafonía como indicador de lo indígena.

identidad popular urbana de México, simplificada y fuertemente enraizada al imaginario social de Latinoamérica por efecto de la serie televisiva *El chavo del ocho*, es celebrada en este disco “nuevo”. Siguiendo el razonamiento neo-colonial que se hiciera con *Altar de muertos*, puede ser notado que la innovación en que este disco se regocija no proviene del repertorio que presenta, por lo demás basado en estereotipos sobre lo nacional, ni de las creaciones musicales de los compositores locales, si no de lo que es “nuevo” en la experiencia de *Kronos*. Tal y como afirma Harrington: “deseábamos mucho algo que fuera nuevo para nosotros. [...] No puedo esperar a que nuestros amigos y *fans* lo escuchen! Cualquier cosa que ellos estén esperando de *Kronos*, probablemente no están esperando *esto!*”.<sup>38</sup>

Con el lanzamiento de este álbum se dice que “ el cuarteto *Kronos*, ha presentado su álbum más complejo en términos tecnológicos, empleando un equipo de ingenieros de sonido para realizar un milagro auditivo tras otro”.<sup>39</sup> En todo caso lo que se intenta enfatizar es que, de acuerdo al discurso presentado por Harrington, es la intermediación del cuarteto lo que revigoriza el lenguaje musical por medio de arreglos, *remixes* y un diseño sonoro *hi-tech* logrado en el proceso de post producción. ¿Cómo es entonces que el papel de gestor de la innovación y la diversidad cultural se convierte en una acción auto-legitimadora? Nuevamente vale la pena citar a Harrington: “ Es eso exactamente!, el nunca saber qué es lo que se escuchará enseguida. Además de la precisión técnica y del extraordinario poder emocional de la ejecución, es la fuerza pura de la impredecibilidad de *Kronos* lo que lo ha propulsado a través de 28 años, 38 álbumes, miles de presentaciones, innumerables premios, y más de 400 piezas originales compuestas expresamente para el cuarteto”.<sup>40</sup> *Kronos* es pues el agente modernizador que otorga vigencia a las tradiciones musicales mexicanas.

Lamentablemente la complejidad semiótica de esta producción no puede ser abordada con mayor profundidad debido a causas de economía de espacio. Baste la discusión anterior para acentuar dos argumentos: primero, que la identidad se refuerza por efecto de la imagen que la alteridad revierte y segundo, que la imagen devuelta por los sectores musicales del

---

<sup>38</sup> Harrington en Templeton. op. cit. (el énfasis es del texto original)

<sup>39</sup> *Idem.*

<sup>40</sup> *Idem.*

*mainstream* de Estados Unidos tales como *Kronos*, tiene por objeto reproducir una cierta imagen del ‘otro’ que sea conveniente para conservar su propia posición central.<sup>41</sup>

### *Murmullos del Páramo*

Reincidiendo en el tema de la muerte, la obra *Murmullos del Páramo* de Julio Estrada intenta una proyección de la imagen mexicana a partir de la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. A juzgar por la referencia en la página del compositor “Ópera *Murmullos del páramo*. Oír el nuevo mundo mexicano de los muertos”<sup>42</sup> esta obra también habla tanto de la innovación, como de la muerte como rasgo mexicano. La pieza literaria escrita en 1955, es retomada por Estrada para insistir en el tema de la misteriosa relación que los mexicanos guardan con el evento mortuorio. Considerada una de las obras literarias cúspides en Hispanoamérica, no es de sorprenderse que la novela elegida por el compositor también se inscriba dentro del género del realismo mágico. Los fantasmas que habitan Comala, el espíritu de Pedro Páramo y el misterio general que envuelve el relato, sirven todos para reforzar la idea de lo fantástico que, como ha sido estudiado, es tan recurrente en el arte Latinoamericano.

De categoría incierta entre la ópera, la sonorización radiofónica o el paisaje sonoro, *Murmullos del Páramo* fue estrenada en Madrid en mayo del 2006 luego de más de quince

---

<sup>41</sup> Hablo de complejidad puesto que la inclusión de piezas como *Plasmath*, del compositor electroacústico Ariel Guzik, *Taboo*, de Margarita Lecuona o *Mini Skirt* de Juan GarcíaEsquivel parecen sugerir una visión más amplia de México y su entorno sonoro. Esta aparente contradicción puede encontrar explicación en dos causas: 1) lo atractivo que efectivamente resulta la fragmentación sonora de México por ser concordante con el ideal estético que persigue el llamado estilo posmodernista. Dicho ideal (fragmentación, convergencia de lo “culto” y lo “popular”, origen indiscriminado de las fuentes sonoras) es a su vez compatible con el perfil del ensamble y por ende sirve para reafirmarlo y 2) que la diversidad estilística mostrada en el disco es una muestra del reconocimiento que *Kronos* concede a la diversidad de la cultura musical Mexicana, con lo que el ensamble, al reconocerlo e integrarlo, se legitima. Considero sin embargo que esta última explicación es debatible puesto que hay en el diseño de audio del disco una tendencia hacia la homogeneización de un estilo impuesto según los ideales estéticos del cuarteto (“rawness”, según refiere Harrington). El diseño visual del disco, está forjado de acuerdo también a la idealización que hace de “la maravillosa cultura mexicana que hemos aprendido a amar”. En todo caso, tanto el uso de formas concebidas como ‘posmodernas’ y halladas en el paisaje sonoro de México, como el reconocimiento de la diversidad musical del país, están al servicio de los fines de legitimación del ensamble. Para contar con mayores elementos de juicio al respecto de una actitudes neo-coloniales vs. un deseo genuino de mostrar la diversidad musical de México ver el discurso implementado por Harrington en el ya citado artículo así como en <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=89534>, consultado el 24 de Febrero del 2008.

<sup>42</sup> Página electrónica de Julio Estrada, [http://julioestrada.net/?page\\_id=21](http://julioestrada.net/?page_id=21), consultada el 27 de febrero del 2008.

años de gestación. Posteriormente su estreno nacional se llevó a cabo en la ciudad de México en el mes de Septiembre del mismo año. El discurso que sobre ella elabora el compositor versa de la siguiente manera:

Hecha de la frescura de los sonidos de la naturaleza, del diálogo poético rulfiano, de harapos resonantes o de voces ahogadas en cavidades insondables, la ópera *Murmullos del páramo* intenta descubrir la música al interior de una novela que es esencia del arte mexicano por excelencia. La propia novela, en su ensayo de integrar lo ancestral y lo actual, funda un espacio nuevo en la literatura. La ópera intenta recoger, con devoción, el trabajo de Rulfo y, con un dolor que se le acerca, la voz de pueblos desposeídos que, no necesariamente en el llano jalisciense, son víctimas de una continua renovación del mundo moderno que los margina y destruye.<sup>43</sup>

En la cita puede observarse que, al ser *El llano en llamas* la novela que es “esencia del arte mexicano por excelencia” se reproduce la idea de que la identidad del arte mexicano consiste en una especie de sustancia cuyos atributos está dados *a priori*. Continuando con el trabajo de Rulfo, esta ópera recoge los gritos ahogados de los pueblos aquejados y los hace audibles. Estrada se erige entonces como el portavoz de estos “pueblos desposeídos y víctimas de la modernidad”.<sup>44</sup> De algún modo, esta aseveración parece ser una continuidad con el discurso de Bonfil Batalla. El México real, el profundo, (el esencial) es aquél que emanaría de los grupos sociales marginales una vez que dejen de ser víctimas del maltrato. EL mundo rulfiano de “harapos y voces ahogadas” podría ser asociado al México esencial, el verdadero. En tanto, la modernidad representa una amenaza a la identidad cultural mexicana, por lo tanto lo único que la modernidad logra generar es un México imaginario, una fantasía. Bartra lo refiere a su vez como el “lugar común” del México dual. Lo que parece incongruente no obstante, es que un compositor que durante gran parte de su carrera se ha dedicado a blandir la ideología modernista y vanguardista no sólo recurra a una de las piezas de la literatura nacional mayormente establecidas, si no que, en nombre de “los desposeídos” haga una crítica a la modernidad.

Se entiende sin embargo que hay una distinción clara entre las categorías analíticas de modernidad como un periodo histórico, y modernismo, como corriente estética. Podría

---

<sup>43</sup> *Ídem.*

<sup>44</sup> El uso de estos dos términos tiene claras reminiscencias de los comunicados que el EZLN dio a conocer luego de la rebelión de 1994. En tal contexto, la fuerte crítica a las políticas neoliberales, y al proyecto modernizador, instaron a que se calificara al movimiento como una lucha posmodernista”. En este sentido, se implica en la elección nominal de Estrada, y en su aclaración de “no necesariamente en el llano jalisciense” una asociación entre los pueblos desposeídos y la identidad indígena de fin del siglo XX.

incluso suponerse que Estrada, consciente de dicha diferencia, prefiere el uso del término “mundo moderno” para no comprometer el estilo y técnicas compositivas a los que se ha afiliado por tantos años. Aún así, su elección de texto, y por ende del tipo de mexicanos que la novela representa, continúa resultando contradictoria con la proclamación de que esta “es una ópera revolucionaria, innovadora”<sup>45</sup>. ¿En dónde radica la novedad al representar mexicanos abatidos, fantasmas escurridizos, muertos errantes?

De manera similar a los casos estudiados anteriormente, es muy probable que la elección de esta representación busque reafirmar el imaginario sobre México-Latinoamérica vigente a escala mundial. El discurso musical de este compositor, que se presenta tan vanguardista e iconoclasta, conlleva el conflicto característico de los compositores que en la periferia negocian su ingreso al *mainstream*. Por un lado, ciertas rasgos inmanentes tales como el uso de instrumentos poco o nada convencionales, técnicas instrumentales heterodoxas y formas de arte ajenas (danza buhto, por ejemplo) lo integran al discurso del multiculturalismo y por ende al estilo internacional. Por otra parte, sus contenidos conceptuales, manifiestos en los paratextos (títulos, argumentos y discursos tangenciales a la obra) reinciden sobre ciertas características que se esperan de un país tercermundista, en este caso México: injusticia social, marginalidad, vejación, fantasmagoría, enigma. En otras palabras: exotismo. La inclusión de estos elementos, a causa de su diferencia característica, ciertamente garantizan a Estrada un lugar en el *mainstream*, pero aún más, contribuyen a reivindicar el estigma<sup>46</sup> que pesa sobre México y otras naciones mágico-realistas, como subdesarrolladas y tercermundistas.

En el análisis argumental que se presenta en la página electrónica del compositor, se puede observar nuevamente el entrelazamiento entre lo realista -mágico y lo prehispánico-mexicano a juzgar por la cita:

---

<sup>45</sup> Julio Estrada en entrevista con EFE

<http://www.elmundo.es/metropoli/2006/05/08/musica/1147078618.html>, consultada el 27 de febrero del 2008.

<sup>46</sup> De acuerdo a la tipificación de los estigmas hecha por Erving Goffman este estigma relativo a la marginación social característica de Latinoamérica pertenecería al tercer tipo: estigmas tribales de la raza, la nación, y la religión. (inmediatamente después de las abominaciones corporales, y de los defectos de personalidad). En este sentido, la miseria de los personajes rulfianos, (del México esencial) es un estigma, un rasgo negativo al cual los “normales” miran con desaprobación pero también con condescendencia. Dice Goffman “ construimos una teoría del estigma, una ideología para explicar su inferioridad y dar cuenta del peligro que representa esa persona, racionalizando a veces una animosidad que se basa en otras diferencias, por ejemplo, la de clase social. Ver. Goffman, *Op. cit.* p. 14-15.



Cada una de dichas referencias al tiempo es aplicable a una visión simbólica, necesaria al asumir el realismo mágico de la novela, simetría de la irrealidad fatal, de observar que Pedro Páramo comparte el mito prehispánico de la destrucción de antiguas culturas agrícolas acosadas por la guerra y la erosión. Juan Rulfo es portador de esa herencia trágica en el México de hoy, ambigüedad permanente entre muerte y vida, donde la pérdida sufrida en Comala —”como si las voces salieran de alguna hendidura” es del mismo orden que la de los vencidos por la Conquista.<sup>47</sup>

En el contexto de recepción del público al que va dirigido (especialmente espectadores Italianos, Españoles y en general Europeos) la distinción entre Latinoamérica y México resulta irrelevante, por lo que una y otro acaban siendo una y la misma cosa: un otro rarificado, marginal, fantástico, trágico y sobre todo deteriorado. Asimismo, la recurrencia a una obra de la alta cultura nacional, *El llano en llamas*, tiene como efecto el reforzamiento del canon identitario nacional.

#### Indigenismo de fin de siglo: *Baalkah*, *Can Silim Tun* y *Phantom Palace*

El fenómeno Neo-Zapatista, ocasionó sin duda un interés incrementado en el tema indígena, algo así como una reacción post Chiapas-94, que en la composición académica se caracterizó por una atención diferenciada a lo maya en particular. En la narrativa oficial nacionalista post-revolucionaria fue prioritariamente lo indígena mexicano lo que sirvió para construir los simbolismos que arraigarían la identidad nacional a sus ‘raíces prehispánicas’, tendencia que entonces se llamó indianismo. Si bien cuando una tradición busca continuidad lo hace mediante la reproducción, ésta no consiste en la repetición invariable, si no que lo hace a partir de modificaciones novedosas.<sup>48</sup> De tal modo, la recuperación de lo indígena como identificador de lo mexicano se ha desplazado durante los últimos años hacia otros grupos nativos antes no considerados, como ejemplifica el uso de la melodía huichola en *La calaca de Altar de muertos*. A últimas fechas una atención particular ha sido prestada a los grupos mayas,<sup>49</sup> como bien revelan las piezas que estudiaremos a

---

<sup>47</sup> Pagina electrónica del compositor. *Op cit.*

<sup>48</sup> Ver Eric Hobsbawm y Terence Ranger Introducción a *The invention of Tradition*, Cambridge : Cambridge University Press, 1983, pp. 1-14.

<sup>49</sup> Políticas culturales paralelas, tales como la exposición *Los Mayas*, celebrada en el año 1999 en el Museo de San Ildefonso, la promoción a cargo de TV Azteca de Chichén Itzá como una de las maravillas del mundo modernos en 2007, o el uso de la cultura maya por el ‘mainstream’ Hollywoodense en el filme *Apocalypto*(2006) de Mel Gibson muestran este deslizamiento hacia lo maya. Este acrecentado interés por esta cultura indígena pueda tal vez relacionarse con la incrementada inversión económica en el desarrollo turístico-cultural de la zona en cuestión.

continuación. Una explicación posible puede encontrarse en la necesidad posmoderna de diversificación de la mercancía. Pero el interés específico en este grupo quizá se deba tanto al efecto del movimiento neo-zapatista, como al proyecto federal de hacer de la zona maya un destino turístico internacional. *Baalkah* de Gabriela Ortiz y la pieza *Can Silim Tun* de Hilda Paredes muestran dicha tendencia hacia la representación idealizada y simultánea de lo maya, lo indígena y lo latinoamericano. Por su orden cronológico me referiré en primera instancia a la pieza de Ortiz.

### *Baalkah*

En *Altar de Muertos*, vimos ya a una Gabriela Ortiz, “compenetrada con los rituales chamánicos y la magia profunda del México arcano y profundo”. Por su parte *Baalkah*, “cosmos” en maya, obra para cuarteto de cuerdas y voz soprano, está inspirada en la cosmovisión de los mayas según es expresada en los textos del Chilam Balam de Chumayel. La relación establecida entre Ortiz y *Kronos* con la comisión de *Altar de Muertos* en 1998 fue reafirmada con el estreno de *Baalkah* en el año 2000. La génesis de la pieza es útil para comprender el contexto de interacción social en el cual se activa la identidad.

El motivo de la comisión fue la celebración del festival del Milenio del Auditorio Hancher de la Universidad de Iowa<sup>50</sup> que se promovía como “la más extensa y ambiciosa celebración del milenio en las artes performativas en los Estados Unidos”.<sup>51</sup> No hay que olvidar que fue en esta misma Universidad en donde el trabajo de Fuguet fue rechazado por considerar que no era “suficientemente latinoamericano”. Con objeto de llevar a cabo la celebración, el festival comisionó para la temporada 1999-2000 la realización de 16 obras de música, teatro y danza. En este evento *Kronos* se presentó tres veces, la primera de ellas con el estreno de *Traveling music*, luego en colaboración con la cantante Dawn Upshaw en “*Tonight is the night*” y finalmente con *Baalkah*, de Ortiz. *Traveling Music*, estrenado en Septiembre del 2000 fue definido como “un viaje de largo alcance a través de la música del

---

<sup>50</sup> The Millennium Festival at Hancher Auditorium, The University of Iowa

<sup>51</sup> The University of Iowa News services, en <http://news-releases.uiowa.edu/1999/august/0802hancher.html>, consultado el 23 de Febrero del 2008.

mundo y los instrumentos exóticos”.<sup>52</sup> La selección constó de piezas de compositores provenientes de India, Argentina, Yugoslavia, Estados Unidos, Korea, Iran, Azerbaijan y México a fin de mostrar “el mundo en contracción en el nuevo milenio”. Este antecedente es relevante por cuanto muestra el papel que *Kronos* jugó dentro del festival. Considerado como “un ensamble iconoclasta que ha revolucionado la definición contemporánea del cuarteto de cuerdas”<sup>53</sup> el grupo entonces aportaba al evento una carga necesaria de innovación, al tiempo que con el repertorio a interpretar contribuiría a la representación de “la música del mundo.” La pieza de Ortiz fue estrenada el 3 de mayo del año 2000. Al respecto del evento y del caso particular de *Baalkah*, David Harrington refiere:

Una de las cosas que busco en esta colaboración es la de explorar diferentes estilos musicales y escuchar muchos idiomas diferentes. Es impresionante como un lenguaje que no se entiende puede convertirse casi en una melodía musical. Dawn cantará en varios idiomas, incluyendo español, portugués, árabe, hindi, y en el caso de la pieza de Gabriela Ortiz- en maya. Espero que nuestro concierto sea una celebración de la diversidad<sup>54</sup>

Podemos advertir en el uso premeditado del idioma maya el papel que el lenguaje tiene en la sustanciación de las identidades, incluso cuando éste no se comprende. De hecho justamente la no-comprensión obscurece la identidad del referente y lo convierte en material maleable para satisfacer la necesidad de exotismo. Así, su inserción en el discurso musical, y en el discurso paratextual de la diversidad cultural, justifica la carencia de sentido semántico y lo sustituye por el sentido que crea por su contenido tonal y/o melódico. Se puede intuir que la selección del idioma en que la pieza sería compuesta agregaba una carga aún mayor de rareza al que ya de por sí habría tenido de haberse escrito en español. Sin embargo el uso de esta lengua indígena no es el único atributo identificador por medio del cual esta composición manifiesta su identidad mexicana. El contenido programático, la estructura formal y ciertos rasgos melódicos también indican su origen local. En las notas al programa de la pieza Ortiz explica:

*Baalkah* es un ciclo de canciones inspiradas en las creencias cosmológicas de la cultura Maya de la península de Yucatán. Los Mayas concebían al mundo dividido en cuatro puntos cardinales: norte, sur, éste y oeste cada uno con sus propias características cosmológicas. Pensaban también que en el centro del mundo estos cuatro puntos se

---

<sup>52</sup> *Ídem*

<sup>53</sup> The University of Iowa News services, en <http://news-releases.uiowa.edu/2000/april/0414kronos.html>, consultado el 23 de febrero del 2008.

<sup>54</sup> David Harrington, *idem*.

mezclaban entre sí. Partiendo de esta idea, cada canción en *Baalkah*, expresa las características correspondientes a cada punto cardinal.<sup>55</sup>

Aunque melódicamente esta pieza no retoma elementos sonoros de la cultura maya, su estructura formal sí está determinada tanto por los textos mayas como por el poema realizado ex profeso para esta composición por el escritor Federico Navarrete Linares. Especialista en aspectos de la narrativa, la mitología y la vida cotidiana de los grupos indígenas, Navarrete fue aliado de Ortiz para la elaboración conceptual de *Baalkah*. Este tipo de convenios para la creación muestran una de las tendencias de la posmodernidad hacia el academicismo a fin de sustentar su obra artística. De tal modo tenemos que los rasgos mexicanistas presentes en esta obra son:

<b>Dimensión del Objeto</b>	<b>Signos de marcación</b>	<b>Materialización de los signos de marcación</b>
Paratextual	Simbología alusiva al imaginario indígena Maya  Alusiones a lo misterioso y místico desde comentario de la autora	Empleo del Chilam Balam de Chuyamel y del poema de Federico Navarrete  Referencias a la cosmogonía maya. Títulos de los movimientos.
Intratextual	Forma vocal-instrumental  Exotismo tímbrico  Representaciones de lo onírico y lo misterioso, mediante un alejamiento de la enunciación tradicional del sonido	Referencialidad gracias al empleo de un texto maya.  Empleo musical del lenguaje maya / lenguaje musical inferido a partir de la acústica del lenguaje maya.  Glissandos en voz. Uso de armónicos en violín Pedales con notas largas de vibrato
Hipertextual	Utilización de elementos performativos con fines simbólicos: glissandi en la voz	

Es curioso advertir que pese al interés de Ortiz por diferenciar su música del folklore, en el contexto del festival su pieza fue recibida como tal, a juzgar por las críticas que recibió en Londres y en Italia. “*Baalkah* de la mexicana Gabriela Ortiz, es un grupo de canciones en maya que mezcla inspiraciones folklóricas directas, con lo que suena como un

<sup>55</sup> Notas a *Baalkah*. Partitura proporcionada por la compositora.

poco de Bartok”<sup>56</sup> y “Gabriela Ortiz ha logrado un lenguaje musical original utilizando magistralmente una mezcla de arte culta, música folklórica y jazz”.<sup>57</sup>

### *Can Silim Tun*

La producción discográfica *Listen how they talk*, de Hilda Paredes, es otro ejemplo del uso de la identidad maya para proyectar de manera paralela las identidades Latinoamericana-Mexicana. La grabación incluye tres piezas: *Uy U Tán* (1998), *Can Silim Tun* (1999) y *Ah Paxoo'ob* (2001) inspiradas en la cultura maya. A juzgar por los idiomas en que están escritas las notas del disco, inglés, alemán y francés, pero no español; se puede inferir que es una grabación dirigida a un público extranjero, más específicamente, Europeo. El título *Listen how they talk*, es la traducción al inglés de la pieza *Uy U T'an*, quizá para hacerla un poco más accesible al público a quien va dirigida. En las notas al programa, Richard Troop señala que: “Al menos para los occidentales, la palabra ‘maya’ inmediatamente conjura ideas de encantamientos rituales y grandes espectáculos” y añade “Predomina un sentido de lo misterioso, y lo extraño; su escritura para cuerdas en particular evoca un mundo de misteriosos zarcillos que se enredan, en crecimiento sensual y resbaladizo”.<sup>58</sup> Luego de haber ya estudiado la manera en que durante casi dos décadas lo mágico-misterioso-fantástico por un lado y lo sensual por otro, fueron asociados a Latinoamérica, tal vez no sorprenda el vínculo que a partir de estas piezas Troop encuentra entre lo maya, lo ritual, lo misterioso y lo sensual.

De las grabaciones incluidas en este disco, la pieza *Can Silim Tun*, para cuarteto de cuerdas y cuarteto vocal, fue escrita en el año de 1999 como una comisión para el *Neue Vokalsolisten*, de Stuttgart. Está basada en un códice maya que la autora encontró y que consta de “hechizos, oraciones y recetas médicas”. Dos de estos hechizos constituyen los textos sobre los cuales la obra está basada. El cantar o recitar de estos textos en maya, su

---

<sup>56</sup> Keith Potter en The Independent, (London), May 30, 2000, en [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_qn4158/is\\_20000530/ai\\_n14316878](http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_20000530/ai_n14316878), consultado el 28 de Febrero de 2008.

<sup>57</sup> <http://www.xeniaensemble.it/eng/progetti/archivio/estovest06/concerto01.html>, consultado el 28 de Febrero de 2008.

<sup>58</sup> “A sense of the mysterious and uncanny is pervasive; her string writing in particular evokes a world of mysterious, twisting tendrils, of slippery, sensuous undergrowth”. Cuadernillo de notas a la grabación. *Listen how they talk*. University of York Music Press.

idioma original, es incomprendible para su público aunque bienvenido pues dota a la obra de un considerable exotismo en su contexto de producción-recepción. El título del disco, *Listen how THEY talk*, refuerza dos ideas. La primera de ellas es la distinción entre “they” ellos, los indígenas y “nosotros”, es decir Paredes y su público. Lo que sin embargo no queda claro es si la oposición se hace en referencia al contexto nacional en el que quizá “nosotros”, se refiere a los mestizos, los no-indígenas o, en el contexto Europeo de recepción al que va dirigido, “nosotros” más bien se es alusivo a los “blancos” o a “los occidentales”. La segunda idea es que la importancia del discurso en maya que la pieza exhibe reside en el cómo *Listen how they talk*, (Escucha cómo hablan) que no *Listen what they say*, (Escucha lo que dicen). Como indica Troop, lo pertinente “al menos para los occidentales”, es la palabra ‘maya’, que independientemente de lo que dice, en el Cómo lo dice “conjura ideas de encantamientos rituales”.

Las estrategias sonoras mediante las cuales se logra el “misterio”, son en principio los pedales sonoros en las cuerdas, y los *glissandos*. Sobre éstos se superpone el canto alternado de los solistas que parece nacer, mediante la utilización del unísono, del timbre de las cuerdas. Silencios prolongados en las cuerdas, así como los susurros de los cantantes contribuyen también a generar esta atmósfera de “encanto” y “magia”.

El reforzamiento de la identidad latina-mexicana también está presente en el paratexto que constituye la página electrónica de la compositora. Totalmente realizada en inglés, las críticas que se citan en el umbral electrónico expresan de manera reiterativa la pertenencia cultural de Paredes. “la compositora mexicana”, “esta compositora latina”, o la “mexicana Paredes”, son expresiones resaltadas incluso cuando la autora vive en Londres desde hace ya 29 años, lo cual revela que su integración ha sido sólo parcial. Tal vez para el público Europeo de Paredes el “nosotros” la excluye, por lo que la autora queda como una intermediaria entre “ellos” y “nosotros” sin pertenecer a ninguno.

### *Phantom Palace*

Como ha sido mencionado, el movimiento neo-zapatista de 1994 inspiró nuevas piezas musicales pero, más aún, las secuelas que este evento social tuvo en la representación de México fueron determinantes. Si acaso la ideología nacionalista y la narrativa intelectual de

la segunda mitad del siglo XX tuvieron éxito en imaginar y transmitir la idea de una comunidad nacional más o menos homogénea, la denuncia de la exclusión social de que han sido objeto los indígenas mexicanos ocasionó necesariamente una problematización de la identidad desde nuevos paradigmas. La fragmentación cultural y la diferenciación social comenzaron a ser considerados aspectos intrínsecos a la construcción de la idea de nación. No obstante, la insurrección indígena también fue objeto de las dinámicas de mercado y no tardó en ser apropiada como una mercancía. Tanto el discurso como los símbolos generados por este movimiento comenzaron a ser comercializados con fines propagandísticos, lo que ocasionó más beneficios para los simpatizantes de la ideología de izquierda que para los propios indígenas. En todo caso, entre los grandes efectos de este evento está el hecho de que el discurso del multiculturalismo, que tal vez antes se concibiera abstracto, adquirió forma específica en los grupos indígenas del país. Bajo el nuevo contexto, este componente de la identidad fue exaltado, pero adquirió nuevas connotaciones con respecto a como se imaginó bajo la ideología nacionalista. Mientras que en aquél periodo los indios proveyeron a la identidad nacional el vigor, el brío y la dignidad de una “raza cósmica”, durante los noventas, los indígenas se concibieron como sobrevivientes marginados, vejados y abatidos.

Al considerar que las identidades estigmatizadas se construyen tanto desde las posiciones de poder como desde las subalternas, se puede comprender cómo la presencia de sociedades estratificadas permite la representación de identidades también estratificadas según diferentes contextos de interacción. La ostentación de uno u otro rasgo de identidad dependerá de tales interacciones. Los grupos hegemónicos por lo general tienen acceso a la información, a los medios de producción cultural así como a sus mecanismos de difusión. La consecuencia relevante en lo que toca a las representaciones sociales, es que estos grupos a menudo cuentan con el poder de autodeterminación y forjan sus propias representaciones de quienes son. Por el contrario los grupos subalternos, no cuentan con la facultad de auto-representarse siendo entonces no ya sujetos, si no objetos de representación. Es por ello común que por ejemplo, los grupos indígenas sean representados por quienes no lo son, a partir de elementos sublimados de la identidad de sus grupos de pertenencia. Este constituiría uno de los casos de intervención neocolonial en

que, como Dirlik señala, las naciones que alguna vez fueron colonias, fungen como colonizadoras de sus propias comunidades indígenas.<sup>59</sup>

El siguiente ejemplo, proporcionado por la compositora Hilda Paredes nos ofrece un lente al estudio de este fenómeno. La ópera *Phantom Palace*, traducida al español posteriormente por la autora misma como *El palacio Imaginado*, fue estrenada en Yale, New Haven, en junio del año 2003. Esta obra está inspirada en la novela *La casa de los espíritus* de la escritora chilena Isabel Allende. Pero antes de abordar su relación con el movimiento del realismo mágico, a su vez intensamente arraigado al imaginario de la identidad latinoamericana, me interesa observar los mecanismos de representación de los grupos subordinados que esta pieza hace evidentes. Me permito citar completa la explicación que la compositora hace sobre la génesis de la pieza, así como al respecto de sus estrategias de organización de los elementos sonoros, por considerar que en ese discurso se muestran las contradicciones y paradojas del mundo global-posmoderno y su relación con la identidad nacional mexicana. Con suerte, en su análisis se podrán observar algunas prácticas de representación cultural estratificada y cómo éstas operan a su vez en los circuitos internacionales.

Por muchos siglos ha existido una brecha cada vez más amplia entre el mundo moderno y las comunidades indígenas de América Latina. En un intento por lograr una sociedad homogénea, numerosas políticas han sido practicadas a través de los siglos para erradicar las diferentes lenguas indígenas y su cultura para imponer el Español como el único. El título por sí mismo refleja la esencia de la obra, que se refiere a un país Latinoamericano en el que una nueva cultura ha sido impuesta ignorando y oprimiendo a la nativa. Cuando se refiere a México, el etnólogo Guillermo Bonfil Batalla se refiere a dos diferentes realidades para explicar este problema, México profundo y México imaginario.

Lo que ha sido propuesto como cultura nacional en diferentes momentos en la historia de México puede ser entendido como una aspiración permanente por destruir lo que somos. Siempre ha sido un proyecto que niega la realidad histórica de la estructura social de México y que por tanto no acepta la posibilidad de construir un futuro en su realidad. Es un proyecto de sustitución en todo caso. El futuro está en cualquier otro lado, menos en esta realidad. La tarea de construir una cultura nacional consiste en la imposición de un modelo extraño, de un modelo distante que eliminaría la diversidad cultural y que alcanzaría unidad al suprimirla.<sup>60</sup>

Estos son asuntos que me surgieron al escribir esta pieza. La historia de Isabel Allende me aportó un marco ideal para dar forma a la pieza. La música está al servicio del

---

<sup>59</sup> Ver el apartado de postcolonialismo en la Introducción de esta tesis.

<sup>60</sup> Esta párrafo es una cita textual que Paredes hace de Guillermo Bonfil Batalla aunque sin diferenciarla de su propio discurso. Consultar en *México Profundo: Una civilización Negada*.(1987), México: De Bolsillo., 2006, p, 106.



desarrollo dramático como en el caso de la forma de ópera. La adaptación del texto es muy cercana a las cualidades sonoras del idioma usado en la obra. En muchas secciones exploro las cualidades sonoras de las lenguas indígenas y las expando, tanto por medios electrónicos como por su adaptación. El sonido y las cualidades dramáticas del texto son expandidas. Las líneas melódicas no son tratadas como *leitmotives* tal cuales, si no que son parte de la textura dramática que es claramente identificable a medida que la obra progresa...<sup>61</sup>

En la cita anterior podemos ver la complicación del argumento a fin de justificar la exaltación de un componente diferenciado de la identidad indígena: aquél que concierne al idioma. En estas notas, la compositora manifiesta una preocupación, que aunque no de manera explícita, responde al proyecto modernizador que en México se expande desde la visión Vasconcelista de inicios del siglo XX, pasando por el proyecto modernizador y uniformizante postrevolucionario, las iniciativas neoliberales del Salinismo de los años noventas, cuyo cuestionamiento emerge dramáticamente con el levantamiento indígena en Chiapas en 1994, y la expansión cultural norteamericana de hoy. Al basarse en el academicismo de Bonfil Batalla, la compositora muestra la autoridad que le confiere a este pensador mexicano que ha tratado el tema de la identidad nacional y al hacerlo añade legitimidad a su propio discurso. Efectivamente, la historia mexicana nos ha permitido observar que el proceso modernizador en México fue acompañado por una negación del componente indígena a favor del mestizo, por ello se decretó por ejemplo que la Educación Nacional fuera impartida en español; asimismo durante la gestión de Salinas de Gortari el proyecto oficial de “Solidaridad” implicaba la integración de los indígenas a la sociedad mestiza. La falacia surge cuando la compositora concluye, y denuncia, que la construcción de la cultura nacional está basada en “la destrucción de lo que somos”, es decir, al homologar la cultura lingüística del país estamos destruyendo nuestra identidad. Este conclusión falaz emerge de la sobrevaloración, (hipercactetización) y difusión predominante de un componente en particular de la cultura, en este caso el idioma, y de la concepción, basada en el discurso de Bonfil Batalla, del México “real”, que propone que en esencia el mexicano es “indígenas”. En contraste el México mestizo con todas sus aspiraciones, es decir el México imaginario, es pura quimera. Como puede ser recordado, esta concepción de México corresponde al estereotipo que Bartra identifica como “la visión dualista de México”. Curiosamente lo que no queda claro es si Paredes está relacionando la

---

<sup>61</sup> Página electrónica de la compositora, <http://www.hildaparedes.com/>, (consultado el 12 de Febrero del 2008).

lengua indígena con la identidad del grupo indígena que la habla, mismo que no especifica, con la identidad Mexicana o con la identidad Latinoamericana, puesto que fue justamente el texto de Allende quien “le dio el marco para construir la pieza”. Así, de lo expresado en su discurso se deriva que lengua indígena equivale a mexicano y mexicano equivale a Latino.

La causa de este enredo puede encontrarse en las características del público destinatario. Para el público europeo las distinciones culturales entre los latinoamericanos son irrelevantes, especialmente en la era post-nacional que tiende a identificar regiones culturales más que naciones. Del mismo modo para los mexicanos las distinciones entre los diversos grupos indígenas hacia el interior tampoco son importantes y se tiende a concebirlos como una unidad englobada ciertos elementos sobresaltados. El no hablar español, o más bien, hablar un idioma que no es español es el rasgo sobresaltado, que define su pertenencia indígena. De acuerdo al paratexto de Paredes, puede ser observado que esta pieza va dirigida en primera instancia al público extranjero, luego quizá al público mexicano, pero muy probablemente no en modo alguno a los grupos indígenas de cuyo lenguaje se extraen las cualidades sonoras. La apropiación del idioma indígena a partir de las grabaciones, es el elemento “exótico” que captura la atención de un público cosmopolita, pero su transformación electrónica inserta a la compositora en una práctica modernista propia de su adscripción a la comunidad multicultural y translocalizada a la que se adscribe.

Por lo que toca a su génesis en el libro de Isabel Allende podemos ver que muchos de los componentes están inspirados tanto en el realismo mágico como en el género del testimonio. Estos atributos identificadores tienen por fin la representación de Latinoamérica según dicha tradición. Por principio, la historia de la ópera se desarrolla “en un país Latinoamericano”. De manera similar a como ocurría con Macondo, el país aludido carece de geografía específica y se antoja casi mítico. Para las tendencias homogeneizantes de la globalización y por añadidura de las instituciones centrales las diferencias que puedan existir entre Chile, México, Honduras o Cuba resultan decididamente intrascendentes. En tal representación, cualquiera de estos países está igualmente aquejado por una historia política estigmatizada, (definida por ejemplo, por las dictaduras, la corrupción, la injusticia social), así como por el maltrato a sus poblaciones indígenas.

Así pues, podemos ver que en esta pieza, y en particular en el discurso sobre esta pieza, la compositora representa paulatinamente y en diferentes grados de contención a los grupos indígenas, a los mexicanos y a los latinoamericanos, todo lo cual se logra gracias a estructuras sociales estratificadas. Más aún, sin subestimar las buenas intenciones implícitas en la denuncia social, se logra vislumbrar el modo en que tales imágenes sirven a los fines de perpetuación del sistema Centro-Periferia. La imagen de un Tercer mundo acosado por problemas de racismo, pobreza y marginación social de los grupos indígenas es activada. Por otra parte, el autoritarismo político de los regímenes dictatoriales de la década de los setentas es también evocado. Cuando tal representación va dirigida a las instituciones centrales, la pieza entonces sirve para activar por relación de oposición la imagen que el centro tiene de sí mismo. La imagen de una Latinoamérica oprimida se contrapone a la de una Europa que se imagina libre de tales problemas sociales. Así, el centro reafirma la superioridad de su autoconcepto y concibe legítima la inferioridad de su contraparte.

<i>Dimensión del Objeto</i>	<i>Signos de marcación</i>	<i>Materialización de los signos de marcación (Rasgos Inmanentes)</i>	<i>Identidad Aludida</i>
Paratextual	Realismo Mágico	Contenido programático basado en 'La casa de los Espíritus'	Latinoamericana
	Lo indígena (misterioso)	Referencia a 'México Profundo'	Mexicana
Intratextual	Exotismo tímbrico, misterio	Uso del maya como material sonoro	Mexicana - Maya
Hipertextual.	Preocupación manifiesta por la pérdida de identidad cultural  Texto subyacente de la modernidad como amenaza a la identidad nacional	Texto introductorio	Indígenas- Maya

Etnicidad a la venta: *Andador Sonoro Macedonio Alcalá.*

Si por un lado reconocemos que cada compositor imagina a México de manera diferente y lo representa musicalmente de acuerdo a ello, ¿qué es entonces lo que contribuye a que de algún modo una representación sobre lo nacional se socialice y sea percibida de manera

más o menos global convirtiéndose así en una representación social?. El análisis de caso que se estudiará a continuación resulta ilustrativo, puesto que permite observar el modo en que los cinco panoramas de la globalización se hace observables y convergen en la producción musical a fin de generar una imagen compartida sobre “lo mexicano”. Por una parte esta obra muestra algunos mecanismos de financiamiento que en la actualidad son comunes. Revela asimismo, el uso de la identidad para construir imágenes sobre la nación y cómo dicho uso está articulado desde las instituciones, que en este caso particular son nacionales.<sup>62</sup>

Como ha demostrado Thompson, el papel de los medios de comunicación masiva es fundamental en la configuración de la ideología moderna. Así, la distribución que dichos medios hacen de ciertas músicas, por ejemplo, el mariachi, la música ranchera, el pasito duranguense, coadyuva al forjamiento de la representación social de lo mexicano. Debido a la lógica ambivalente del campo de la alta cultura,<sup>63</sup> la música de academia por lo general no tiende a recurrir a los medios masivos para su difusión. Por otra parte, su poder de representación de lo nacional está fuertemente vinculado a la distribución que hacen instituciones tanto educativas como gubernamentales. El sector privado juega un papel relativamente menor y muchas veces asociado a las instituciones gubernamentales en dichas políticas de representación. No obstante, el ejemplo que se ofrece a continuación permite observar las asociaciones existentes entre las instituciones públicas y la iniciativa privada y cómo éstas determinan el modo en que se construye la identidad nacional.

La pieza colectiva *Andador Sonoro Macedonio Alcalá* consiste en una selección de diez piezas acusmáticas<sup>64</sup> que sirvieron para sonorizar un andador turístico en el centro

---

<sup>62</sup> Bassand refiere la existencia de “fabricantes de identidad”, es decir, organismos o instituciones, que se encargan de elaborar imágenes para colectividades públicas mediante estrategias de marketing. Las instituciones son organizaciones sociales formales, a menudo operadas por las autoridades y que, a diferencia de las organizaciones sociales informales, funcionan de manera rutinaria. Se pueden distinguir entre las funciones de las instituciones las de 1) producir y distribuir los bienes, 2) prestar servicios, 3) Socializar y re-socializar las conductas de los individuos, 4) Asegurar el control social (por ejemplo, mediante el control de la información o el uso de aparatos represivos) 5) Hacer funcionar las redes de comunicación y 6) Producir bienes culturales. (como las artes, los libros, etc.). Una de las características de las instituciones oficiales es que aunque son percibidas como ajenas al individuo, ostentan considerable autoridad sobre la opinión social, por ello cumplen un papel coercitivo y tienen la facultad de instar a la sociedad a comportarse de cierta manera.

<sup>63</sup> Ver introducción de esta tesis.

<sup>64</sup> Acúsmático es el término asignado a la música que se presenta en un formato completamente reproducible, y por tanto no necesita ejecutantes. El término se refiere a la características de los sonidos cuyas Fuentes

histórico de Oaxaca. La recopilación fue realizada por el compositor y curador Rogelio Sosa y la obra fue planeada para presentarse en el Festival Instrumenta Verano 2005. Dicho evento es una reciente iniciativa para promover el intercambio académico entre instrumentistas nacionales y extranjeros mediante la realización de actividades musicales, como conciertos sinfónicos y de cámara de manera intensiva por un periodo de dos semanas durante el verano. El financiamiento del festival corre por cuenta del patrocinio de instituciones tanto públicas como privadas, entre las que destacan el gobierno del estado y el CONACULTA.<sup>65</sup> Así, el traslado, hospedaje y manutención de los alumnos participantes, así como las clases los talleres y el pago por los servicios de los profesores invitados son posibles. En el marco del festival se realizan numerosos conciertos, pues entre sus propósitos se encuentra “el generar público”. De tal modo, muchos de los eventos que resultan del festival, tales como ceremonias y conciertos inaugurales, banquetes y conciertos diarios son dirigidos sobre todo, a la *socialité* de Oaxaca, a los empresarios implicados y a los turistas que asisten al estado durante el verano.

Sin embargo, algo que no puede escapar a la vista es el modo en que la organización del festival ha estado también inmersa en las políticas de representación regional de Oaxaca, así como en el uso político de las mismas. Aseveraciones tales como “La intención es convertir a Oaxaca en un gran eje de la armonía sonora para el mundo”, o “por esta actividad se mostrará al mundo la cultura de Oaxaca”<sup>66</sup> fueron hechas durante la ceremonia inaugural y permiten observar la imagen que de este estado se deseaba proyectar. Más aún, las necesidades de legitimación de un gobierno en crisis de credibilidad, condujeron a la politización del evento. En el discurso de la misma ceremonia de apertura las actividades del festival fueron ligadas de manera insistente a la celebración tradicional de la Guelaguetza y, aprovechando el interés mediático prestado a la tradicional fiesta regional,

---

sonoras son irreconoscibles dada su manipulación electrónica. Pierr Schaeffer explica como Acusmático, un sonido “que se oye sin ver las causas de donde proviene”. Pierre Schaeffer *Tratado de los objetos musicales* Madrid: Alianza Música, 1988, p.56

<sup>65</sup> En 2005, Instrumenta Oaxaca Verano contó con el apoyo de diversas instituciones como la Secretaría de Relaciones Exteriores, el CONACULTA, Oaxaca Música y Cultura, la Fundación Alfredo Harp Helú, el gobierno estatal de Oaxaca y la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.  
<http://www.terra.com.mx/articulo.aspx?articuloid=160370>

<sup>66</sup> El concierto inaugural de la edición 2005 del Festival Instrumenta Fuente: Diario Oaxaqueño *El imparcial*, 27 de Julio del 2005

el gobierno hizo ostentación de ambas celebraciones para proyectarlas como logros gubernamentales.

En lo que concierne al tema de la elaboración de la identidad, el nexo entre los dos eventos y su uso institucional sirvió para proyectar una imagen de Oaxaca que, con bases en sus particularidades regionales, atrajera la atención internacional. La construcción de dicha identidad predeterminada parece llevar ciertos fines políticos y económicos. Por un lado, se buscaba incrementar el perfil turístico del estado mediante el énfasis en las particularidades regionales, y así atraer el capital extranjero. Por otro, en el año de 2005, el evento se llevó a cabo en un contexto de inestabilidad política en el que, a juzgar por el discurso oficial, se buscaba también legitimar un gobierno de poca popularidad. La crisis político-gubernamental que sobrevendría en los años subsecuentes ocasionó que en el 2006 el festival Instrumenta fuera cancelado. Tras días de intensa presión y descontento social, el consejo artístico de Instrumenta contempló la posibilidad de cancelar el evento dado el peligro que el acudir supondría para los participantes. Según testimonio de uno de los miembros de dicho consejo artístico:

A sólo días de la ceremonia de inauguración de Instrumenta la ciudad de Oaxaca estaba sitiada, con barricadas por todos lados. La tensión era extrema. La posibilidad de que se tornara en violencia era inminente. A nuestros ojos no había condiciones para llevar a cabo el encuentro. No teníamos acceso a nuestras sedes. No podíamos arriesgar la seguridad de alumnos ni maestros. No obstante, las declaraciones del Gobierno del Estado iban en sentido contrario: “aquí no pasa nada, todo está bajo control”. Sabíamos que las consecuencias académicas y financieras de una cancelación serían enormes: incumplimiento de contratos con los docentes, boletos de avión perdidos (pues a estas alturas no eran ya recuperables), cancelación de reservaciones en hoteles, un año de trabajo de preparación, perdido. Además, nuestro proyecto quedaría marcado por mucho tiempo como riesgoso: en el futuro profesores y alumnos pensarían dos veces antes de visitarnos. A la presión interna por no cancelar, se agregaban las externas. En el financiamiento de Instrumenta participaba la iniciativa privada local: muchas empresas habían comprado espectáculos, y con razón pedían su realización. Ulises Ruiz, el gobernador, era uno de nuestros principales patrocinadores en dinero y en especie. Exigía lealtad. Una cancelación por parte nuestra tendría consecuencias en el futuro. Para él, la inauguración del festival no estaba a discusión. El conflicto social había atraído no sólo a la prensa local, si no también a la internacional. Nada mejor que un festival cultural internacional radicado en Oaxaca para vender la imagen de orden y paz social, de civilización frente a la barbarie que representaba el movimiento sindical.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Testimonio recopilado en entrevista a Roberto Kolb, uno de los miembros del consejo artístico de Instrumenta y coordinador de instrumentos de aliento-madera, con fecha Julio 13 del 2008.

El testimonio anterior permite constatar los usos políticos del festival, y comprender la relación entre el *mediascape*, la imagen que se desea ofrecer de Oaxaca, el *finanscape*, es decir, los intereses económicos en juego y el *ideoscape*, que este caso particular atiende a los intereses de legitimación del Gobierno del estado. En el año 2007 el grupo de disidentes de la Asociación Popular de los Pueblos Oaxaqueños<sup>68</sup> fue reprimido luego de que amenazara con boicotear la celebración de la Guelaguetza bajo el argumento de que la fiesta tradicional estaba siendo usada con fines políticos.<sup>69</sup> En el año 2007, el festival Instrumenta Verano fue realizado nuevamente e inaugurado “bajo una tensa calma”.<sup>70</sup>

Sin embargo es en la edición del año 2005 en que observaremos las formas musicales que adquirió esta política de representación pues en esta pieza se pueden observar estrategias mediante las cuales las instituciones oficiales construyen el discurso de su interés. Por principio, la fecha de realización del festival, el verano, atiende a dos intereses principales. Por un lado facilitar la asistencia de los músicos extranjeros participantes, ya que de realizarse en otras fechas ésta se complicaría. Así, se otorga al festival un perfil internacional. Por otro se contempla que el festival se profile como un evento ligado al turismo cultural y que sea capaz de atraer tanto a paseantes nacionales como internacionales. Adicionalmente, el formato para el cual la obra fue concebida es sugerente: un andador turístico musicalizado en el vanguardista lenguaje acusmático. Dicha concepción no fue idea del curador, ni de los compositores participantes, si no de los organizadores del Festival Instrumenta.<sup>71</sup> En vista del público al que va dirigido, lo anterior podría insinuar el deseo de dar al festival, y al estado, un carácter modernizador, pero al mismo tiempo tradicional. Instalada en la calle Macedonio Alcalá, nombre de quien es uno de los héroes regionales, la pieza permite disfrutar un bonito paseo: la calle empedrada y con coloridos balcones conecta la calle Independencia con el convento de Santo Domingo, dos de los puntos neurálgicos, y mayores atractivos del Centro Histórico de Oaxaca.

En cuanto al contenido, Rogelio Sosa, curador de esta pieza colectiva, invitó a diez artistas sonoros, para contribuir cada uno con una pieza acusmática para una obra colectiva

---

<sup>68</sup> Asociación Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO)

<sup>69</sup> Archivo electrónico del diario La Jornada, <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2007/06/16/>, consultado el 29 de Agosto, 2007. Para mayor información sobre el debate regional en torno a la Guelaguetza, la identidad y la política gubernamental del estado de Oaxaca ver el foro de discusión virtual en el mismo sitio.

<sup>70</sup> Archivo electrónico La jornada, [www.jornada.unam.mx/2007/08/01/](http://www.jornada.unam.mx/2007/08/01/), el 29 de Agosto, 2007.

<sup>71</sup> Correspondencia personal entre la autora y el curador Rogelio Sosa, Junio 18, 2008.

que se instalaría como un corredor turístico en el centro de Oaxaca. De manera resultante, en un grado considerable, se intuye en al menos la mitad de estas piezas, el modo en que el uso de ciertas fuentes sonoras, fungen como ‘atributos identificadores’ de la identidad oaxaqueña y/o de la identidad popular. Esto se hace patente en las notas al programa que acompañan a la piezas. La pieza *Mitla*, de la compositora Amanda Gutiérrez, a través del título hace una alusión directa a uno de los sitios de mayor interés turístico-arqueológico en Oaxaca. Más aún, el paratexto que acompaña la pieza sirve a la compositora para exaltar el componente étnico de su identidad:

Pieza sonora extraída de las narraciones orales de dos personajes importantes en mi vida, mi abuela y bisabuela; originarias de Monte Albán, un pueblo cercano a las ruinas de Mitla en Oaxaca. Mi abuela es heredera del mestizaje entre la cultura zapoteca y la española, sincretismo reflejado en sus creencias religiosas, divergencias de lenguaje, y estilo de vida que oscila entre una cultura rural y una ciudadina. En este pasaje sonoro, propongo crear diversas atmósferas que relacionen imágenes oníricas, provenientes de sus descripciones<sup>72</sup>

Asimismo, la pieza de Jerónimo Naranjo intitulada *ShuOmanga: El mundo en zapoteca*, hace un comentario sobre la identidad étnica zapoteca. Resulta de interés observar que el compositor usa los timbres de tres instrumentos: cuerda, flauta y medios electrónicos para, a través del paratexto, asociarlos a tres personajes protagónicos de la contemporaneidad “glocal”. El paratexto que acompaña a esta pieza literalmente lo explica de la siguiente manera:

Confrontando la diversidad desde la globalidad. Utilizando melodías generadas por la descomposición armónica de la cuerda como un arcaísmo que pudiera ser el punto de partida para cualquier sistema musical, la flauta transversa europea y la actual tecnología. Busco hacerlos convivir así como en nuestro entorno conviven indígenas, extranjeros y sincretismos culturales.<sup>73</sup>

*Carne de cordero: Persistencia fúnebre*, de Fernando Soberanes también utiliza atributos identificadores de la identidad local oaxaqueña, y recurre a una estrategia comúnmente usada en el lenguaje electroacústico: la descontextualización y la reinserción de elementos sonoros provenientes de una localidad. El paratexto acompañante revela la concepción del compositor sobre algunos elementos que él considera “distintivamente oaxaqueños” :

---

<sup>72</sup> Paratexto que acompaña la pieza en el Andador, proporcionada por el curador Rogelio Sosa, en correspondencia personal con fecha Junio 18, 2008.

<sup>73</sup> Idem.



Esta pieza fue elaborada a partir de sampleos a una banda de alientos oaxaqueña (una danza de carnaval y una marcha fúnebre). Conceptualmente es un simple ímpetu por los alientos oaxaqueños y la posibilidad de sacarlos de su contexto (la extracción de algo distintivamente oaxaqueño), extraerlos, darles o quitarles algo y al final regresarlos a su contexto histórico- espacial-emocional.

*Son Condoy* de Andrés Solís, no difiere mucho en cuanto al contenido conceptual que la inspira. Nuevamente valiéndose de las bandas oaxaqueñas se hace alusión a la identidad indígena, que esta vez no es la zapoteca, si no la Mixe:

Un son persistente que revela su origen con el encanto de la repetición recalcitrante. *Son Condoy* nos invita al trance hipnótico con las fuerzas de un pulso beligerante y perpetuo de sonidos derivados de las bandas oaxaqueñas. Aquí las distorsiones, los filtros y la saturación de retrasos de audio amalgaman universos musicales distantes en honor al jefe soberano de la sierra Mixe.

Reincidiendo sobre el timbre de las bandas Oaxaqueñas, la pieza del propio Sosa *Transmutaciones sobre un tema de Macedonio Alcalá*, utiliza como material sonoro el vals *Dios nunca muere* que según explica el curador, fue interpretado por una banda de Tlahuitoltepec. Dicho vals, según opinión expresada en el periódico Universal, es uno de los “himnos de Oaxaca”.<sup>74</sup> Así, el compositor oaxaqueño cuyo nombre fuera tomado para también nombrar la calle que conecta los mayores sitios de interés del centro de Oaxaca, es también inspiración para nombrar un Andador Turístico. De tal modo su contribución a la obra colectiva no podría faltar. Al menos, esta es la lógica del curador Sosa quien toma a manos propias la tarea de integrar al oaxaqueño.

[la elección del vals *Dios nunca muere*]. Fue una asociación inmediata debido a que el Andador Sonoro se iba a hacer en un corredor peatonal con el nombre de ese compositor y quise utilizar una obra de él. En lo personal, me parece que *Dios nunca muere* tiene un título intenso además de ser una pieza de un dramatismo sumamente interesante que contrasta melodías melancólicas con una suerte de gestos de carácter marcial. Además de tratarse de uno de los compositores Oaxaqueños más importantes, me pareció muy interesante el hecho de que es un compositor cuya obra forma parte del repertorio de la mayoría de las bandas oaxaqueñas.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Juan Solís en Diario El universal, Miércoles 03 de Agosto de 2005, versión electrónica, consultada el 20 de Diciembre de 2007 en:

[http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id\\_notas=43833&tabla=cultura](http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_notas=43833&tabla=cultura))

<sup>75</sup> Rogelio Sosa en correspondencia personal con la autora. Julio 29, 2008.

Por último, la pieza *Reversa*, de Mario de Vega, pareciera menos transparente en lo que concierne a sus referentes a Oaxaca, pues según señala su autor, esta obra sólo pretende “Atentar en la memoria del escucha incidental a partir de enunciados con sintaxis reposicionada. Acciones ligadas a una incertidumbre de entendimiento de acuerdo a patrones establecidos como modelos de lectura”.<sup>76</sup> El texto que será distorsionado proviene de la canción infantil *Bombón I* del también memorable Francisco Gabilondo Soler *Cri Cri*. En dicha canción, el personaje principal es un rey de chocolate cuyo reino se caracteriza por ser sólo de dulces. Asumiendo el riesgo de hacer una exégesis aventurada se podría buscar una relación entre el texto elegido por De Vega, y su pertinencia para el Andador Sonoro: El chocolate, ingrediente gastronómico de origen prehispánico, tiene en Oaxaca un sentido casi emblemático de su identidad. Desde hace cientos de años, el chocolate endulzado con azúcar y molido con almendras se ha servido caliente diluido en agua o leche. Hoy día, elegantes cafeterías situadas en el centro histórico de Oaxaca, son un pintoresco atractivo turístico propiedad de la compañía fabricante *Mayordomo*. Los molinos de almendras que dan a la acera y las estufas industriales que hierven el dulce líquido, atraen con su aroma a todos los transeúntes que pasean por el centro. Aunque esta interpretación sea sólo una especulación, los elementos mencionados, permiten creer que la elección de Mario de Vega no fue sólo un capricho injustificado. Al ser interrogado si la elección de esta pieza infantil como fuente sonora para *Reversa* está relacionada con el sentido emblemático del chocolate en Oaxaca, Mario de Vega declara: “Absolutamente! El interés del proyecto estuvo ligado a trabajar un código de reconocimiento popular altamente localizable. Utilizando la segmentación como paradigma entre la verdad, la simulación y el error.”<sup>77</sup> Lo que en todo caso resulta un elemento distintivo de la pieza de Mario de Vega con respecto al resto de las piezas que conforman el *Andador*, es que en *Reversa*, se busca una distorsión del sentido una vez que se ha reconocido el atributo identificador a partir de la asociación sucesiva de signos, *Bombón I* -chocolate- Oaxaca

Así, chocolates, himnos regionales, paseos turísticos y ruinas arqueológicas funcionan a través de este corredor sonoro como un catálogo de los grandes atractivos turísticos de Oaxaca y definen las formas musicales que serán favorecidas en la era global. La

---

<sup>76</sup> Paratexto que acompaña la obra proporcionado por el curador, en correspondencia personal electrónica con la autora. Julio 29 del 2008.

<sup>77</sup> El compositor en correspondencia electrónica personal con la autora, 22 de Julio del 2008

asociación de todos los elementos en juego es un indicativo de cómo se construye la identidad en la era global. En lo que toca al *finanscape*, se tiene que los fondos del gobierno y de la iniciativa privada auspician la producción musical y, al mismo tiempo, determinan las formas a través de las cuales representar a Oaxaca. El afán de atraer la inversión extranjera promueve a Oaxaca como un centro turístico propicio para la inversión. El *ethnoscape*, definido por la coexistencia de la sociedad Oaxaqueña, sus tradiciones y la sociedad internacional muestran cómo este evento construye su existencia “glocal” a partir del *mediascape*, mediante el cual, la cultura local cultural es proyectada hacia el mundo entero. El *technoscape* está implicado en todos los aspectos; desde los medios disponibles para la composición e instalación del Andador, (la extracción de las bandas sonoras de su contexto original y su reinscripción en el centro de Oaxaca) hasta la organización del evento a nivel internacional, su difusión electrónica, así como el traslado de los participantes. El *ideoscape* concierne a todas las ideas transmitidas en los discursos ofrecidos tanto por los organizadores del evento, los representantes gubernamentales, como a las críticas difundidas a través de periódicos y páginas de internet en torno al Festival, así como a la específica instalación e inauguración del Andador Sonoro.

Al ser interrogado sobre los criterios de selección de los compositores y de las piezas que acabarían por conformar la obra colectiva, Rogelio Sosa indica solamente que ésta constó de “Una selección plural de artistas jóvenes que trabajaran con herramientas electrónicas en el terreno sonoro o musical”. Sin embargo, es revelador que al menos cinco de las diez notas al programa expresan de manera explícita los vínculos que se quieren establecer entre las composiciones y la identidad oaxaqueña. Una sexta pieza podría ser relacionada con Oaxaca sin necesidad de recurrir a una interpretación muy forzada. Sobre la injerencia institucional en el desarrollo del *Andador Sonoro*, Sosa comenta: “A nivel de injerencia institucional no hay mucho que decir. En realidad hubo mucha libertad para hacer el proyecto”.<sup>78</sup> Hacia el final de este capítulo se discutirá si en realidad hay tal libertad de acción, pues al parecer, cuando la creación musical es convocada y financiada por una institución oficial para acompañar ciertos eventos, los contenidos musicales y conceptuales, es decir la elaboración del *mediascape*, está muchas veces comprometida al reforzamiento del *ideoscape*, o en otras palabras, de la agenda política y los fines

---

<sup>78</sup> En correspondencia personal con la autora, correo electrónico Junio 18, 2008.

económicos perseguidos tanto por los organizadores como por los patrocinadores. Por ahora baste concluir con la particularmente esclarecedora observación de Appadurai: “El ejemplo más común de los *ideoscapes*, es la capacidad de la industria turística de mercantilizar la etnicidad, haciendo de los símbolos de identidad cultural que alguna vez fueran poderosos, un objeto disponible a un mercado internacional”.<sup>79</sup>

El caso del Festival Instrumenta y en particular del *Andador Sonoro Macedonio Alcalá* demuestra la naturaleza “glocal” de estas formas simbólicas de cultura. Si bien, la imagen que se genera sobre Oaxaca a través de la interacción del *Andador* y los discursos del festival, va dirigida al consumo mundial, también es cierto que este *mediascape* está operado desde la localidad de personas, académicos, empresarios y políticos mexicanos, e instituciones nacionales que las dirigen, y no , como se pudo observar en otros casos, por los requerimientos de instituciones extranjeras. Esta caso constituye un ejemplo contemporáneo de cómo la identidad nacional es una elaboración oficial operada desde las instituciones gubernamentales. Con él se refuerza el argumento de Bartra de que dicha construcción conlleva fines de dominación y explotación. En este caso dominación de la comunidad Oaxaqueña y explotación de sus recursos naturales y culturales.

### **Renovación: Formas emergentes de representar la identidad nacional.**

Ahora bien, la intensificación del contacto intercultural devenido de la globalización, implica una expansión del espacio cultural en dónde lo que antes se desconocía gradualmente se reconoce, pasando así de ser ajeno a formar parte de lo propio.

Un determinado espacio cultural, al ensancharse impetuosamente introduce en su órbita colectividades externas y las convierte en su *periferia*. Esto estimula un impetuoso auge semiótico-cultural y económico de la *periferia*, que traslada al centro sus estructuras semióticas, suministra líderes culturales y, en resumidas cuentas, conquista la esfera del centro cultural. Esto a su vez estimula el desarrollo semiótico del núcleo cultural que de hecho es ya una nueva estructura surgida en el curso del desarrollo histórico, pero que se entiende a sí misma en metacategorías de las viejas estructuras. La oposición núcleo/periferia es sustituida por la oposición ayer/hoy.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Appadurai, *Disjuncture and Difference*, nota 2, p. 328

<sup>80</sup> Lotman, *Op. Cit.* p. 28

La oposición ayer /hoy señalada por Lotman es de suma relevancia para la construcción de la identidad nacional en la actualidad pues implica, como se ha señalado reiteradamente, la elaboración del pasado que da sentido a la experiencia, así como a la configuración del presente en que uno se ubica. La actualización de este pasado puede hacerse por supuesto mediante la renovación de las imágenes que configuran las representaciones sociales pero también la relación afectiva, es decir el sentimiento hacia la nación, es proclive a ser innovado.

“El ser nación es un sujeto amasado con nuestra propia substancia subjetiva. Es inmanente a cada uno de nosotros. [...] Hemos proyectado en él nuestros sentimientos filiales de amor y respeto. [...]”.<sup>81</sup> Con estas palabras, Edgar Morin resume el alto grado de subjetividad que está implícito en la configuración de la nación hecha por cada individuo. A su vez, esta entidad posee una naturaleza “mítico-real” y tal conformación subjetiva de una comunidad nacional está basado en símbolos, representaciones y narrativas, que el instituciones como el estado, la escuela y los medios de comunicación se encargan de difundir.<sup>82</sup> ¿Pero qué ocurre entonces cuando el estado obedece a intereses que lo trascienden?. Los compromisos adquiridos tanto con empresas transnacionales como con organizaciones financieras mundiales han ocasionado que el Estado pierda poder sobre el territorio y los recursos del país, por ende su afán por reforzar el sentimiento nacional ha también disminuido en aras de facilitar la acción internacional en los confines de la nación. Si antes se habló de valores de una nación, de la historia, de sus héroes o de las tradiciones transmitidas por la familia, hoy día es común que se tache de “retrógrada”, “populista” o “globalifóbico” a quien osa defender dichos valores. Asimismo, se ha mencionado que tanto la movilidad física de los individuos, como la consecuente transformación de las sociedades nacionales han sufrido modificaciones que orillan a las personas a crear vínculos afectivos que trascienden los límites de su cultura.

Así pues, las estrategias de los ciudadanos para vincularse afectivamente con el espacio físico-simbólico que consideran “propio” se han modificado considerablemente o se han puesto en manos de instituciones alternativas como son los medios de comunicación

---

<sup>81</sup> Edgar Morin. “Identidad Nacional como identidad mítico-real”, Fragmento tomado de *La methode*, 2. La vie de la vie. en Gilberto Giménez, *Teoría y Análisis ...* Vol. 2, (pp. - 84-87) p. 87.

<sup>82</sup> Ver, Guillermo Bonfil Batalla, “Pluralismo Cultural y Cultura Nacional” en Gilberto Giménez, *Teoría y Análisis* pp. 109- 115.

masiva. Las ocasiones en las que se exalta el sentimiento nacionalista son por lo general escenificaciones hechas por los medios en eventos que sólo buscan ganancias monetarias, tales como los juegos olímpicos o los juegos mundiales de fútbol. Las fiestas tradicionales hoy han pasado a ser un producto más de las cadenas Televisa y TV Azteca las cuales ostentan algo parecido a un monopolio de celebraciones como la conmemoración de la independencia, la Navidad y el año nuevo. De tal modo el “sentimiento nacional” se dosifica y distribuye para ser utilizado en cantidades pertinentes sólo cuando así convenga, como es el caso del mes de Septiembre o durante los periodos de campañas pre-electorales.<sup>83</sup>

### *Ínguesu*

La pieza *Ínguesu* de Enrico Chapela ejemplifica el modo en como la contemporaneidad ha ocasionado nuevos modos de vinculación afectiva con la nación. Esta pieza compuesta en 2003 muestra un caso de representación de la identidad nacional, a partir de la experiencia de un partido de fútbol. La obra fue comisionada por el Sistema Nacional de Fomento Musical para ser estrenada por la Orquesta Carlos Chávez. En palabras del autor:

Encontré oportuno brindarle un sentido homenaje al mencionado compositor, quien fuera un decidido promotor del patriotismo estético, con la realización de una partitura neo-nacionalista contemporánea. Primero me di a la tarea de elegir un tema vernáculo adecuado, tanto a los nuevos tiempos como a mis propias encarnaciones de lo autóctono, y en un acto de franca honestidad, concluí que mis mayores arrebatos de nacionalismo ocurren al calor de una batalla de la selección mexicana de balompié<sup>84</sup>.

En esta nota puede observarse la estrategia mediante la cual Chapela actualiza su concepción del nacionalismo musical. La mención del Carlos Chávez, ícono del nacionalismo musical mexicano, sirve para establecer el pasado referencia que de tal modo se contrapone a los “nuevos tiempos”. De manera adicional, esta alusión sirve para relacionar la obra con la institución que comisiona y que en todo caso, estrenó la obra. Más que obedecer a una imagen de nación fomentada por el estado, o preconcebida por alguna institución educativa, es la manera de vincularse afectivamente con su país como el compositor decide proyectar su idea de “nacionalismo”. En dicho sentido, no podría

---

<sup>83</sup> Para un estudio sobre el poder de los medios de comunicación en la conformación de la ideología de masas ver John B. Thompson. *Op. cit.* .

<sup>84</sup> Cuadernillo de notas. *Antagónica* Enrico Chapela. Consecuencias Publicitarias. CON005

aseverarse que la existencia de emblemas nacionales ya no sea pertinente, si no que el surgimiento de los nuevos emblemas compete más a este tipo de eventos comercial-deportivo difundido por los medios de comunicación masiva que al estado en sí. Lo que resulta sin duda relevante es la estrategia, decididamente atípica, por la cual Chapela decide manifestar su nacionalismo musical.

Esta obra está inspirada en el desarrollo del partido México- Brasil, el 4 de Agosto de 1999, en el Estadio Azteca, y constituye una obra programática. La relación entre las fuerzas instrumentales y los personajes de la narración es directa y a cada familia instrumental corresponde un personaje diferente del “relato”: las maderas para los jugadores Mexicanos, los metales para el equipo Brasileño, la percusión juega el papel de la banca; piano y arpa son los directores técnicos, las cuerdas son el público y el árbitro es, por supuesto, el director orquestal. Asimismo, Chapela se vale de ostinatos rítmicos de son y samba, así como del contenido semántico de pequeñas células lingüísticas que convierte en células melódicas provenientes del entorno cotidiano urbano y sumamente populares en el contexto de un partido de fútbol. (q-leros, en glissandos de contrabajos, lero-lero, y mentadas de madre). A lo que el compositor indica que “el uso de estos célebres temas[...] contiene un valor semántico, ya que todo paisano comprende prístinamente el mensaje contenido en ellos, así como un valor estético con vigencia e identidad nacionales que permite clasificarlos como temas auténticamente populares y de actualidad”<sup>85</sup>. El autor tiene razón al señalar que estos temas son “de la actualidad”, dado que dichos temas no se han perdido en el repertorio sonoro de la ciudad. Lo que Chapela de hecho está haciendo es la actualización de una estrategia ya utilizada en piezas del periodo nacionalista como *Esquinas* y *El afilador* en las cuales Silvestre Revueltas llevó a la partitura no sólo pregones del mercado y el entorno urbano, si no incluso las mismas mentadas de madre que el autor de *Ínguesu* escuchara en el estadio.<sup>86</sup>

Por otra parte en el sentido estrictamente estilístico, esta pieza constituye una reproducción de la tradición decimonónica de la música programática. La utilización de células melódicas o motivos musicales para construir la narración es la técnica tradicional del poema sinfónico europeo del siglo XIX. La novedad de esta pieza radica sin embargo

---

<sup>85</sup> *Ídem.*

<sup>86</sup> La demostración del uso que Silvestre Revueltas hace de estas expresiones populares puede consultarse en Kolb Neuhaus, *El vanguardismo...*, *op.cit.*, cap. IV, “Primer movimiento: El rumor de las multitudes”.

en que incluye como rasgo de identidad un evento que, al menos en el ámbito de la música de concierto, ha sido escasamente considerado como articulador de la identidad nacional. Resulta importante el hecho de que, si bien Chapela refiere su obra como ‘neo-nacionalista’, su discurso es más bien anti-solemne con respecto tanto a su contraparte nacionalista como en comparación con la tendencia neo-nacionalista previamente estudiada en este capítulo. Si bien es cierto que con las menciones de Chávez y Revueltas *Ínguesu* contribuye a reforzar el canon identitario de la música nacionalista, también cabe la posibilidad de que estas mismas referencias, conlleven la intención de subvertir dicho canon. La declaración de un partido de fútbol como la mejor ocasión para la exaltación del sentimiento nacionalista es altamente contrastante con los modos en que, al menos la música académica, ha tendido a elaborar el sentimiento de pertenencia nacional. La declaración de un partido de fútbol como la ocasión por excelencia del fervor nacionalista, tanto como la activación de signos sonoros asociados, ya no a lo popular, si no incluso a lo altisonantemente vulgar, (culeros y mentadas de madre) pudieran tal vez constituir un pronunciamiento iconoclasta y posmodernista, caracterizado por su ligereza y desenfado y más vinculado a la cultura “pop” televisiva y mediática que a la tradición de la música académica.

La grabación de la obra en el 2005 resulta un dato curioso que arroja luz tanto sobre los *finanscape*, como de los *tecnoscapes* de la actividad musical en México en la actualidad. Aunque la pieza fue estrenada por la ya citada orquesta Carlos Chávez, la grabación no fue realizada por este ensamble. En su lugar, según relata el autor: “recluté a los más reputados intérpretes de México a grabar por separado, para después editar y mezclar todo en la computadora. El resultado es una orquesta sinfónica de ensueño sólo reunida por virtud de una herramienta digital y que bautizaré como orquesta Sinfónica Virtual Silvestre Revueltas para completar con ello mi homenaje a la escuela nacionalista”<sup>87</sup>

La anterior descripción permite observar el grado en que la tecnología promueve una mayor autonomía del creador con respecto a los intérpretes. Reunir toda una orquesta a fin de realizar una grabación para un proyecto discográfico monográfico como lo es *Antagónica*, es una empresa difícil de lograr a menos que se cuente con el apoyo y financiamiento de grandes instituciones. Pese a que *Antagónica* contó en efecto con el

---

<sup>87</sup> *Ídem.*



apoyo del Programa de Fomento a Proyectos y co-inversiones culturales del FONCA<sup>88</sup> es muy probable que, de haber realizado la grabación con una orquesta real en vez de una virtual, los fondos habrían sido insuficientes. Lo anterior induce a la reflexión con respecto a un problema tan relevante como lo es la posible eventual sustitución de los músicos ejecutantes. Por otro lado fenómenos como el arriba descrito también nos orillan a preguntarnos sobre el tipo de géneros musicales que a su vez la tecnología preserva. ¿Qué tan viable es para un compositor quien apenas se inicia en el ámbito profesional grabar su obra con una orquesta sinfónica?, ¿acaso la dificultad de hacerlo no induce gradualmente hacia una pérdida de interés por componer música para este ensamble?. Estas interrogantes constatan la dependencia que existe entre la creación musical y el *panorama financiero* que opera en cada época.

#### Identidad Urbana y la ciudad de México.

La ciudad proporciona una imaginería de nuestra autorrepresentación como actores en el teatro del mundo y de lo que sentimos al presentarlo así.  
James Donald .<sup>89</sup>

Si a inicios del siglo XX la imagen de la ciudad industrial fungía como ícono de la modernidad hoy día las altas chimeneas llenas de humo han sido reemplazadas por ideales de immaculados edificios llenos de espejos que impiden mirar hacia adentro y por el contrario arrojan al exterior. García Canclini arguye que las ciudades son espacios para imaginar la globalización y articularla simultáneamente con lo nacional y lo local.<sup>90</sup>

Resulta entonces comprensible por qué bajo el sistema de valoración de la globalización la ciudad, y en particular, la metrópolis, sea considerada un espacio privilegiado. Pero sobre todo un *locus* que otorga la posibilidad de participar en la llamada “ciudadanía del mundo”.<sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> Ver capítulo 1.

<sup>89</sup> James Donald, “El ciudadano y el hombre de mundo” en *Cuestiones de Identidad Cultural*, Ed. Stuart Hall y Paul du Gay, (281- 314), Buenos Aires: Amorrortu, 2003, p. 283

<sup>90</sup> “Las ciudades y sobre todo las megaciudades, son lugares donde se desdibuja y vuelve incierto lo que antes entendíamos por lugar. No son áreas delimitadas y homogéneas, si no espacios de interacción en los cuales las identidades y los sentimientos de pertenencia se forman con recursos materiales y simbólicos de origen local, nacional y transnacional”. Néstor García Canclini, *La Globalización Imaginada...*p. 166.

<sup>91</sup> Ver Donald, *op. cit.*

## *La mengambrea*

Del mismo Chapela, la pieza *La mengambrea* es una especie de comentario sobre rasgos culturales característicos de la identidad de los habitantes de la ciudad de México.

Esta es una pieza compuesta en 1996 y originalmente concebida para cuarteto de cuerdas. Cuando en el año 2002 el cuarteto local de saxofones *Anacrúsax* buscaba consolidarse como ensamble, convocó a un concurso de composición para dicho conjunto instrumental. Enrico Chapela adaptó entonces la pieza y ésta obtuvo una mención honorífica en el certamen. En 2004 la obra fue seleccionada para representar a México en dos eventos internacionales: la tribuna Internacional de Compositores y la Tribuna Musical de América Latina y el Caribe.<sup>92</sup> Un año después esta pieza se grabaría en el primer disco monográfico de Chapela. El paratexto de esta pieza está pletórico de alusiones semánticas-metafóricas cuya decodificación claramente interpela a la identidad chilanga.

*La mengambrea*, para cuarteto de saxofones es una relectura de una obra anterior para cuarteto de cuerdas que a la vez es un *refrito*<sup>93</sup> de unas rolas de metal pesado. Esta serie de *recalentados* ha acabado por convertirse en una auténtica *mengambrea*, que incluye elementos que testifican las diversas transformaciones adquiridas a su paso por *distintos estilos*, y que serán ofrendadas como tributo a la nunca bien ponderada *gastronomía del ‘foco’*.<sup>94</sup>

Su elección de un lenguaje coloquial y directo en vez de uno culto y rebuscado permite inferir el tipo de público a quien su disco va dirigido: un público local. Pero, no obstante su sencillez, este lenguaje constituye un idiolecto. La lectura de esta reseña, aunque aparentemente críptica, resulta clara cuando es leída por otro chilango que comparte el código referencial del autor. Bajo esta condición se sabe entonces que la “cultura gastronómica del “foco” se refiere al hábito capitalino de comer tacos en la noche. La apropiación de ciertos términos relativos a esta práctica local con fines de descripción de su técnica compositiva saltan a la vista. Por principio el significado alternativo del vocablo

---

<sup>92</sup> Enrico Chapela, Cuadernillo de notas al disco en *Antagónica. Enrico Chapela*. CON005, CONACULTA: México, 2005.

<sup>93</sup> El énfasis puesto en las palabras distinguidas de esta cita es mío.

<sup>94</sup> Chapela, *Antagónica*, *op. cit.*

“refrito” , como “cosa rehecha o recompuesta”,<sup>95</sup> alude también al tipo de preparación de dicho alimento. Asimismo el “recalentado” , que es en sentido literal “volver a calentar”, se aplica en la cultura local para referirse a las sobras de una gran comilona cuando horas después éstas se vuelven a calentar para ingerirse. La ‘mengambrea’ por su parte tiene en este contexto dos connotaciones. La primera de ellas, común entre la cultura local, es la de una sustancia viscosa y pegajosa que resulta de la mezcla de ingredientes a menudo desconocidos. La segunda es aquélla que el mismo Chapela cita: “es un término usado para nombrar al taco nocturno de aspecto sospechoso (pero gran sabor) que se encuentra bajo el resplandor de los focos solitarios de los puestuchos de banquetta para desvelados de la cd. de México”.<sup>96</sup> La convergencia de los sentidos anteriores permiten establecer las metáforas. Cuando se aplica a las distintas versiones de la obra, los ‘recalentados’ de los que Chapela habla son las transformaciones sufridas por la pieza luego de variar su instrumentación, mientras que la ‘mengambrea’ es el resultado acendrado de la mezcla de los estilos inherentes a los géneros musicales ‘fuente’ y las técnicas instrumentales de los ensambles por los que la obra transitó.

Símbolos parecido son utilizados en los títulos de los movimientos que conforman la pieza: *De sesos*, *De tripa* y *De moronga*. Éstos no sólo especifican las partes del cuerpo del cerdo que, puestos al interior de una tortilla, conforman el platillo en cuestión si no también aluden a las estrategias poéticas utilizadas por el compositor. Este desplazamiento de sentido se logra mediante el uso de metáforas que transfieren los signos de un universo significativo (la comida) a otro (la composición). Asimismo hay un segundo desplazamiento de sentido mediante un recurso metonímico. Al tomar ‘los sesos’ por el cerebro, (la parte por el todo, el órgano por la función que desempeña) se indica un tratamiento mucho más racional de los materiales sonoros, que se materializa en la manipulación contrapuntística del movimiento. La relación entre ‘la tripa’ y ‘lo emocional’, (el órgano por el efecto ) término utilizado por el mismo compositor, insinúa una elección más visceral de los mecanismos compositivos. Finalmente bajo este contexto ‘la moronga’, preparada con la sangre frita del animal dada su naturaleza líquida, es asociada a la fluidez en el manejo de la melodía (el estado físico por el movimiento que presenta).

---

<sup>95</sup> *Diccionario de la lengua española. Real Academia Española. Vigésima Segunda Edición. Madrid: Espasa, 2002.*

<sup>96</sup> Chapela, *op. cit.*

Si bien la costumbre de comer tacos es practicada en todo el territorio nacional, la inclinación de hacerlo por la noche y en sus variantes ‘carnitas’ y ‘al pastor’, siendo aquella aludida en esta pieza, ha sido mayormente asociada a los habitantes de la capital. Dado que la identidad se construye parcialmente a través de los usos de expresiones léxicas se podría concluir que esta pieza no sólo interpela a la cultura chilanga, si no que al hacerlo coadyuva a narrarla y por ende a construirla. Sin embargo, una conclusión tal partiría del estudio no de la pieza, si no de la descripción de la pieza hecha por el autor, es decir, del discurso en torno a la pieza pues hasta el momento el discurso musical se ha quedado fuera. Como una de sus técnicas compositivas Chapela indica que se valió del estilo del rock pesado y lo adaptó a los cuartetos de cuerdas y saxofones respectivamente. Un somero análisis auditivo de la pieza permite notar que estructuras como los ostinatos e insistentes repeticiones motívicas provienen de este género.

Cuando la apropiación y reinterpretación de esta música es articulada con las ya descritas referencias a la cultura local, se pone de manifiesto el hecho de que un compositor mexicano no necesariamente haga uso de sones, huapangos u otras música tradicionales para expresar su pertenencia cultural. Habiendo crecido en un contexto urbano y en la era de la industria musical, la proximidad del compositor con un género tan popular como el rock muy probablemente sea mayor que con cualquier otra música asociada a la tradición musical mexicana. No obstante, al ser esta una representación emergente y marginal de la identidad cultural, es cuestionable el hecho de que el uso de dicho género musical sea igualmente apelativo a los mexicanos-chilangos como sí lo es por el contrario el discurso verbal. Al ser compartido el consumo del rock por el resto de las culturas contemporáneas, especialmente las urbanas, no se cumple uno de los presupuestos de la construcción de identidad: la especificidad establecida por relaciones de diferencia. La expansión global del mercado musical y la preponderancia de ciertos géneros musicales a que da lugar es una de las causas de estas paradojas. La industria musical generalizada difumina dichas relaciones de diferencia. Sin embargo, como señala Appadurai, la apropiación local que se hace de las formas simbólicas, en este caso el *heavy metal*, es particular en cada lugar. Esta apropiación local, que llama *indigenización*, es lo que le da una forma característica y lo que al mismo tiempo contribuye a elaborar neo-identidades híbridas. Como fue ya estudiado en el capítulo anterior, este es un caso en que la pieza musical recurre más a

mecanismos semánticos y paratextuales que a los musicales para denotar su origen mexicano, al tiempo que denota las transformaciones del concepto de “lo mexicano”. En este caso, “lo mexicano”, es decir, lo local, (comer tacos) se articula de manera simultánea con “lo internacional”, es decir, lo global (escuchar *heavy metal*).

#### La ciudad y el Centro histórico: *Teccíz*

Las identidades regionales, y por extrapolación las nacionales, no sólo se construyen a través de la autodescripción y del recuento de sus prácticas culturales. Como se ha estudiado en el segundo capítulo, la selección de los emblemas, íconos y héroes por medio de los cuales representarla es también un elemento indispensable en su construcción. Uno de los emblemas por medio del cual se representa a la identidad de la ciudad de México lo ha constituido el espacio físico de su Centro Histórico. La lectura de este espacio como un texto mayor y los mecanismos de apropiación simbólica en torno a él, permiten comprender también la generación de ciertos textos musicales.

Ya desde tiempos prehispánicos punto neurálgico de la actividad social del país, el Centro Histórico ha sufrido numerosas transformaciones a lo largo de su historia. Aún así, la conservación en su corazón de las edificaciones adyacentes del Templo Mayor, la Catedral Metropolitana y el Palacio Presidencial fungen como un símbolo de la hibridación cultural distintiva de los mexicanos. Como ya ha sido observado en capítulos previos, las instituciones oficiales juegan un importante papel en la construcción discursiva de la identidad. De ahí que este espacio físico sea también un terreno en el que, desde hace unos años, se libra una batalla simbólica por la apropiación de los significados que genera. Por décadas entregado al abandono institucional y al desgaste cotidiano de un centro comercial tan activo como lo es, el Centro Histórico también llamó la atención de los intereses económicos desatados por el TLC haciendo evidente el potencial turístico del espacio. Así pues, siguiendo las tendencias neo-liberales y económicas ya también estudiadas, es de esperarse que este proyecto de desarrollo turístico se lleve a cabo por el apoyo de la industria privada y ya no de las instituciones públicas. En los últimos años se ha podido observar la apropiación de las calles, avenidas y construcciones diversas para la edificación de hoteles, museos, centros comerciales y culturales, así como la organización de

Festivales de atractivo internacional, como son el Festival Anual del Centro Histórico y el festival RADAR de arte sonoro.<sup>97</sup> Bajo la consigna de recuperación de las edificaciones coloniales, así como la revigorización de la arquitectura, se ha transformado al Centro Histórico de ser un espacio de convergencia e interacción popular, hacia formas más cosmopolitas de atractivo internacional todo ello a fin de satisfacer el perfil turístico-cultural buscado para este espacio, tanto por los altos empresarios del país como por los representantes del gobierno federal.

Por otro lado y en contraste, el arribo al Gobierno de la Cd. de México del partido de oposición PRD en 1997 marcó una clara línea en que la política cultural ha sido desde entonces dirigida hacia la organización de eventos artísticos y culturales. En ellos el concepto de lo que en el imaginario del gobierno local se entiende como cultura popular ha sido privilegiado con la organización de conciertos musicales, festivales, verbenas, entre muchos más. El conflicto post electoral del 2006 acendró la batalla partidista por el control del espacio, cuyo lamentable punto culminante llegó en ocasión de la celebración de las Fiestas de Independencia del 2007. Para tal evento la Plaza de la Constitución fue disputada entre los respectivos simpatizantes de los gobierno federal y local y literalmente dividida tanto por barricadas y la presencia de agentes del Estado Mayor Presidencial como por la acción de la censura y edición de los medios de comunicación.<sup>98</sup> Las interacciones, contradicciones y formas simbólicas que resultan de este conflicto tienen también un efecto en las manifestaciones musicales. Por lo que toca a la música académica me interesa analizar la pieza *Teccíz* del compositor Emiliano López Rascón, puesto que su inserción en el marco de un festival oficial arroja luz sobre ciertas correspondencias entre sus características inmanentes y el discurso oficial mediante el cual se pretende representar al Centro Histórico en primera instancia y a México después, representaciones que a su vez están condicionadas al *ideoscape* de la globalización.

---

<sup>97</sup> Esta tendencia se hizo evidente con la remodelación de avenidas como Paseo de la Reforma, la apertura de museos como el Museo de Arte Popular, el traslado a las inmediaciones de la Alameda de un edificio tan relevante para el proyecto globalizador como lo es el de Relaciones Exteriores, la remodelación y cambio de uso de espacios como el Centro Arte Alameda, antes Pinacoteca Virreinal y el centro Ex Teresa Arte Actual.

<sup>98</sup> Ver “El Zócalo: Dos Méxicos”, en Diario *La Jornada*, primera plana, Septiembre 16, 2007, en <http://www.jornada.unam.mx/2007/09/16/index.php>

El *Festival Internacional de Artes Electrónicas y de Video Transitio\_MX 02*<sup>99</sup> es un evento que se lleva a cabo de manera bienal bajo el auspicio del organismo oficial Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. La edición de este año fue intitulada *Fronteras Nómadas*, en la que uno de los temas centrales de la curaduría fue el concerniente a las comunidades trans-nacionales y desterritorializadas. La pieza fue compuesta ex-profeso para el festival siguiendo la línea curatorial en que se propone: “generar un espacio de acción y reflexión sobre el concepto de comunidad. Tejer redes afectivas y de conocimiento para intervenir, de manera simbólica, los límites disciplinares y territoriales afirmando proyectos de carácter híbrido que brinden estrategias relacionales”.<sup>100</sup> Como respuesta, la pieza *Teccíz* es una intervención pensada para el espacio físico del Centro Histórico de la cd. de México. Consiste en un diseño sonoro de 20 minutos de duración para ser reproducido a bordo de una moderna camioneta que transita por las calles aledañas al museo Alameda Arte Actual, una de las sedes del Festival. En la camioneta, los escuchas-participantes son aislados del entorno y llevados a un viaje físico por las inmediaciones del museo y a un viaje sonoro a través de lo que se presenta como una narrativa histórica del centro de la cd. de México. A partir del uso de signos sonoros que funcionan como índices, se remite al escucha hacia emblemas de lo mexicano-tenochca, como son: el caracol marino o el paisaje sonoro del lago de Xochimilco, único vestigio vivo de lo que fuera el lago del Anáhuac. Asimismo se hace referencia a eventos anecdóticos de relevancia para la historia tanto de la cd. como el país: uno de los primeros registros sonoros del mandatario mexicano Porfirio Díaz (con lo que también se hace alusión al desarrollo tecnológico de la grabación en México), un poema de Ricardo Quintanilla, (representante del movimiento estridentista cuyos postulados simpatizan con algunos de los principios de la composición electroacústica), fragmentos de la marcha de Zaragoza, así como un tremor, ocasionado por el sostenimiento de una sección de frecuencias bajas a alto volumen y que alude a la zona sísmica que es la ciudad de México.<sup>101</sup> “El título, lo elegí por que además incluye la

---

<sup>99</sup> En el año 2007, el Festival se llevó a cabo del 12 al 20 de octubre. Para mayor referencia ver <http://transitiomx.net>

<sup>100</sup> Programa de mano distribuido durante el evento y en <http://transitiomx.net>.

<sup>101</sup> Agradezco los datos proporcionados por el autor en entrevista el día 20 de Octubre de 2007, así como posteriormente vía correo electrónico.

partícula Tec que me sugirió una relación con la tecnología”, explica López Rascón. En sus propias palabras:

## 2) *TECCÍZ*: ELEMENTOS DE LA BANDA SONORA

### 1) La matriz:

El caracol, tecnología sonora primigenia, emblema del continuo y del origen [...] Llamado y, sí, cliché *de Me-xi-ko*: En el ombligo de la luna. El Caracol-*Teccíz* era un símbolo lunar en la compleja cosmovisión de Anáhuac. [...] Vínculo de la respiración íntima con la colectividad a la que convoca.

### 2) Inputs sonoros:

A) Raptos de temporalidades: alusiones a lo que pudo haberse escuchado en el centro histórico: Lago y canoas, batallas, carrozas, caballos, ceremonias, temblores, cloacas, cantos, disparos, dramas, procesiones, lamentos, vendimias, campanas, calós, transeúntes, máquinas, músicas, [...] Fragmentos [...] y lecturas descontextualizadas en tono e intención. [...]

### 3) Fuera de la matriz-*teccíz*:

“Mi ciudad es chinampa en un lago escondido..” dice la canción. Por su geomorfología fue, y volverá a ser, lago. Como fondo permanente, circundará la pieza una grabación de las chinampas de Xochimilco en la madrugada, con superposición generalmente discreta de granulaciones, sustracciones de frecuencias, estiramientos de tiempo y modificaciones de altura, convoluciones de los sonidos que emergen del caracol [...] <sup>102</sup>

En un sentido de interpretación inmediata podemos ver cómo ciertos elementos tanto sonoros como conceptuales fungen como atributos identificadores de la identidad mexicana y remiten a las representaciones oficiales, incluso estereotípicas de la nación. El uso admitido por el compositor de lo que él mismo considera un cliché tiene por objeto facilitar la lectura de la referencialidad extrínseca-musical de la obra. Así, el caracol, las chinampas, la alusión a la cosmovisión indígena son rasgos que se preservan según la tradición mejor arraigada de representación sobre lo nacional. Las referencias intrínsecamente musicales, e igualmente estereotípicas, también están presentes en los fragmentos sonoros y descontextualizados de *La marcha de Zaragoza* y *Mi ciudad*.

Por otro lado, hay elementos innovadores que denotan un perfil mucho más audaz y afín a los intereses del festival. Por principio el género híbrido de la pieza, intervención, reclama una lectura sintestésica al involucrar al oído, la vista y el tacto, lo cual la coloca en la incierta región semántica que caracteriza a la vanguardia. Esta ambigüedad tanto en las fronteras estructurales como perceptuales responde al lema del evento. Siguiendo a Appadurai, *Fronteras nómadas*, tanto como “formas híbridas”, son expresiones, o “palabras

---

<sup>102</sup> Notas sobre la pieza *Teccíz* proporcionadas por el autor a la autora



clave” dentro del *ideoscape* de lo global. Si nómada se entiende también en sus connotaciones de movedizo, escurridizo, mutable e indeterminado, podremos hacerlo análogo a las fronteras físicas que hoy día dividen a las regiones culturales, económicas y geográficas. En su contexto de presentación entonces la pieza pueda quizá reforzar la fuerza de este *ideoscape*, o de esta palabra clave que es “lo híbrido”.

#### Las identidades nómadas e híbridas: *Únicamente la Verdad*

“La frontera es uno de los grandes temas del momento”,<sup>103</sup> constató en 1999 Gerardo Mosquera. Este anunció respondía a una serie de publicaciones teóricas que se venían encargando de dicho tema desde alrededor de quince años atrás. *La semiósfera*, que dedica considerable peso al concepto de ‘frontera semiótica’, fue publicado por Yuri Lotman de escuela de Tartú en 1984.<sup>104</sup> Desde la sociología y la teoría cultural otros autores han

---

<sup>103</sup> Mosquera, 1999, *op. cit.*, p. 66

<sup>104</sup> Referida brevemente, la semiósfera es un universo abstracto de estructuras que dan lugar al proceso de significación y permite la semiosis. La función principal de la *frontera semiótica* es la de delimitar el espacio significativo y fungir como un “filtro traductor” que permita la traducción de los lenguajes externos al lenguaje interno de la semiósfera y viceversa. La misión de esta estructura abstracta consiste en diferenciar lo propio de lo ajeno. Así la semiósfera, al crear su propia organización interna, crea también su desorganización externa, de modo tal que lo que está al interior de ella se interpreta como una estructura, mientras que lo que esta fuera es una no-estructura. La *frontera semiótica* tiene además por función “convertir los no mensajes” externos en mensajes al integrarlos al sistema. Al aplicar esta teoría a la configuración mental de la identidad nacional, podemos considerar que la *frontera semiótica* permitirá distinguir lo mexicano de aquello que no lo es, en una relación de estructura vs. no-estructura, y habilita también la incorporación gradual de modos no-mexicanos de ser hacia lo que es socialmente aceptado como “mexicano”, según una cultura dominante determinada. Lotman distingue otras dos estructuras en la semiósfera: *las estructuras de significación nucleares y periféricas*. La *estructuras nucleares de significación* están conformadas por los sistemas semióticos dominantes. Lotman añade que aunque la división del sistema en núcleo y periferia es un absoluto, las formas que revisten dichas *estructuras nucleares* son relativas y “dependen del metalenguaje de descripción elegido, es decir, si estamos ante una autodescripción o si la descripción es llevada a cabo por un observador externo en categorías de otro sistema” (p. 30) Tales presupuestos resuenan claramente en las narraciones de la mexicanidad ya estudiadas. De ahí que se pueda inferir que la descripción de “el y lo mexicano” varíe con respecto a si la narración está hecha por un mexicano o por un extranjero. Se puede asimismo señalar el papel relevante de una cultura dominante en la conformación de las estructuras nucleares de la identidad nacional. La estructuración de dicho núcleo ha estado a manos de la intelectualidad y para el particular caso de la música, en los compositores de concierto. Estos grupos, legitimados por mecanismos institucionales realizan la metadescripción de lo que se acepta como “mexicano”. Por su parte las *estructuras significantes periféricas* son “ajenas” al sistema dado, pero tienen el potencial de ser filtradas por la frontera y eventualmente integradas al sistema. Cuando la filtración ocurre, a las representaciones periféricas en cuestión se les comienza a reconocer características del sistema, convirtiéndolas así de no-estructuras a estructuras, aunque sea en un grado mínimo. Esto acelera el proceso de transformación de todo el sistema, por lo que se dice que las *estructuras periféricas* tienen la función de “catalizadores”, y que éstas garantizan la heterogeneidad del sistema significativo, lo cual en palabras de Lotman “forma reservas de procesos

hecho aportes con respecto al concepto de frontera. La primera edición de *Culturas Híbridas*, de Néstor García Canclini,<sup>105</sup> vio la luz en 1989 contribuyendo la noción de ‘procesos de hibridación’. Por su parte *The location of Culture*, de Homi Bhabha<sup>106</sup> y publicada en 1994, introdujo el término ‘espacios intersticiales’. El interés teórico por este concepto intentaba a su vez dar una explicación a las manifestaciones culturales que día a día resultaban más difíciles de explicar en términos de proveniencias regionales definidas.

La sinergia generada entre el discurso teórico y la creación artística ha acabado por convertir a la ‘frontera’ en una especie de moda tanto en lo poético como en lo discursivo, pues no hay que olvidar el papel del academicismo en la creación artística posmoderna. Similarmente la frontera es un tema de crucial importancia dentro del *ideoscape* de la globalización. Sea como sea, son cada vez más los autores que se ocupan del tema como un concepto que inspira su obra. Consecuentemente, el interés institucional por la frontera, y nociones de ésta derivadas, también se ha inclinado a apoyar obras que sigan esta línea como podrá ser estudiado con el siguiente ejemplo.

*Únicamente la Verdad* es una reciente obra, aún por estrenarse, en la cual los hermanos Rubén y Gabriela Ortíz Torres fungen como co-creadores. Propuesta como un proyecto multimediático ante la Fundación Guggenheim, esta pieza resultó ganadora en el año 2005 y goza de un financiamiento para su realización y estreno en el mes de agosto del año 2008 en el *Festival de Verano de Bloomington Indiana*. Adicionalmente, el proyecto ha recurrido a numerosos apoyos institucionales a fin de completar las diferentes etapas de la producción de la pieza. Enunciados por Gabriela Ortiz, éstos son: “Indiana University ‘Frontiers Grant’ como productores, Latin American Music Center en Indiana University como productores, CMMAS,<sup>107</sup> residencia para realizar la parte electroacústica, SNC para escribir la música y The Visiting Scholar Fullbright Fellowship para residir en Indiana y poder terminar y producir el proyecto”.<sup>108</sup>

---

dinámicos y es uno de los mecanismos de producción dentro de la esfera” (p.30). Iuri Lotman. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.

<sup>105</sup> Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. (1989) México: Grijalbo, 2005.

<sup>106</sup> Homi Bhabha, *The location of culture*. London: Routledge, 1994.

<sup>107</sup> Centro Mexicano de Música y Arte Sonoro en Morelia Michoacán, México que es también una institución que depende del CONACULTA.

<sup>108</sup> En comunicación personal con la autora (correo electrónico, 26 de Marzo 2008 )

La pieza es referida por los autores como un “género híbrido” y descrita como una “video-ópera-documental”.<sup>109</sup> El argumento está inspirado en el personaje de Camelia la Tejana, que fuera inicialmente referido en el narcocorrido *Contrabando y Traición* por el grupo Los Tigres del Norte en la década de los setentas. El éxito discográfico de esta pieza fue posteriormente retroalimentado por otros corridos e incluso producciones cinematográficas, lo que de inicio convirtió al personaje en una especie de hipertexto. Rubén Tinajero y María del Rosario Hernández sostienen que el surgimiento de todos estos textos, aunado al influjo de los medios de comunicación masiva, han acabado por generar un ciclo dramático en torno al personaje de Camelia la Tejana. Asimismo añaden que: “Como producto de la cultura del narcotráfico, el narcocorrido testimonia de manera particular y subjetiva y se entrelaza con las noticias difundidas en los medios informativos”.<sup>110</sup> De tal modo, la convergencia de la narrativa en torno a este personaje, los medios masivos de comunicación y el contexto social del narcotráfico en que sus principales consumidores viven han acabado por hacer de Camelia la Tejana un mito popular.<sup>111</sup>

De acuerdo al resumen del proyecto que realizan sus autores, *Únicamente la Verdad* intenta reconstruir una historia verídica a partir de información generada en dichos medios. Reportajes televisivos y periodísticos, notas amarillistas en pasquines como *La Alarma* y supuestas anécdotas populares sustituyen al guión y conforman el hilo argumental en torno al cual desarrollar la pieza. En opinión de los autores, un personaje como Camelia la Tejana es “una figura legendaria que se vuelve parte de la formación cultural de la identidad cultural junto con la construcción y decodificación de un imaginario colectivo”.<sup>112</sup> Así podemos observar la manera en que los hermanos Ortiz Torres conciben a Camelia como una “figura legendaria” que es una especie de modelo cultural; es decir lo elige como un modo de ser del “mexicano” y lo proyecta como prototipo. En este caso el personaje narrado en la canción de Ángel González, se trata de una mujer mestiza criminal,

---

<sup>109</sup> *Únicamente la Verdad*. Resumen del proyecto. [www.gabrielaortiz.com](http://www.gabrielaortiz.com), (consultado el 12 de Marzo del 2008 )

<sup>110</sup> María del Rosario Hernández Iznaga y Rubén Tinajero Medina. *El narcocorrido: ¿Tradición o Mercado?* Chihuahua: Universidad Autónoma de Chihuahua, 2004. p. 125.

<sup>111</sup> Idem.

<sup>112</sup> Idem.

narcotraficante y audaz que vive en la región de la frontera norte de México.<sup>113</sup> En lo que toca a la construcción de género podemos observar que el texto preexistente del corrido *Contrabando y Traición* describe a una mujer empoderada, quien contrariamente a quedarse en casa a atender el hogar, es cómplice de la actividad criminal de su amante. Camelia es asimismo violenta y pasional, puesto que al sentirse traicionada acaba por asesinar a su hombre. Este retrato difiere del estereotipo de la mujer mexicana tradicionalmente concebida como sumisa, subordinada y pasiva. Aún más, las características del personaje contrastan notablemente con modos tradicionales de concebir al campesino mexicano que, como hemos visto, eran más próximos a ‘lo indígena’ o ‘lo campesino’ concebido según los tipos del centro o sur del país. El notable papel que el narcocorrido ha jugado en la construcción de las identidades sociales en la cultura contemporánea de México no pasa desapercibido por los autores de esta video ópera quienes refieren que:

una de las principales funciones del corrido es sintetizar y diseminar los mitos que están insertados en la conciencia popular. Consideremos por ejemplo el caso del narcotráfico que tiene un impacto tremendo en nuestra comunidad México-Americana. Los compositores de corridos al recrear su sociedad y sus problemas han tomado nota de la actividad criminal y la han hecho tema de sus composiciones. Por que habrían de hacer de una narcotraficante una figura admirable, valiente y respetable? ¿Qué es lo que induce al público a escuchar con una aprobación implícita las historias de individuos quienes son prototipos de la violencia armada?<sup>114</sup>

Los fenómenos que al menos el proyecto de esta pieza permite observar son variados y complejos. Por principio el corrido de *Los Tigres del Norte* habla ya de una transformación de la sociedad mexicana que ha pasado a hacer del narcotráfico una de sus principales actividades comerciales. Esta actividad genera formas de identidad que se contraponen a la identidad estereotípica del campesino. Por su parte, la noción del narcotraficante también responde a nuevos estereotipos de los que nos ocuparemos más

---

<sup>113</sup> Procedentes de Tijuana,/Traían las llantas del carro / Repletas de yerba mala./Eran Emilio Varela/ Y Camelia La Tejana./Pasaron por San Clemente/Los paró la emigración,/Les pidió sus documentos,/Les dijo "De donde son?"/Ella era de San Antonio/Una hembra de corazón./Una hembra si quiere a un hombre /Por el puede dar la vida/Pero hay que tener cuidado /Si esa hembra se siente herida,/La traición y el contrabando /Son cosas incompartidas./A Los Angeles llegaron /A Hollywood se pasaron /En un callejón oscuro /Las cuatro llantas cambiaron,/Ahí entregaron la yerba /Y ahí también les pagaron /Emilio dice a Camelia: /Hoy te das por despedida./Con la parte que te toca /Tu puedes rehacer tu vida,/Yo me voy pa' San Francisco /Con la dueña de mi vida./Sonaron siete balazos /Camelia a Emilio mataba,/La policía solo halló /Una pistola tirada./Del dinero y de Camelia /Nunca mas se supo nada.”

<sup>114</sup> Resumen del proyecto de *Únicamente la verdad*, Op. Cit.

adelante. Algunos autores consideran que el narcocorrido está gradualmente sustituyendo la importancia de otros géneros musicales tradicionales en la vida cotidiana y celebratoria en diversas regiones del país.<sup>115</sup> No obstante, lo que interesa a nuestros fines es la apropiación que se hace del corrido por la tradición de la música académica, puesto que revela mecanismos de incorporación de formas musicales subalternas a los modelos hegemónicos de cultura nacional.

En un contexto inicial podría considerarse al narcocorrido como un género *subcultural*<sup>116</sup> cuyas letras ‘interpelan’<sup>117</sup> a las comunidades directamente implicadas en esta actividad ilegal para escapar a su marginalidad económica.<sup>118</sup> Los personajes así narrados corresponden a un modelo contracultural de un modo de ser cuyos estigmas principales denotan al renegado, criminal, indecente. El narcocorrido se asocia entonces a una clase social marginal que se contrapone a la versión oficial del mexicano diseminada por la cultura dominante. Al mismo tiempo, como explica Héau Lambert, los personajes del narcocorrido también entrañan una valoración positiva puesto que son “ disidentes que viven fuera de la ley a causa de una injusticia política o económica y cuyas hazañas se vuelven leyendas”,<sup>119</sup> lo cual ocasiona una inversión de la relación entre el bien y el mal. Así pues, en un contexto de grupos sociales desiguales, una de las funciones sociales del narcocorrido consiste en desafiar a la cultura legítima y en modo escandaloso hacer reconocer la subalterna.<sup>120</sup> Por ende, constituye un “escenario de lucha entre poderes simbólicos de enfrentamiento entre redes de significados culturales”.<sup>121</sup>

Posteriormente, la apropiación del género por la industria musical, aunado al hecho de que el poder político de los narcotraficantes creció y se expandió por todo el país, acabó

---

<sup>115</sup> Por ejemplo Héau Lambert, Valenzuela Arce, Elijah Wald.

<sup>116</sup> Según caracterizada por Dick Hebdige en *La Subcultura*, *op. cit.*

<sup>117</sup> Sobre los mecanismos de interpelación musical en la elaboración de subculturas ver Pablo Vila, “Música e identidad: La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”, en *Recepción artística y consumo cultural* (coords.) Piccini, Mabel; Rosas Mantecón, Ana; Schmilchuk, Graciela. México: INBA- CENIDIAP, 2002. pp. 331-369.

<sup>118</sup> Un estudio convincente del narcocorrido como género contracultural puede encontrarse en Catherine Héau Lambert. “Migración y narcocorridos. Los marcos sociales de su popularidad” en *Música sin fronteras: ensayos sobre migración, música e identidad*. México: CONACULTA, 2006. pp. 77-127.

<sup>119</sup> *Ibidem*. p. 84.

<sup>120</sup> Entre otras funciones sociales que Hernández y Tinajero reconocen al corrido destacan: “medio de difusión ideológica, medio de reclamo social, de expresión popular, de preservación de la historia, de aculturación, de identificación y cohesión social y de medio catártico para sublimar sentimientos colectivos y particulares” . Hernández y Tinajero. *op. cit.*, p.113

<sup>121</sup> Héau Lambert. *op. cit.*, 95.

por hacer de la escucha del narcocorrido un atributo de identidad de ciertos grupos, sociales, no únicamente de la región del norte si no, inclusive de muchos más distribuidos en todo el territorio nacional. Con cierta certeza podría aseverarse que hoy día el narcocorrido es considerado entre los migrantes mexicanos un rasgo de identidad positivo, sean éstos provenientes de la región norte o no. ¿Qué interés entraña entonces el uso de este género musical subalterno en el contexto de la música de concierto?, ¿a qué responde el hecho de que ciertos artistas de la academia, e instituciones del poder simbólico tales como la fundación Guggenheim, acojan esta manifestación musical y la difundan como el nuevo paradigma bajo el cual se edifica la identidad cultural de México?.

Hebdige señala que el proceso mediante el cual una forma subcultural se integra a la cultura aceptada, o dominante, ocurre a través de dos formas: 1) la conversión de signos subculturales (vestuario, música, etc.) en objetos producidos en masa y 2) el “etiquetamiento” y redefinición de la conducta desviada por parte de los grupos dominantes.<sup>122</sup> La “moda gruperá”, su éxito comercial y todos los productos comerciales a los que ha dado lugar constituye un ejemplo del primer fenómeno, ya que implica el tránsito del estigma a la valoración. El auge del narcocorrido, tanto como la prosperidad y admiración por los grupos musicales que lo interpretan han gradualmente contribuido a diluir el estigma de las identidades tipificadas tanto del narcotraficante por un lado, como del migrante que los narcocorridos a menudo interpelan, convirtiendo así a uno y otro en figuras socialmente aceptadas. Mi argumento es que esta integración parcial del narcocorrido a la cultura dominante, al menos en su forma comercial, es lo que justamente permitió su absorción posterior a una forma hegemónica como lo es la música de concierto lo que en todo caso permite observar la segunda alternativa contemplada por Hebdige. Se observa en *Únicamente la Verdad* que la conducta “desviada” (antisocial, inaceptable y censurable) de los narcotraficantes y los cantantes de narcocorridos es absorbida y resemantizada por el grupo dominante constituido por los compositores académicos. ¿Cómo es esto posible?.

Probables causas de esta asimilación pueden hallarse en el sistema de valoración estructural del posmodernismo entendido como corriente estética. Asimismo, al pensarlo

---

<sup>122</sup> Dick Hebdige. *op. cit.*, p.130

como condicionante cultural, la posmodernidad celebra la heterogeneidad cultural, misma que se exalta en el discurso multiculturalista, de ahí el interés en un género musical marginal, como lo era hasta hace un tiempo, el narcocorrido. Una tercera causa puede ser adjudicada las relaciones tirantes que existen en la estratificación de cualquier sistema organizado por jerarquías. En sistemas tales, la hegemonía hace lo posible por mantenerse en el dominio, mientras que los dominados resisten o contrarrestan dicho dominio. Así, una estrategia mediante la cual la hegemonía conserva el poder es la de absorber la diversidad encarnada en formas subalternas, para así ‘auto-descentralizarse’ y en tal modo reafirmar su fuerza. Así pues, pese a sus aparentes reacomodos la hegemonía, en términos absolutos, permanece en el mismo sitio.

La apropiación que *Únicamente la verdad* hace del narcocorrido puede ser atribuida a estas tres causas. A través de dicha apropiación cabe la posibilidad de que se contribuya a la generación de representaciones actualizadas sobre la identidad nacional, sin embargo, también se corre el riesgo de que coadyuve a reproducir cierto orden social simbólico que se materializa en los géneros musicales implicados. Asimismo, factores tales como las prácticas performativas de la música de concierto, los mecanismos de financiamiento extranjeros y los contextos de recepción de la pieza quizá no contribuyan a erradicar estigmas y estereotipos sobre lo mexicano, si no que por el contrario los refuercen. Permítaseme explicarlo.

Entendido como estilo, el posmodernismo promueve y, a fuerza de práctica, prescribe técnicas compositivas tales como, el pastiche, el collage y la convergencia en un mismo texto de géneros musicales preconcebidos como ‘cultos’ y/o ‘populares’.<sup>123</sup> Esta erosión de las fronteras entre los géneros musicales es también reforzada con la imprecisión del género de la obra misma que no es video, ni ópera, ni documental, ni ficción y a la vez es todos ellos. En este sentido constituye uno de los géneros híbridos que

---

<sup>123</sup> Si bien dentro del discurso musicológico se ha reconocido la gran problemática en torno al uso de estas dos categorías antagónicas, su uso con fines creativos sigue vigente y obedece a una razón pragmática: al definirse por derecho propio como “culto”, la música de concierto, o de compositor, se adjudica también el derecho de definir lo que por oposición es lo “popular” (por lo general asociado en este contexto al consumo de masas). Así, la integración de la música popular en el discurso de música culta es, como se ha mencionado, una manifestación de la tensión entre los estratos de poder diferencial que se observa, entre otros modos, a través de funciones lingüísticas. Ya que lo “culto” (sujeto) tiene la facultad de “aceptar”, “reconocer” e “integrar” el valor de lo “popular” (objeto), que en contraposición es “aceptado”, “reconocido” e “integrado”, entonces la hegemonía, reafirma su autoridad, reforzando así su poder.

García Canclini refiere. Por otra parte, no sólo las fuentes musicales que inspiran la obra, si no también su reconocimiento por la fundación Guggenheim, denotan el lineamiento – ideología- institucional que subyace: reconocimiento de la diferencia, creación de alteridades e integración de lo ‘otro’ al sistema. Así el cumplimiento con el canon estilístico posmoderno, nuevamente articulado a partir de la diferencia cultural, alienta a que los artistas latinos se integren a instituciones globales de la cultura del peso simbólico de la fundación Guggenheim.

...para realizar este concepto, produciremos una ópera más próxima a un trabajo multimedia posmoderno que a las versiones convencionales decimonónicas del género. Usaremos video y ‘filmes’ para apoyar la narrativa del libreto, así como para reforzar el contenido emocional de la música. Locaciones tradicionales será rechazadas a favor de proyecciones de los lugares reales en donde los eventos en la historia tienen lugar. Al mismo tiempo, los cantantes serán video-grabados en tiempo real y las imágenes resultantes serán mezcladas con el filme preexistente para crear un discurso escénico que mezcle el pasado con el presente; lo real y lo imaginario; lo local del público con el mundo de la frontera de los traficantes. De tal modo construiremos y deconstruiremos una representación de la realidad a través del empleo de recursos de los medios de comunicación masiva y lenguajes, puestos al servicio de la expresión artística.<sup>124</sup>

Resulta curiosa la observación de que *Únicamente la verdad* se opone a las “versiones convencionales decimonónicas del género,” siendo que dichas versiones han sido ya superadas por gran cantidad de obras operísticas durante el siglo XX. Quizá la innovación que claman los autores se refiere a la técnica mixta del video superpuesto a la actuación o ejecución musical en escena, sin embargo esta técnica ha sido usada también ya por el teatro. Más aún, artistas plásticos y conceptuales como Guillermo Gómez Peña ya han hecho uso de esta técnica de performance.<sup>125</sup> Aunque no me interesa aquí evaluar el grado de innovación de la pieza, sí por el contrario encuentro relevante estudiar algunas de las posibles causas por las cuales el proyecto de una pieza como *Únicamente la verdad* fue acogida y apoyada por una institución como la fundación Guggenheim. Esto especialmente dado que la obra aborda el problema de identidad mexicana desde modos de representación

---

<sup>124</sup> Proyecto de *Únicamente la Verdad*, consultado en [www.gabrielaortiz.com](http://www.gabrielaortiz.com), algunos datos han sido proporcionador por la compositora en entrevista personal.

<sup>125</sup> Guillermo Gómez Peña *The new world border: Prophecies, Poems, and Loqueras for the End of the Century*, California: City Lights Publishers, 1996 y Gomez Peña, Guillermo. “The New Global Culture: Somewhere between Corporate Multiculturalism and the Mainstream Bizarre (a border perspective)”, *The Drama Review* - Volume 45, Number 1 (T 169), Spring 2001, pp. 7-30



poco usuales si se toma por referencia las dinámicas de representación ya descritas en el capítulo anterior.

Cuando se interpreta la pieza dentro del paradigma cultural del posmodernismo como condicionante cultural, *Únicamente la verdad* funge como un síntoma de los fenómenos sociales que caracterizan a la vida contemporánea globalizante. Dichos fenómenos son observables en la transformación de los *ethnoscapes* que muestran a su vez el lado crudo de la realidad social de México. Por un lado, el énfasis puesto en la proyección de la identidad fronteriza manifiesta la fusión de las culturas mexicana y estadounidense con su problemática inherente: violencia social, desarraigo, anomia. José Manuel Valenzuela defiende que “la migración, asunto insoslayable de la sociodemografía mexicana, es tema imprescindible de la memoria entrañable de la frontera ( y después de todo México) y tema definitorio de su historia social.”<sup>126</sup>

La transformación de los *finanscapes* y sus efectos brutales para los grupos marginales de la población, necesariamente ocasiona que la identidad cultural se desterritorialice, hibridice, contamine, indigene y que se ubique en un espacio intersticial liminal. La obra de los Ortiz Torres también da cuenta de los *technoscapes* y *mediascapes* de la globalización y su efecto en la identidad cultural del mexicano. Personajes como el blogger, la importancia argumental de los pasquines alarmistas, el influjo de los medios masivos de comunicación, son sólo síntomas que esta obra hace plausibles. De tal modo, la concepción armoniosa y tradicional de lo mexicano que la compositora creó en *Baalkah* y *Altar de muertos* debe ser repensada, y actualizada, en el contexto de la globalidad.

No obstante, el arraigo de la ideología postcolonial en las instituciones internacionales de financiamiento artístico induce a una paradoja. Si en todo caso la intención de *Únicamente la Verdad* fuera la de representar o generar un cisma en la concepción de la identidad nacional, quizá deberíamos buscar fracturas y radicalismos en sus mecanismos de representación sobre lo mexicano. Dicha tendencia iconoclasta puede encontrarse por ejemplo en autores contemporáneos como Guillermo Gómez Peña o Iris México, quienes problematizan el asunto de la identidad cultural mediante la mofa a los estereotipos e incluso en la trasgresión radical de los emblemas nacionales. Es de suponerse

---

<sup>126</sup> José Manuel Valenzuela Arce. “Adiós paisanos queridos. La migración se cuenta cantando”, en *Música sin fronteras: ensayos sobre migración, música e identidad*. México: CONACULTA, 2006, p. 55.

que tanto el discurso como el lenguaje deliberadamente contestatario de estos artistas performanceros sea rechazado por el ‘mainstream’. Esto le permite mantenerse en la libertad de la marginalidad institucional. Por el contrario, el estilo más acallado y discreto de los Ortiz Torres, y más acorde a los lineamientos institucionales, es decir a las estructuras nucleares de significación, permite su inclusión en el grupo de los “Guggenheim fellows”. Tenemos así que *Únicamente la verdad* quizá sea innovadora en el contexto de la música académica y que, aunque se alimenta de la subcultura popular y de la contracultura en torno a la representación de la identidad nacional, mantiene en términos comparativos, un perfil moderado que permite un tránsito discreto hacia nuevas concepciones de lo mexicano. No está de más preguntar entonces ¿a quién va dirigida la pieza y con que fines?

Al apropiarse del narcocorrido para presentar el mito popular de Camelia la Tejana, y transformarlo al discurso de “video-ópera documental”, asistimos nuevamente a una de las más comunes estrategias poiéticas para la denotación de la pertenencia cultural: la adaptación de la música popular al formato de la música académica. Sin embargo, la incorporación de un género de la naturaleza contracultural del narcocorrido complejiza las dinámicas de representación implicadas. Hebdige señala que :

A medida que la subcultura empieza a acuñar una pose propia eminentemente comercializable, a medida que su vocabulario (visual y verbal) se vuelve cada vez más familiar, se pone de manifiesto el contexto referencial en el que más cómodamente puede ser encajada. [...]Mediante este incesante proceso de recuperación se repara el orden fracturado, y la subcultura es integrada como entretenimiento dentro de la mitología dominante de la que en parte emana: como “folk devil”, como otro, como enemigo.<sup>127</sup>

De tal modo, puede preverse que los mecanismos poiéticos de *Únicamente la Verdad* ocasionen que el género del narcocorrido sea absorbido por la cultura dominante de la música de concierto. Con ello se mitiga la fuerza contestataria del narcocorrido, se reduce su poder transgresor y se le hace callar, en otras palabras, “se desactiva su poder subversivo.”<sup>128</sup> Más aún, respondiendo nuevamente a dinámicas asimétricas de representación, la diferencia cultural será ‘rarificada’. Todo este análisis está basado únicamente en el proyecto. Habrá que ver la carga de acción de los personajes del relato de *Únicamente la verdad* y preguntarse si en realidad coadyuvan en modo alguno a generar

---

<sup>127</sup> Hebdige, *op. cit.*, p. 129 y 130

<sup>128</sup> Hebdige, *op. cit.*, p. 131.

nuevos modos de concebir al mexicano o, por el contrario, contribuyen a reproducir, o generar nuevos estigmas tales como mexicano equivale a violento, narcotraficante, ilegal, iletrado, etc.

En los contextos específicos de recepción para los que se tiene contemplada, es posible que la subcultura del narcocorrido sea integrada. A partir del despliegue institucional implicado en la producción de la obra puede inferirse que *Únicamente la verdad* va dirigida a un grupo de otros artistas vanguardistas y consumidores culturales de la elite ávidos de degustar una porción – atenuada - de diferencia cultural. Estos ‘gourmets interculturales’<sup>129</sup> probablemente se regocijarán en el discurso de la pluralidad e incluso llegarán a creer que la estratificación de los géneros musicales y las prácticas culturales que los acompañan, es una cosa del pasado. Todo a fin de conservar su posición central. En este sentido, la crítica de Gómez Peña es contundente:

El espectáculo de la rebeldía es parte del *mis-en-scene*. A pesar de que el mainstream se alimenta de las ideas y las hormonas de los mentados márgenes, cuando llega la hora de vender, nos bajan el volumen... o nos incluyen en sus apartados de “proyectos especiales” lo cual es una forma de decir, “ya ven, estamos abiertos a todo, incluso a la crítica.” La “democracia global” y el “arte internacional” poseen estrategias ilusorias de inclusión.<sup>130</sup>

## **Conclusiones del capítulo.**

A partir de los ejemplos estudiados en este capítulo se espera que los argumentos principales que subyacen a esta tesis hayan sido demostrados con suficiente contundencia. Se ha observado que en tanto ficcional y discursiva la identidad mexicana musical se construye a través de composiciones que de manera conjunta articulan estructuras musicales y paratextos que afirman representar “lo mexicano”. La ficción al respecto de lo que se reconoce por “mexicano” es un producto intertextual en que convergen diversos

---

<sup>129</sup> Néstor García Canclini, explica que “cuando la hibridación es una mezcla de tantas sociedades como conjunto de clientes se desea interesar en un producto, suele aplicarse a las diferencias entre culturas lo que en música se llama ecualización. Así como mediante artificios electrónicos en la grabación se reducen las variaciones tímbricas y los estilos melódicos pierden su especificidad, formas culturales distantes pueden volverse demasiado fácilmente conmensurables”. Añade asimismo que esta hibridación ecualizada permite “participar de varios repertorios simbólicos, viajar entre patrimonios y saborear sus diferencias”. García Canclini, 1999, *La Globalización...op. cit.*, p. 197

<sup>130</sup> Guillermo Gómez Peña “Entre el arte global y el transfronterizo: Gómez Peña se auto-entrevista para la cámara. Septiembre 07”, en *lengua lengua arte contemporáneo*, boletín electrónico, colectivo Arte y más, [www.irismexico.com](http://www.irismexico.com), consultado el 12 de Marzo del 2008.

ámbitos de la producción simbólica y no compete únicamente a la música como campo diferenciado de producción cultural.

Esta construcción no es fija, si no que se edifica en un proceso que se adapta a sus circunstancias históricas, y sobre todo que reacciona a las interacciones sociales con sus “alteridades” . En tal sentido se ha constatado que la identidad es relacional. Más aún, el contexto en el que se construye la identidad supone una organización social de acceso diferencial al poder, por lo que la negociación de la identidad se da en el marco de relaciones asimétricas. Por ende, la proyección de la “identidad nacional mexicana” está sujeta a dichas estructuras desiguales. Al hablar del campo de la producción musical, se tiene que el poder de representación de “lo nacional” lo tienen los grupos dominantes. Estos grupos dominantes no son absolutos, si no que se definen según los distintos contextos de interacción.

A nivel internacional, instituciones culturales como fundaciones globales de financiamiento, instituciones educativas, orquestas y ensambles extranjeros operan como lo que Yúdice y Ramírez denominan *cultural brokers*, que según infieren, fungen como promotores culturales cuyo interés principal se encuentra en la distribución mercantil de las identidades culturales. A nivel nacional este papel es desempeñado también por promotores culturales como instituciones culturales públicas y privadas e instituciones gubernamentales; como bien muestra *Instrumenta 2005*. Igualmente, directores musicales como Diemecke y los mismos compositores son agentes que comercializan su identidad marcada, y contribuyen así a la creación de un *mediascape* de México.

De los ejemplos estudiados puede inferirse que lo que se concibe como “identidad nacional” no muestra en la actualidad una manera predominante de representación. Por el contrario, los temas, estilos y modos mediante los cuales una obra de música se adscribe a la identidad mexicana son múltiples y variados. Saavedra asegura que ni aún durante el periodo nacionalista podría hablarse de regularidad en la representación de “lo mexicano”, pues señala que “lejos de ser un movimiento uniforme y congruente, el nacionalismo representa para críticos e historiadores un momento de turbulencia en la historia musical del país”.<sup>131</sup> Sin embargo, la demanda del mercado mundial por la diferencia cultural ocasiona que, los compositores que desean satisfacerla, lo hagan mas o menos en el marco

---

<sup>131</sup> Saavedra, “Chávez y Revueltas...p. 54.

de las tres tendencias aludidas: a) la recuperación del nacionalismo post-revolucionario, b) la representación de un imaginario que alude simultáneamente lo mexicano-latinoamericano y c) representaciones que buscan actualizar la imagen de “lo mexicano”. Las piezas estudiadas no necesariamente muestran sólo una de estas tendencias, aunque por razones de orden argumental tal haya parecido el caso. Muchas veces, estos tres modos de representar la identidad coexisten en una misma obra de manera conflictiva. Tal es el caso de *Inguesú*, que su autor considera una pieza “neo-nacionalista”, que recurre al estereotipo del *pelado* y que, si bien propone una nueva alternativa de construcción de identidad mexicana puede incluso aceptar una interpretación como una pieza que subvierte el cánón identitario.

Para las dos primeras tendencias de representación, aquéllas más inclinadas hacia los estereotipos y formas exóticas, se arguye que éstas se deben a que la lucha por el control del campo de composición musical es conflictiva, diferencial y obedece a estructuras de poder asimétricas. Si bien la interacción y representación internacional de compositores del mundo se ha incrementado considerablemente durante los últimos años, hay indicios de que en la política interna del mundo de la música de concierto el poder de asignar “legitimidad” a ciertas prácticas y desacreditar otras permanece aún en gran medida en manos de la cultura occidental (UE y USA) y sus instituciones. De tal modo, el resto de las culturas musicales de concierto buscan estrategias para lograr el reconocimiento y participar del mercado internacional de la música en los circuitos del *mainstream*. En tal sentido, el retorno a estas prácticas de exaltación de la diferencia cultural constituye una eficaz moneda de cambio y, en su sentido más crítico, una expresión renovada de lo que a inicios del siglo veinte se denominó “primitivismo” y “exotismo”. El resurgimiento de esta inclinación primitivista podría ser atribuida a la ideología posmodernista y al discurso globalizador sobre el multiculturalismo y su declarada voluntad de integrar a la subalteridad. Dicho discurso, se intuye, ha sido usado como un mecanismo de auto-descentralización de los grupos dominantes mediante el cual las estrategias de dominación son renovadas.

Otra causa copresencial que explica el resurgimiento de la expresión musical de la identidad nacional es que el tema de las identidades culturales es prácticamente uno de los que definen la era global. Al existir casi como condición de época un interés social por lo

qué se supone caracteriza a los pueblos del mundo, la expresión de la identidad nacional en música supone una ventaja en el mercado internacional del arte y por ende ha sido recuperado como un elemento de composición musical. Su utilización como material exo-referencial proporcionó una vía de participación en la actividad musical internacional, particularmente durante la última década del siglo XX. Ahora bien, la pregunta atañe no únicamente a cuáles son las causas de este interés renovado, sino también a cuáles son aquéllos factores que orillan a que la representación de lo “mexicano” esté basada en estereotipos como los ya descritos. Si el sistema global opera mediante el mercado, entonces, en un contexto de tan intensa interacción cultural como el que supone la era global, la simplificación de formas de identidad a través de estereotipos facilita la asimilación de la complejidad social actual, por lo que acelera el consumo de dichas formas simbólicas y las mercancías que de ellas se derivan.

En el corpus estudiado, se puede apreciar efectivamente una repetición tanto de estrategias poiéticas como discursivas que, al hacer referencia a un pasado histórico, lo construyen. De acuerdo a Hobsbawm y Rager, la tradición es un “conjunto de prácticas regidas por reglas aceptadas abierta o tácitamente que pretenden inculcar ciertos valores y normas de comportamiento mediante la repetición, lo cual implica automáticamente una continuidad con el pasado. Su peculiaridad es que en cuanto exhiben esa referencia a un pasado histórico, su continuidad con dicho pasado es en gran parte ficticia. [...] Son respuestas a situaciones novedosas que toman la forma de referencia a situaciones antiguas o establecen su propio pasado mediante la repetición cuasi-obligatoria”.<sup>132</sup> Dicha elaboración del pasado musical pudo ser observada en discursos como el de Aurelio Tello al respecto del *Danzón No. 2* de Márquez y cómo éste representa una “revitalización de un proyecto que apunta a la definición de un lenguaje y una estética originales”; el discurso de la propia Gabriela Ortiz en torno a *Altar de Muertos*, cuando señala que la pieza es “un viaje de exploración en búsqueda de las raíces de la concepción de la muerte en México, del pasado al presente” y en el de Chapela en especial con respecto a *Ínguesu* al indicar que es una obra “neo-nacionalista”. Todos los anteriores discursos hacen mención a las prácticas de antaño en la música de concierto de México, por lo que construyen dicho

---

<sup>132</sup> Eric Hobsbawm y Terence Ranger *The Invention of tradition* en Giménez, *Teoría y Análisis...*, Vol 2., p. 189-190.

pasado, y por contraposición elaboran también el presente.

Una de las costumbres que prevalece es la de la apropiación, y adaptación al estilo académico de las músicas populares como mecanismo para expresar “mexicanidad”. Esta estrategia, no sólo se percibe como un rasgo comúnmente usado en los movimientos nacionalistas musicales del mundo, si no que además, se reconoce como un mecanismo que muestra la lucha vigente por el dominio de este campo de producción cultural al ser una estrategia mediante la cual la música occidental se autoafirma, y conserva así su liderazgo. De tal modo, los géneros utilizados como material sonoro han variado atendiendo principalmente a las diferentes identidades, sobretodo regionales y de clase, que se desean representar. El uso diferencial de los géneros musicales, revela pues la idealización que se hace de la categoría “popular” contrapuesta a “lo culto”. Dicha categoría se aplica a prácticas tanto musicales como, en un sentido más amplio, a prácticas culturales y la asociación entre ambos surge de los contextos de performance en que se encuentran insertos tales géneros musicales. Entre las referencias a lo concebido como música popular, por ejemplo, Tello escribe del danzón como una “genuina música popular”, o *Kronos* incluye un arreglo de la “popular” serie de televisión *El chavo del ocho* por lo que indirectamente asocia el estilo de vida propio de las vecindades con la llamada “identidad popular”. Lo anterior también pudo observarse en el uso que los hermanos Ortiz hacen del narcocorrido como quintaesencia de lo popular en la región norte en *Únicamente la verdad*. Por ende, ciertas conductas sociales son esperadas de parte de los adeptos a este género musical, como son: la lectura de pasquines amarillistas, el tránsito ilegal entre México y USA y la práctica del narcotráfico como factor definitorio de su identidad.

Como estrategia poética, el uso de las músicas populares en el discurso de concierto sirve, como ya fue indicado para dar legitimidad a la música occidental, tanto como para representar a ciertos grupos sociales y a la vez proporcionar pautas de acción que se supone les corresponden. La transformación de esta estrategia con respecto al pasado reside no obstante en que aquéllos géneros musicales populares que gozan de mayor distribución han cambiado, impactando así a las fuentes de las cuales se nutre la música de concierto. Músicas como la cumbia, la salsa, el narcocorrido, el pasito duranguense, el rock (con sus respectivas identidades regionales asociadas), han sido ahora algunos de los géneros preferentemente elegidos para proyectar la noción de identidad nacional.

Pudo ser observada además, la reincidencia en muchos de los “lugares comunes” identificados por Barta, en torno a la identidad “de el y lo mexicano”. La idea de México como un país dual que se debate entre lo indígena y lo mestizo, lo moderno y lo arcaico, fue notoria en los casos de *Altar de Muertos*, *Phantom Palace*, y *Murmullos del Páramo*. En estas tres piezas la reincidencia sobre la relación del mexicano con la muerte fue también patente, aunque ésta se trenzara con la imagen del “fantasma” del realismo mágico. El *pelado* mexicano aparece en *Inguesú*, y la devoción guadalupana fue observable en la elección de *Kronos* en el álbum Nuevo de las piezas *12/12* y *K'in Sventa Ch'ul Me'tik Kwadalupe*.

En todas las estrategias poiéticas anteriores pueden esgrimirse algunos elementos de la práctica compositiva que se han conservado mientras que otros se adaptan o renuevan a las circunstancias actuales. Es en estas interacciones entre lo permanente y lo mutable que se garantiza la reproducción cultural. Luego entonces, la construcción musical de la identidad nacional es producto de un sistema en el que cada uno de sus miembros cumple funciones diferenciales. Pero expresarse de la composición mexicana en términos de un sistema implica que éste es mucho más que la suma de individualidades. Al respecto Roger Bastide explica que:

Para comprender los fenómenos de retención de las culturas [...] debemos fijarnos en las estructuras de los grupos, y no en el grupo en tanto grupo. Cada quien tiene una función especial que cumplir y no se confunde con la de los demás, por más que sean complementarias entre sí y ligadas en un solo conjunto. [...] La continuidad social es una continuidad estructural. Y por consiguiente, la memoria colectiva constituye ciertamente, una memoria de grupo, pero se trata de la memoria de un escenario- es decir, de relaciones entre papeles- o también de la memoria de una organización, de una articulación, de un sistema de relaciones entre individuos.<sup>133</sup>

Dado que los compositores mexicanos pueden de manera simultánea adscribirse a muchos estilos, temas e intereses para dar forma a su obra general, no se pretende aquí esbozar la función que los compositores juegan dentro del sistema de composición musical nacional. En su defecto, se entiende que son las distintas obras quienes en todo caso cumplen papeles actanciales en la elaboración del imaginario sobre lo mexicano y que dichas funciones pueden ser solo interpretadas, y correlacionadas a partir de la estructura

---

<sup>133</sup> Roger Bastide. “Memoria colectiva y sociología del bricolage”, Trad. Gilberto Giménez, en Giménez, *op. cit.* (2005), Vol. 2, p.144.



del relato inherente a la historización de la música. En el capítulo segundo se enfatizó el papel de la narrativa en la transposición de una pieza musical de objeto a sujeto y la manera en que esta estrategia permite la consolidación de una línea de acciones y eventos que sientan las bases para el establecimiento de la tradición a que hemos ya hecho mención. De tal modo, podría decirse que existen ciertas composiciones cuya función es preservar una tradición de representación de las música tradicionales y /o populares y reinterpretarlas al discurso de concierto, (*Danzón No. 2, La Calaca*), fortificando así el concepto de “mexicanismo musical”; otras que en su anhelo por el reconocimiento internacional, encarnen y solidifiquen los estereotipos sobre lo mexicano y otras más que sean piezas de ruptura.

La valoración que dichos estereotipos tienen a nivel internacional debido a su inmediatez simbólica permite el establecimiento de alianzas entre los compositores y las instituciones de alto poder simbólico a través de las cuales que se negocia la identidad a fin de obtener presencia internacional. Ejemplo de ello son *Can silim Tun*, *Altar de Muertos* y *Phantom Palace*. Habrá también otras que busquen nuevas formas para expresar los contenidos de antaño, como lo hace *Murmulllos del Páramo*. Esta pieza, si bien exhibe referencias redundantes de lo mexicano y lo latinoamericano, permite una resemantización dada su innovación estilística por lo que ocuparía una posición intermedia en la estructura de la semiósfera.

Si bien, se tiene por un lado que la identidad Mexicana es representada de una manera plural debido tanto a su carácter fragmentario, como a su naturaleza colectiva. También es cierto que la práctica musical es proclive a reproducir mecanismos que permiten hablar de preservación y, consecuentemente, de la existencia de una tradición local de composición, o de representación, en torno a lo mexicano. Es importante señalar que lo anterior no debe prestarse a una mala interpretación que suponga que los datos arrojados por el corpus sugieren la existencia de algo tal como un “estilo mexicano de composición”. Ello no es así en modo alguno. Los criterios de selección del corpus tomaron como premisa la voluntad explícita, a través de paratextos, de representar a México, su gente y su cultura, y por ende responde a la pregunta que inspiró esta tesis sobre cuáles son las representaciones actuales sobre lo mexicano. Sin embargo, ignoran todas aquellas piezas cuyas referencias a lo mexicano no son explícitas en forma verbal, así como todas

las que, aún siendo mexicanas, no hacen referencia a la identidad nacional. Para abordar el tema del estilo nacional, sería necesario diseñar otros criterios de selección que incluyeran a las obras, los compositores y estilos que han quedado fuera de este estudio. Para una aproximación a tal interés sería además indispensable el diseño de una metodología de análisis musical, en estrictos términos teórico-musicales, que considere las particularidades estilísticas de las piezas, una labor descomunal que en todo caso debería contrastarse con los fines y la utilidad de descubrir o desmentir la existencia de un “estilo nacional”.

Bartra señala que el mito de la identidad nacional en tanto “definición” del mexicano, es una “descripción de la forma en como es dominado, y sobre todo de la manera en que es legitimada la explotación”. Luego de haber problematizado también la manera en que la identidad mexicana se articula a nivel internacional, se desprende la idea de que la explotación que advierte Bartra trasciende el ámbito nacional. Los dispositivos mediante los cuales se logra un dominio supra-nacional, son sumamente variados y muchos de ellos muy sutiles. Los más visibles, sin embargo, se fundan sobre todo en las representaciones de “el y lo mexicano” que son proclives a mantener la imagen de México en una posición subordinada con respecto a un centro que no está claramente definido pues éste no necesariamente se materializa en una cultura específica, un centro geográfico o en un grupo de personas.

Como puede ser observado, las representaciones musicales exotistas y estereotípicas de México presentadas en este capítulo no sólo reproducen las ideas arraigadas generadas en torno al país durante el siglo XX, si no que, a través de la sinergia intertextual que se genera entre el discurso literario, el visual, el académico y las piezas musicales que refuerzan dichas ideas, se contribuye a perpetuar la expectativa de la posición social de México como una cultura subalterna y periférica, expectativas que a menudo provienen de culturas hegemónicas encarnadas en instituciones centrales. ¿Por qué por ejemplo *Kronos* no estaría interesado en las composiciones de los autores de vanguardia, o en las representaciones musicales de las muchas y complejas identidades sociales urbanas de las diferentes ciudades de México y sí en su lugar elige la identidad ingenua y simplificada de *La vecindad del Chavo*?, ¿por qué el Sistema Nacional de Creadores no favorece imágenes de gente indígena emancipada, poderosa y con capacidad de autodeterminación que se

apropia de la tecnología de última y se comunica por Internet?,<sup>134</sup> ¿por qué los festivales musicales europeos no reciben gustosos la imagen de Latinoamérica como tierra de grandes humanistas y pensadores que han desafiado el orden social y han transformado sus comunidades hacia ideales de mayor justicia?. Claramente porque estos ejemplos contradicen los imaginarios preconcebidos sobre “lo latinoamericano y sobre “lo mexicano” los cuales francamente solo atañen a una cierta y muy específica identidad Latina: la del Tercer mundo, la del indio ignoto y abyecto, la del salvaje tropical, la del brujo chamán, la del campesino irracional y supersticioso, mientras que para México la identidad prevista es la del mariachi, el sombrero y la de las tradiciones arcaicas y misteriosas.

Con el estudio anterior se puede inferir el papel marginal que aún muchos compositores mexicanos ocupan en el medio internacional de la música incluso cuando se encuentran dentro del *mainstream*. De hecho quizá debido a su participación en los circuitos internacionales es que se eligen tales formas simbólicas. Siguiendo el razonamiento de Ramírez:

En tanto un “otro fantástico” al ser privados de un lugar real en la estructura social de la cultura dominante, los artistas Latinos pueden encontrar un sistema signifiante únicamente en los remanentes nostálgicos de la identidad colectiva que los une a su pasado y sus orígenes. Como resultado, la selección de obras centradas en los elementos contextuales de la tradición, los ritos populares y estilos de vida comunales define la locación marginal de lo fantástico. Este tipo de caracterización revela lo que el discurso de lo fantástico sustrae como “diferente” en estas formas de arte, y por ende, lo que constituye la “identidad” del “otro” está ligada a un pasado tradicional, o a una visión del mundo primitiva, mítica o atávica.<sup>135</sup>

Las políticas mediadas y estratificadas de representación de las identidades sociales han dado como resultado una relativa consistencia en el uso de ciertos identificadores culturales. Independientemente del rango temporal que separa a los ejemplos, efectivamente es notoria la insistencia en la proyección de identidades indígenas, los ritos, la magia y el pasado. Por lo tanto puede afirmarse que en gran medida, “lo indígena”, “lo folklórico” siguen utilizándose como uno de los principales atributos de identificación de lo mexicano.

Como se recordará, Camnitzer señala otra posibilidad abierta es la de subordinación hacia un ideario político- literario, que atiende a objetivos casi doctrinarios. El caso del

---

<sup>134</sup> Como de hecho sucedió en el movimiento de 1994.

<sup>135</sup> Ramírez, 1992. p. 65.

*Andador Sonoro Macedonio Alcalá* puede ejemplificar el modo en que instituciones oficiales inducen a la creación de ciertas formas musicales que sean útiles al *ideoscape* en juego. La identidad étnica, cooptada por las instituciones oficiales es usada como un estandarte del atractivo turístico de México, que tiene por objeto atraer el capital extranjero. El uso simbólico de emblemas regionales, (vales: *Dios nunca muere*, Héroes regionales: Macedonio Alcalá, Íconos culturales: Monte Alban, Mitla, Guelaguetza, e identidades étnicas: Zapoteca, Mixe) se materializa en la forma y contenido del *Andador*.

Para la tercera tendencia, la que corresponde a las formas emergentes de representar la identidad nacional, se infieren dos impulsos. Por principio, los cambios que la sociedad global ha atravesado durante los últimos años son fuente indiscutible de la nueva elaboración de las identidades culturales. Las mutaciones en la conformación étnica de los grupos sociales, los avances en la tecnología de las comunicaciones, y la transformación cultural por el efecto de la expansión global de los mercados, se vislumbran como causas evidentes de las nuevas representaciones sobre lo mexicano. Así, las formas emergentes son una especie de “catalizadores” los cuales, dado su distancia del de clichés y estereotipos tienen el potencial de trastocar el sistema y proveerle dinamismo. Casos como *Ínguesu*, y *La mengambrea* no constituyen imágenes prototípicas de “lo mexicano” aunque bien tienen el potencial de ser integradas a dicho imaginario. Pero cabría preguntarse en qué medida estas nuevas imágenes también mantienen a “lo mexicano” en una posición subalterna, dada la construcción que hacer de una especie de “folklore contemporáneo”. La asistencia a un partido de futbol, retacarse de tacos mugrosos o el tráfico de drogas en la frontera norte, podrían ser utilizados como los nuevos “tipos” bajo los cuales se identifica un “carácter mexicano” para destacar su inferioridad.

En el capítulo se descubrió que las categorías de Primer y Tercer Mundo, establecidas por las representaciones musicales no son absolutas, si no que están definidas por las relaciones sociales y los contextos de interacción en que se negocia la identidad misma que se define por los diversos grupos de pertenencia. El centro y la periferia, el dominante y el dominado o el primero y el tercer mundo, son pues posiciones mutables y sólo definibles con respecto al papel que desempeñan. De tal modo, más que posiciones son funciones que en la época contemporánea están condicionadas sobre todo por los intereses económicos.

No obstante, no puede aseverarse que esta sea la única alternativa posible. Si bien la globalización y su estructura de organización económica imponen condiciones de dominación en cuanto a la representación de la identidad, es posible que la misma globalización proporcione alternativas para burlar este orden. Abordar la discusión sobre una posible escapatoria a las dinámicas de estereotipia y subordinación a partir de las nuevas condiciones que la globalización ofrece es el objetivo del capítulo final.

## CAPITULO 4

### IDENTIDAD GLOBAL COMUNIDADES TRASNACIONALES

---

Los procesos instrumentales de poder y de riqueza global, las instituciones, un Estado-nación que ya no representa la nación, y las identidades construidas con principios autónomas. Estos son los elementos de la crisis de gestión que vive nuestro mundo en estos momentos.  
*Manuel Castells*<sup>1</sup>.

A juzgar por las observaciones hechas en capítulos previos, todo parecería indicar que los compositores latinoamericanos están ante una situación que nos les deja muchas alternativas posibles: o se acomodan al *mediascape* que los varios grupos del *mainstream* quieren asignarles, es decir un imaginario que los mantenga en una posición subalterna, o se condenan ellos mismos a la marginalidad. Esta interpretación más bien distópica, está basada en un orden en que lo financiero y lo ideológico (*finanscape*, *ideoscape*) emanan de ciertos poderes plurilocales, activados desde diversas instituciones culturales. Sin embargo, los cinco panoramas de la globalización generan un orden complejo y muchas veces contradictorio. En este sentido, una de nuestras preguntas iniciales subyace: ¿cómo la globalización impacta la construcción de la identidad y su proyección musical?

Por un lado se tiene que la globalización y el neoliberalismo han orillado a que el financiamiento de las artes se deslice hacia el sector privado y las instituciones culturales extranjeras, ocasionado una especie de clientelismo en la creación musical. Sin embargo, por otro lado, las transformaciones socio-culturales, tecnológicas y económicas que la misma globalización trae consigo abren posibilidades de acción nunca antes previstas. La distribución mundial de las inversiones monetarias ocasiona una distribución mas o menos global del capital que, aunque continua siendo sumamente desigual, tiene la capacidad de generar Primeros mundos en todos aquellos lugares que en términos generales pertenecen al Tercero. Esta “virtud”, criticable en muchos órdenes, también implica posibles beneficios,

---

<sup>1</sup> Manuel Castells. “Globalización e Identidad”, en *Cuadernos del Mediterráneo*, ISSN - 1577-9297, N°. 5, 2005, pags. 11-20, en <http://www.iade.org.ar/modules/noticias/article.php?storyid=2020> consultado el 28 de junio del 2008.

entre ellos, la generación de elites cosmopolitas que, en una interacción social global, fungen como representantes de las localidades de las que emergen. Por otra parte, la omnipresencia en la generación de información, así como la expansión mundial de la tecnología en comunicación dejan abiertas “grietas” de poder político, en que la elaboración y negociación de las identidades culturales gozan de mayor soberanía. Y ni que decir de la transformación de los *ethnoscapes*, que de cierto causa una manera distinta en que los individuos se adscriben a grupos sociales, y éstos a su vez se relacionan unos con los otros. La emergencia de comunidades transnacionales es sin duda un síntoma de los cambios sociales devenidos de la globalización, es decir, constituye uno de sus efectos culturales más claros. Estas comunidades también se manifiestan musicalmente ocasionando nuevos paradigmas para la concepción de algo tal como una comunidad nacional.

Con lo anterior en consideración resulta cuestionable creer que no haya alternativas posibles para elaborar la identidad cultural más que la subordinación al orden impuesto por los grupos hegemónicos. Sin embargo, cabe preguntarse en qué medida tales grupos hegemónicos, están ellos mismos subordinados a un proyecto mayor que los trasciende. En que medida las comunidades transnacionales surgen de manera “espontánea” y cuánto de ellas es también producto del *ideoscape* que busca legitimar la globalización.

El propósito de este capítulo es, en primera instancia, abordar el tema de la emergencia de la identidad transnacional puesto que su surgimiento no sólo es sintomático de la conformación social actual; es además sumamente revelador de los modos en que el discurso ideológico de la globalización logra arraigarse al imaginario social y es reproducido por los creadores de arte. A partir de tres estudios de caso se busca indagar en los modos actuales de interacción social, los cuales, de manera colateral al discurso, coadyuvan a crear a escala global, las comunidades imaginarias cuya existencia Anderson indicara a nivel de nación. Dichos casos, ejemplifican los nuevos mecanismos globales de operatividad del mercado internacional de la música y la alternativa que ofrece la cibercultura como mecanismo de emancipación institucional. Usando las categorías propuestas por Manuel Castells, sobre tres tipos de identidades colectivas: “identidad legitimadora”, “identidad de resistencia” e “identidad proyecto” se discute la posibilidad de integración de los compositores latinoamericanos a la actividad musical internacional.

Retomando el concepto de “metacultura operativa del mundo actual” planteado por Gerardo Mosquera<sup>2</sup>, se cuestiona si en efecto, tanto la asimilación de dicha metacultura, como la propagación de las redes electrónicas, ofrecen a los grupos subalternos oportunidades de integración como para efectivamente generar una cultura global, o si por el contrario, términos como el de “identidades híbridas” , “cultura global” o “transfronterizo” son además figuras retóricas mediante las cuales se legitima el dominio y la explotación a un nivel supranacional.

### **La identidad Global: discurso o realidad.**

En este apartado quiero mostrar dos casos que permiten observar modos alternativos de construcción social a partir de la creación artística-musical. Si bien ninguna de ellas cumple con el criterio de selección del corpus de esta tesis cuyo presupuesto es que en las piezas “se hiciera explícita una voluntad de representación de México, o lo me mexicano, a partir de paratextos diversos” me resulta aún así de gran relevancia incluirlas puesto que hablan de la dirección en que la globalización ha conducido la transformación del concepto de comunidad. En ambas, la configuración de comunidad responde a nociones emergentes de la misma y bajo las cuales factores como la nación, el idioma, las costumbres, la pertenencia a una clase social, la ubicación geográfica o la edad son ya obsoletos para definirla. En su lugar, elementos como la participación interactiva, la percepción y la afectividad constituyen las bases para establecer dicha interrelación comunitaria. En el primer caso se aproximará el tema sobre el papel que la cibercultura juega en la conformación de comunidades transnacionales, y se defenderá que la experiencia global no supone una inclusividad irrestricta. Se discutirá, quiénes son los miembros de la sociedad que quedan excluidos del proceso. Utilizando el segundo ejemplo se abordará el modo en que la reinscripción de ciertas prácticas culturales en eventos coordinados permiten la conformación de comunidades instantáneas al mismo tiempo locales y globales.

---

<sup>2</sup> Mosquera, Gerardo. “Robando del pastel global: Globalización, diferencia y apropiación cultural”, en *Horizontes del Arte Latinoamericano*, (pp. 57-67) eds. Jiménez José y Castro Fernando, Madrid: Tecnos, 1999.



Si bien ya Benedict Anderson<sup>3</sup> develó el fuerte componente imaginario en torno a los mecanismos mediante los cuales se construye a la nación, también es relevante señalar que su propuesta entraña también la imaginación de fronteras territoriales. En contraste, debido por un lado al efecto de la crisis del estado<sup>4</sup> y por otro a la intensiva migración hacia espacios en que el flujo de capital es mayor, la era global presupone la constitución de espacios sociales transnacionales<sup>5</sup> y lo que se imagina, (o al menos se intenta hacer imaginar) es la erradicación de dichas fronteras. Así, los elementos que contribuyen a la conformación de estas nuevas sociedades se conciben como móviles, ambivalentes, pasajeros, ubicuitos, desterritorializados. Un componente importante en la conformación de sociedades transnacionales lo constituye su carácter abstracto: Del mismo modo en como instituciones como el Estado y la prensa, hicieron “imaginar” la comunidad nacional, las sociedades globales imaginarias resultantes responden no tanto a un conjunto de prácticas de interacción social, tanto como a conceptos preconcebidos, idealizados y escenificados sobre ellas. No obstante, es de suponerse que estos esquemas sobre el mundo global sean creados también desde posiciones de mayor poder mediante las cuales se les narra y se les difunde.

A partir de los años noventas sin embargo, la proliferación de las redes de información electrónica ocasionó un cisma en esta manera vertical de concebir los modos representación social. Sociedades emergentes nacidas de la interacción virtual en la red admiten formas de organización de mayor horizontalidad, mayor interactividad, mayor apertura y por ende mayor variedad. Jesús Galindo Cáceres señala:

Internet no es la industria cinematográfica de Hollywood, ni tiene la forma de las cadenas televisivas y sus productos. Es por el contrario, un trama de nodos por dónde circula información en diversas direcciones. Se opone a las figures anteriores con un esquema del tipo todos emisores y todos receptores.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Benedict Anderson, *Comunidades... op.cit.*

<sup>4</sup> Manuel Castells, señala que la crisis del estado implica una modificación en el comportamiento de las colectividades, pues según explica: “Al mismo tiempo que existe esa globalización, esa distancia entre el estado y sus representantes, se produce también una concentración creciente de la conducta colectiva de las personas en referencia a sus identidades. ¿Por qué? Porque en la medida en que no pueden agarrarse a las instituciones del Estado como elemento de construcción de sus vidas, entonces tienden a reconstruir su sentido a partir de quienes son históricamente. Y es aquí en donde vemos aparecer y emerger la identidad”. Ver, Manuel Castells, *op.cit.*

<sup>5</sup> Para mayor discusión sobre sociedades transnacionales ver Ulrich Beck, *¿Qué es la globalización... op. cit.*

<sup>6</sup> Jesús Galindo Cáceres, “Internet y Cibercultura”, en *Cibercultura: Un mundo emergente y una nueva Mirada*, México: CONACULTA, 2006, p. 115.

El uso de este medio ha sin duda ocasionado formas inéditas de articulación de las redes sociales. Ha alterado nuestro imaginario y perturbado nuestros conceptos sobre los modos de concebirnos en un espacio comunitario. Todo esto también ha impactado a la música. Ante estas nuevas circunstancias, ¿cuál es la relación que los compositores mexicanos guardan con su nación , ahora post-nación, y cómo la representan?, ¿cómo se relacionan con sus semejantes?, en todo caso, ¿quiénes son sus semejantes?, ¿con qué grupos encuentran más similitudes?. Podemos así observar que mientras en lo cotidiano las redes sociales tradicionales se pulverizan, en lo virtual se refuerzan.

Manuel Castells, identifica que existen tres maneras en las que en el marco de la globalización se construyen las identidades colectivas. Su estudio permitirá abordar los estudios de caso propuestos para este capítulo:

La identidad legitimadora es aquella que se construye desde las instituciones y en particular desde el Estado, un ejemplo de ello es la identidad nacional, [...] al Segundo tipo de identidad lo llamo “identidad de resistencia”. Es aquella identidad en la que, cuando colectivos humanos se sienten, o bien rechazados culturalmente o marginados social o políticamente, reaccionan construyendo con los materiales de su historia formas de autoidentificación que permitan resistir frente a lo que sería su asimilación a un sistema en el que su situación sería estructuralmente subordinada. [...] El tercer tipo de identidad es la identidad proyecto que se articula a partir de una autoidentificación, siempre con materiales culturales, históricos, territoriales, y aunque siempre sea con estos materiales , hay un proyecto de construcción de una colectividad<sup>7</sup>

A lo largo de esta tesis se ha manifestado la idea de que la identidad globalizadora es una identidad legitimadora. Sin embargo, la cibercultura y el tejido generado entre el *finanscape*, el *technoscape* y el *ethnoscape*, permite la generación de “identidades de resistencia” que denuncian su marginación actual, e intentan convertirse en “identidades proyecto”, las cuales, como indica Castells, “propongan algo con los que todos los miembros de una sociedad puedan identificarse, no solo en el pasado, si no en el futuro”. A este respecto cabe preguntarse Luego entonces, ¿cuáles son las estrategias con que cuenta la música actual mexicana para reforzar, o contravenir, las redes sociales?

---

<sup>7</sup> Castells, *op. cit.*

## *Ojos te vean*

La pieza *Ojos te vean*, es un ejemplo de una obra cuya creación colectiva es posible gracias a las posibilidades técnicas brindadas por la red de redes. De ella podría decirse que es un producto de la cibercultura y como tal implica una íntima asociación entre lo social, lo cultural y lo tecnológico. *Ojos te vean* se articula gracias a un sitio en Internet en el que los creadores-observadores participantes pueden, a través de una cámara digital y un micrófono, ingresar una imagen de sus ojos y acompañarla con los sonidos que prefieran. Posteriormente, estos datos digitales son procesados a través de un algoritmo que los distorsiona al punto de hacer irreconocible tanto su fuente como su autoría. Quienes participan de la obra pueden observar el resultado final sin reconocer la contribución propia, sin embargo saben que la imagen de sus ojos se encuentra observando desde el ciberespacio, acompañada de los sonidos elegidos, y que ésta a su vez puede ser al mismo tiempo observada en la pantalla de la computadora por cualquier otro par de ojos desde cualquier región del mundo. En este sentido constituye una obra abierta que se sucede sin más propósito que el lúdico y cuyos márgenes son difusos: la obra ya existe cuando uno ingresa y progresa aún cuando uno sale. Así pues, el resultado es un conglomerado de contribuciones que se multiplican en el tiempo en pos de la gestación de una obra colectiva que crece sin teleología definida y cuya autoría es igualmente incierta.

El artista que convoca la acción es el compositor y artista-sonoro mexicano Hugo Solís, sin embargo su participación en ella queda restringida a la elaboración de la propuesta de participación colectiva y al diseño del algoritmo mediante el cual la tecnología hará su trabajo sola. Así, sin principio ni final, la obra continua creciendo, alimentada por una comunidad que existe sólo por su participación en la pieza y que existirá por tiempo indefinido; una comunidad que aunque desterritorializada y descentralizada, comparte una cultura: la cultura cibernética. Sobre su pieza *Ojos te vean* Hugo Solís señala: [ ...]

Ojos te vean es un espacio de creación audiovisual colectiva vía Internet, [ ...] una reflexión sobre los procesos y las prácticas de construcción del imaginario colectivo a distancia. Una conjunción simbólica que funciona como eje de un territorio virtual colectivo que aborda la manera en que los imaginarios individuales dialogan, interactúan y se acercan o alejan, a través de una práctica artística conjunta con la intención de producir una redefinición geoidentitaria actual provocada por el uso de la red. El proyecto se concibe con dos ejes interconectados: por un lado, la disolución de la frontera geoidentitaria y por otro, la transposición de la autorepresentación en

un recipiente de confluencia artística del espacio público que incluye el espacio físico y el virtual. La intención de provocar la autorepresentación y después plasmar el resultado colectivo manipulado por un espectador participante en la obra, crea un tejido relacional capaz de combinar e involucrar diferentes estratos de creación conjunta que se metaconducen a la obra final. El proyecto *Ojos te vean* se origina como acción alternativa a los modelos de comprensión de la identidad, la interactividad, la frontera, —el espacio físico y el virtual—, la diversidad y sobre todo, la territorialidad global. Incluye y propone una estructura relacional que te confronta con una realidad que creías preconcebida. El proyecto intenta generar un modelo que plantea la opción de salir ilesos de una crisis originada por las prácticas cotidianas del uso de la red en la esfera global.<sup>8</sup>

El contexto de gestación y presentación pública de la obra tiene relevancia para estudiar su forma, contenido y las implicaciones a las que su recepción da lugar. Esta obra fue presentada, como la anteriormente referida *Teccíz*, durante la realización del *Festival Internacional de Artes Electrónicas y de Video Transitio\_MX 02*.<sup>9</sup> En el marco de dicho evento se realizó un concurso en el que *Ojos te vean* resultó pieza finalista.

Llama la atención el modo en que las prácticas curatoriales del evento generan en su modo de convocar una línea de discusión cuyo énfasis se deposita sobre las transformaciones sociales devenidas de la globalización. De tal modo, el discurso de los organizadores induce hacia ciertos modos definidos de concebir el fenómeno de la globalización y a representarlo de manera consecuente. Cabe recordar que al respecto Arjun Appadurai concibe los *ideoscapes*, como cadenas de imágenes generadas con fines políticos y frecuentemente relacionadas con las ideologías del estado, o ideologías contestatarias orientadas a capturar el poder del estado y el importante papel que concede a las “palabras clave”.<sup>10</sup> En dicho discurso oficial se imagina a la globalización como un espacio de convergencia cultural en donde, retomando a Solís, “las fronteras geoidentitarias se diluyen”, y en donde las práctica de uso del ciber-espacio fomentan la emergencia de una “territorialidad global”. Sin embargo hay que observar que la neo-ciber-comunidad resultante de la pieza no es, en términos socio-culturales, tan abierta y “difusa” como parece hacer creer el discurso. Los miembros de esta comunidad cibernética pertenecen a un perfil socio-económico y cultural claramente definido: aquél que cuenta con los medios para abastecerse de la

---

<sup>8</sup> En *Ojos te vean*, <http://www.ojostevean.net/nodel/14>, (Octubre, 31, 2007).

<sup>9</sup> En el año 2007, el Festival se llevó a cabo del 12 al 20 de octubre. Para mayor referencia ver <http://transitiomx.net>

<sup>10</sup> Ver primer capítulo de esta tesis.

tecnología y los conocimientos que le permitan entrar en el juego de la globalización. Contar con un ordenador propio, una cámara web, un micrófono, una conexión a Internet de banda ancha y las habilidades para utilizar todo lo anterior, son algunos de los prerequisites para poder participar de esta llamada “identidad global”. Salta a la vista que en un país con una diferenciación social como la de México sólo un sector minoritario de la población tendrá acceso al juego global planteado en estos términos. Por ende, resulta evidente que el interés del estado, administrado mediante sus instituciones oficiales, se encuentre en crear un imaginario sobre la globalización que ignore a quienes se hallan bajo el ‘abismo digital’<sup>11</sup> y que en contraste premie representaciones de una globalización incluyente y democrática como la que narra Solís. En este sentido se pueden observar ciertos paralelismos con el McOndo de Fuguet y con la ideología neo-liberal que sustenta.

#### *A través otra vez*

La obra *A través Otra vez*, es una pieza mediante la cual Manuel Rocha representa no ya su identidad nacional, si no una especie de “identidad sonora global” que lo ha constituido como compositor, y que ha formado parte de su “biografía sonora”. Esta obra híbrida ente el *happening*, la instalación, el paisaje sonoro y la música concreta es también un buen indicador de la hibridación de las culturas, y las identidades individuales, a partir de la movilidad que la globalización permite a quienes participan de ella. Tal es el caso de Manuel Rocha quien en su página electrónica explica:

Gente de distintos países del mundo filtrados a través de dos megáfonos que transmiten sus sonidos hacia un espacio público. Las grabaciones de campo fueron hechas en México, Egipto, Japón, China, Vietnam y la India. Las voces de las personas fueron grabadas originalmente cuando estas hablaban o cantaban a través de altoparlantes en diferentes tipos de situaciones como agrupamientos religiosos, rituales, marchas políticas, venta de productos en la vía pública, publicidad en las calles, etc. Sus voces fueron filtradas por aparatos electroacústicos, y yo estoy presentado estas voces filtradas una vez mas por dos megáfonos. Es como una serie de espejos en donde la voz original y real se sumerge poco a poco perdiéndose a través de los utensilios tecnológicos de nuestros tiempos actuales.

---

<sup>11</sup> Denominación usada por Delia Crovi al respecto de los sectores sociales que no tienen acceso a las redes y tecnología electrónica. Ver, Delia Crovi Druetta, “El abismo digital” en *Nexos*, vol. 274, Octubre (2000), en Béjar y Rosales, *op. cit.*

Esta obra debe ser presentada en un espacio público, como una calle o una plaza.<sup>12</sup>



Fig. 4.1



Fig 4.2



Fig 4.3<sup>13</sup>

Podemos ver que en este caso el uso de la grabaciones, en primera instancia descontextualiza las fuentes sonoras de sus entornos de generación, y en segunda los recontextualiza, insertándolos en espacios públicos. De tal modo se genera así un nuevo texto en el que la procedencia de los sonidos no es tan importante como su presencia en el entorno inmediato de acción del escucha quien lo integra a su “universo sonoro”. Así, la identidad sonora nacional se constituye tanto por los sonidos generados localmente, como por aquéllos “empacados”, reproducidos y entregados a través de los megáfonos. Es también revelador el hecho de que, aunque Rocha sólo indica que la obra debe ser realizada “en un espacio público como una calle o una plaza”, es justamente el Centro Histórico el lugar que él eligió para documentarla. Las causas que hayan orillado a Manuel Rocha a optar por este espacio pueden ser diversas. La cantidad de transeúntes, la amplitud del espacio o el característico paisaje sonoro de su entorno, podrían ser algunas de ellas. Se ha hablado ya del peso simbólico de este espacio, por ello me inclino a pensar que en la elección de Rocha hay un deseo implícito de identificación cultural con este ícono de la ciudad que sirva para otorgarle a la pieza, si no identidad, al menos sí un poco de localidad. Es en este sentido que Rocha “glocaliza” su pieza. Como señalan Santiago, Castro-Gómez, y Eduardo Mendieta,

<sup>12</sup> Manuel Rocha en ( <http://www.artesonoro.net/ManuelRochaIturbide.html>) Consultado el 11 de Septiembre, del 2006.

<sup>13</sup> Rocha, Manuel en <http://www.artesonoro.net/ManuelRochaIturbide.html>.

Cuando hablamos de "territorios globales" o de "comunicaciones desterritorializadas" no nos estamos refiriendo a procesos que ocurren "por fuera" de subjetividades y localidades específicas. No se trata, insistimos, de un fenómeno relativo únicamente a las señales electrónicas de los medios o a flujos anónimos de información sin vínculos con la cultura.[...] Los agentes de la globalización son actores sociales específicos [...]Y todos estos actores se hallan localizados, es decir, forman parte de un espacio social específico desde el cual se integran (desigualmente) a los procesos de globalización y luchan por redefinir su identidad personal o colectiva. Desde este punto de vista quisiéramos utilizar, siguiendo a Robertson (1995), el neologismo glocalización para designar estos procesos asimétricos de interacción entre lo local y lo global.<sup>14</sup>

En la pieza podría suponerse un vínculo del compositor con los entornos que graba. Como si fuese un "fetichista del sonido", los registros sonoros de los entornos que menciona son como una especie de *souvenirs* de los lugares que ha visitado, o en los que acaso su biografía se ha "plurilocalizado".<sup>15</sup> El sonido característico de cada sitio sirve a su vez como signo de cada una de estas culturas. La extracción de estos sonidos y su subsecuente amalgamación en un discurso sonoro incierto en el que lo real y lo grabado se fusionan no es únicamente el juego de espejos del que Rocha habla, si no que es además una alegoría de la preconizada "cultura global". La 'multiculturalidad' que converge en un mismo instante y en un mismo espacio, gracias a la mediación de la tecnología, corresponde al *ideoscape* de la globalización.

En vista de ejemplos como los dos anteriores, y los previamente analizados en este capítulo, se podría suponer que la música latinoamericana tiene en efecto vías para salir de la estereotipia. En particular los dos últimos ejemplos aparentemente nos muestran el modo en como los autores latinoamericanos están participando activamente en forjar sus propias versiones de identidad. Ante tales casos, ¿cómo podríamos aún hablar de la existencia de un modelo de hegemonía- subalteridad?, ¿es acaso que tales categorías se han tornado obsoletas debido a las transformaciones devenidas de la era global?.

Con respecto a las mutaciones socio-políticas devenidas luego del fin de la guerra fría, se ha dicho también que lo que la consecuencia de la erradicación de los dos superbloques condujo a la falta de un centro político que ejerza el control del mundo. Esto se aplica por igual a la relación Norte –Sur. En *El nuevo desorden global*, Kenneth Jowitt expone la crisis psicosocial generada luego de la disipación del poder a lo largo y ancho del mundo. Bauman lo explica de la siguiente manera: "Superado el Gran Cisma, el mundo ya

---

<sup>14</sup> Santiago, Castro-Gómez, y Eduardo Mendieta, *La translocalización discursiva de "Latinoamérica" en tiempos de la globalización* en <http://www.javeriana.edu.co/pensar/Texto3.html> (consultada en Octubre 1, 2006)

<sup>15</sup> Ver primer capítulo de esta tesis.

no presenta el aspecto de una totalidad; parece más bien un campo de fuerzas dispersas y desiguales que se cristalizan en lugares difíciles de prever y adquieren un impulso que en realidad nadie sabe detener. En pocas palabras, se diría que *nadie controla el mundo*. Peor aún; en estas circunstancias no está claro que significaría “controlar”<sup>16</sup>.

Luego de esta crisis, explica Bauman, se promovió un nuevo principio de organización y distribución del poder: la “integración supraestatal” o, en otras palabras, la organización de superbloques regionales que coexisten y compiten entre sí. Según este principio que Bauman considera implacable, “En la era de los bloques, la negativa a pertenecer a uno de los superbloques, el aferrarse obstinadamente al anticuado y cada vez más perimido principio de la soberanía suprema conferida al Estado aparecían como el equivalente de la ambigua “tierra de nadie” que los Estados modernos combatieron con uñas y dientes, a la vez en competencia y al unísono, durante la era de su formación”.<sup>17</sup> Bajo este tenor la era global ha introducido gradualmente la idea de que quien no pertenece a alguna de estas regiones, no tiene cabida en el nuevo orden mundial. Una de las respuestas que los compositores latinoamericanos encontraron ante tal estipulación será estudiada más adelante, por el momento baste señalar que, si bien las estructuras de poder centralizado referidas en el capítulo anterior permanecen parcialmente vigentes, es notoria una tendencia hacia el desbordamiento del poder en localidades cuya identificación resulta cada vez más incierta.

### **Identidades desterritorializadas: La cibercultura y las sociedades virtuales.**

En clara correspondencia con este síndrome, durante los últimos años de la década de los noventas y luego del inicio del siglo XXI, la discusión de la globalización en Latinoamérica y de su producción artística ha tomado nuevos tintes. El discurso del centro-periferia ha debido adaptarse a una realidad sobre la concepción de las pertenencias culturales, y de la nación que ya no opera de igual modo y que ahora debe entenderse como descentralizada y desterritorializada. En palabras de Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta: “en este proceso de des(re)territorialización del capital, lo que se globaliza no

---

<sup>16</sup> El énfasis es original de Bauman. *La globalización: Consecuencias humanas...*, op. cit. p. 79.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 87.



son únicamente las instituciones estatales y las estrategias económicas, si no también las ideas y los patrones socioculturales de comportamiento. Esto debido a que, durante la segunda mitad del siglo XX, la globalización del capital vino acompañada por la revolución informática y, muy especialmente, por dos de sus productos tecnológicos: la industria cultural y la comunicación a distancia”.<sup>18</sup> Es importante resaltar cómo los autores se refieren a un deslizamiento de los “patrones socioculturales del comportamiento”, como un proceso de adaptación cultural a la nueva época. En este sentido, se podría aseverar que desde hace algunos años, los artistas latinoamericano no son únicamente depositarios del proceso globalizador, si no agentes partícipes del mismo. Formas emergentes de producción musical manifiestan estas transformaciones y fungen por ende como síntomas de la contemporaneidad. Tal es el caso de la creación de la red de compositores ASLA.

### *Red ASLA*

En Septiembre del 2006, se celebró en la ciudad de México y dentro del marco del Festival *Visiones Sonoras*, la presentación del Disco Compacto del primer Volumen de música electroacústica de la red de Arte Sonoro Latinoamericano, *Red ASLA*. Esta producción llama la atención no sólo por la pluralidad de propuestas patente en la inclusión de diez compositores provenientes de seis países latinoamericanos diferentes; Rodrigo Sigal de México, Daniel Quaranta, Raúl Minsburg, Daniel Schachter y Eleazar Garzón de Argentina, Bryan Holmes y Jorge Martínez Ulloa de Chile, Oscar Chávez de Colombia, Edson Zampronha de Brasil y Otto Castro de Costa Rica, si no también por las peculiaridades de sus mecanismos de producción. Dichos mecanismos se valen en gran medida de la tecnología tanto como de los recursos generados por la globalización. Se supone con ello que la música de esta región y de este estilo logrará integrarse al circuito internacional del arte intentando burlar las dinámicas institucionalizadas de estereotipia ya antes mencionadas. El interés de esta red radica en que por una parte permite observar la transnacionalización de las estructuras económicas y culturales que opera en la actualidad y por otra insta a cuestionarse sobre los factores que generaron la necesidad de dicha alianza.

---

<sup>18</sup> Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, *op.cit.* s/n

Desde la composición hasta el proceso de producción, este disco fue realizado de manera íntegra por los compositores participantes e independientemente a cualquier mecanismo institucional. Cada autor compuso su pieza en su estudio particular y posteriormente los archivos fueron intercambiados por banda ancha a través de Internet. Los costos de producción fueron financiados por los mismos compositores, quienes aportaron una cuota proporcional a la duración de sus piezas. Las transferencias electrónicas fueron hechas a través de la compañía de transferencias electrónicas *Western Union* y el proceso de producción se llevó a cabo en Argentina, por la sencilla razón de ser ahí el lugar en dónde los costos eran los más bajos.

A simple vista, esta somera descripción no hace si no mostrarnos una manera peculiar y contemporánea de producir música, sin embargo tras de ella subyace un intrincado proceso de transformación social que nos permite leer cómo las sociedades en general y las sociedades artísticas en particular se han modificado a partir tanto de las dinámicas del mercado trasnacional como de las condiciones impuestas por la globalización. Latinoamérica como región cultural conformada en su interior por diversidades culturales, se ha debatido ante la disyuntiva de entenderse o no como unidad. Ni que decir de una autoconcepción periférica con respecto a los grandes centros hegemónicos de la industria cultural y, específicamente, de la composición musical.

Por principio me interesa señalar el paratexto del disco constituido por el de notas cuadernillo que lo acompaña. En él se incluye una explicación de lo que es RED ASLA y de cuáles son los objetivos de su proyecto, entre los que destacan: “establecer una red de comunicación entre los artistas que trabajen con el sonido como elemento central en su trabajo creativo”, así como “fomentar y promocionar el arte sonoro creado por artistas latinoamericanos a nivel internacional y dar a conocer el trabajo de otros artistas en Latinoamérica”.<sup>19</sup> De modo tal, se puede observar que esta iniciativa responde a la necesidad, ya denunciada, de establecer una mayor comunicación horizontal entre los países latinoamericanos y que haga frente a la comunicación vertical Norte-Sur. En palabras de Daniel Schachter “Nos dimos cuenta que sabíamos más de lo que se estaba haciendo en Europa, que de lo que hacíamos en la propia América Latina, y quisimos

---

<sup>19</sup> Cuadernillo de Notas al disco Red Asla, Red de Arte Sonoro Latinoamericano. Vol.1. [www.redasla.org](http://www.redasla.org) (consultada en Octubre 1, 2006)

establecer esta red de comunicación”.<sup>20</sup> Las palabras de Schachter sólo confirman la vigencia de dicha estructura de comunicación. ¿Cómo es que en plena era global, los artistas latinoamericanos no tienen contacto unos con otros y por el contrario sí lo hacen con centros de producción musical como Europa y Norteamérica, ¿qué condiciones impone la globalización que entorpecen un establecimiento más simétrico de intercambio cultural entre países que geográficamente se encuentran más próximos?, más aún, ¿por qué si en efecto están tan familiarizados con la producción musical europea no logran hacer que sus obras sean grabadas y distribuidas por las compañías disqueras transnacionales de aquél continente?, ¿por qué es importante entonces para estos compositores establecer una comunicación horizontal y qué beneficios les reportaría hacerlo?.

Como se analizó en el capítulo anterior el consumo de bienes culturales obedece patrones asimétricos de distribución. La dinámica vigente del mercado mundializado de las industrias culturales ha ocasionado que las valoraciones de los productos artísticos considerados “internacionalizables” no sean definidos por los mismos latinoamericanos desde su continente, si no por una serie de mecanismos aún centralizados los cuales, a través de las instituciones hegemónicas, predeterminan las formas artísticas para luego distribuirlos.<sup>21</sup> Se puede entender entonces que la creación de esta red responde a la necesidad de generar alianzas estratégicas para que los latinoamericanos “se hagan un lugar en este siglo”, cuando como señala García Canclini, “la globalización y las integraciones regionales son imaginadas como requisitos de supervivencia”.<sup>22</sup> Retomando el concepto de Castells, Red ASLA, sería una iniciativa de parte de un grupo que manifiesta una “identidad en resistencia”. Este grupo se ha percatado de la marginalidad a la que es sometido y entonces reacciona buscando mejores condiciones de existencia.

No obstante existe una paradoja ocasionada por la misma era global. Por un lado el discurso del postnacionalismo orilla a dejar atrás los proyectos nacionales o los intentos por unificar identidades, como es el caso de *Ojos te vean*, y *A través otra vez*. Por otro lado, ya que en la época global la diferencia cultural es una moneda de cambio, el interés de estos

---

<sup>20</sup> Charla de presentación del disco. *Festival Visiones Sonoras*, Cd.Universitaria, México DF. 21 de Septiembre, 2006.

<sup>21</sup> Nelly Richard, “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación”, en *Arte, Historia e identidad en América. Visiones comparativas. XVII coloquio Internacional de historia del Arte*. (México: IIE/UNAM, 1994), Vol.III, 1011-1016.

<sup>22</sup> Néstor García Canclini, *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós. 2002,p.34.

compositores no reside únicamente en el hecho de ser identificados como un colectivo de artistas sonoros si no además como un colectivo de artistas relacionados regional y culturalmente. En otras palabras, es a partir una identidad latinoamericana que imaginan compartida que estos autores buscan distinguirse de otras regiones culturales operantes en el mundo artístico de la actualidad. En palabras de Zamprónha “nos dimos cuenta que estamos haciendo cosas muy similares, que se puede identificar un lenguaje latinoamericano”,<sup>23</sup> sin embargo el autor no especifica en qué consiste este lenguaje común. Quizá lo que sí salta a la vista es que este disco no pretende reproducir las representaciones musicales que tradicionalmente se tienen del continente. “No hallaremos en él, ni ritmos “característicos” de lo latinoamericano, ni melodías provenientes de la cultura popular”.<sup>24</sup> Por otro lado, Daniel Schachter declara: “La red pretende ser incluyente, de modo que toda propuesta sonora sobre Latinoamérica, aún si no proviene de un compositor latinoamericano, tendrá un lugar en la red”.<sup>25</sup> Es difícil entender a lo que Schachter se refiere con “propuesta sonora sobre Latinoamérica”, sin embargo, cuando se le preguntó al respecto él respondió: “probablemente un compositor, sea o no proveniente de América Latina, si es que está trabajando con el timbre de instrumentos nativos o el paisaje sonoro de las localidades de Latinoamérica puede ser incluido dentro de la red”.<sup>26</sup> De ahí que se presuma que sean estos los nuevos parámetros desde dónde, al menos este grupo, se concibe y construye musicalmente a Latinoamérica.

Pese a las dificultades que resultan de intentar definir una identidad colectiva, subyace en el discurso paralelo a este disco un imaginario ordenador y no explícito sobre la identidad latinoamericana que da lugar a esta asociación creativa, pero la pregunta aún se encuentra sobre la mesa: ¿Qué es en todo caso lo que permite a estos compositores identificarse como un grupo, y en dónde radica este interés?. A decir de García Canclini: “No es un tema nuevo el de las coexistencias y tensiones entre lo que nos unifica y nos segmenta. Sin embargo, en sociedades que interactúan con la intensidad que hoy facilitan los viajes y las comunicaciones electrónicas, esta multidiversidad más compleja, exige

---

<sup>23</sup> Charla de presentación del disco. *Festival Visiones Sonoras*, Cd. Universitaria, México D.F., 21 de septiembre del 2006.

<sup>24</sup> Daniel Schachter en entrevista personal con la autora, Cd. Universitaria, México D.F., 21 de septiembre del 2006.

<sup>25</sup> Ídem.

<sup>26</sup> Ídem.

hablar de otro modo sobre lo que puede agruparnos”.<sup>27</sup> Nuevamente, si los rasgos estilísticos no son factor suficiente para crear la colectividad, ¿qué es entonces lo que une a este grupo?

Tal vez abordar el asunto de la experiencia colectiva de estos autores arroje luz sobre las causas de esta alianza. La carencia en Latinoamérica de instituciones de educación musical superior ocasionó que la mayoría de estos músicos estudiara fuera de su país natal, ya sea en Europa o en Estados Unidos, lo que los convirtió en inmigrantes por un lapso de tiempo relativamente largo. Como se estudió en el capítulo anterior, en las culturas receptoras el imaginario sobre Latinoamérica no siempre incluye distingos de nacionalidades específicas y por el contrario se concibe Latinoamérica como un bloque cultural más o menos homogéneo. Por ende, la experiencia compartida de ser la “otredad marginal” pudiera ser un factor de identificación entre estos compositores.

Dado el distanciamiento que este disco ostenta con respecto a los modelos de lo que se presupone “latinoamericano” sostengo que esta antología no sólo propone el establecimiento de nuevas condiciones tanto de producción como de recepción de la música del continente, si no que, haciendo una lectura política del mismo, este CD se presenta, ya desde su portada, como una alternativa contestataria para salir de la dinámicas de sub-representación y estereotipia ya descritas en el capítulo previo. Algo sin duda interesante es que, si bien el proceso globalizador gestionó esta dinámica de representación, es también la globalización quien ofrece las vías para el desmarcarse de tales rasgos diferenciales. Debido al abaratamiento del equipo de composición musical durante la última década, ahora es posible que cada autor componga en su estudio particular y no a expensas de los laboratorios financiados por Universidades e Institutos de Investigación musical. Así mismo, la proliferación y accesibilidad de la tecnología en comunicaciones permitió hacer las transferencias vía electrónica y finalmente lograr esta producción sin necesidad de recurrir a patrocinios, becas o subsidios institucionales.

En el artículo “Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural”,<sup>28</sup> Gerardo Mosquera explica como “el capitalismo industrial y el de servicios, los sistemas coloniales, la modernidad, la revolución informática, dirigidos por Occidente,

---

<sup>27</sup> Néstor García Canclini, *Latinoamericanos buscando lugar.... op. cit.*, 25.

<sup>28</sup> Mosquera, “Robando...*op. cit.*

implicaron la generalización de la cultura occidental. No tanto como cultura étnica, si no como metacultura operativa del mundo actual.”<sup>29</sup> En este sentido, los mecanismos de operatividad económica de transmisión cultural y de comunicación intercultural son los mismos en todo el mundo (al menos en las metrópolis del globo). Por ende, la ubicuidad de esta metacultura trasciende la jerarquía del sistema centro-periferia, reemplazando gradualmente la dirección Norte- Sur del flujo cultural, hacia una dirección que vaya más en un sentido horizontal. Es a esta apropiación de las estrategias de operatividad del “sistema mundo” a lo que Mosquera se refiere cuando habla de “comer del pastel global”. Esta apropiación se evidencia cuando Daniel Schachter refiere: “Nosotros no inventamos el Internet y sin embargo lo estamos usando para grabar nuestro disco, tampoco inventamos las transferencias electrónicas de dinero y todo fue hecho a través de *Western Union*. Sería francamente estúpido que teniendo todas estas posibilidades a la mano no lo aprovechemos”.<sup>30</sup> Así, estamos ante una realidad en la que es justamente la apropiación cultural de los mecanismos de operatividad de la cultura global lo que permite la generación de auto-narraciones sobre la identidad latinoamericana sin mediación de un aparato centralizado que imponga una pre-concepción de identidad.

Aparentemente el fenómeno es posible gracias al contexto global que hoy día experimentamos. La cultura cibernética, alegoría de la villa global, permite la democratización de las vías de difusión de la cultura y con ello faculta a los grupos minoritarios a realizar auto-representaciones de acuerdo a sus imaginarios sobre lo propio. Aunque bien es cierto que la misma estructura económico-política y simbólica del mundo determina el modo de interacción social según el cual se construye la identidad, también es verdad que tanto la disponibilidad de la tecnología de comunicación como la misma dinámica de mercado son factores que permiten la emergencia de nuevas identidades así como de nuevas vías para proyectarlas como bien demuestran las *Ojos te vean* y *A través Otra vez*. Siguiendo la noción de Bauman, en la era de la ‘modernidad líquida’<sup>31</sup> la globalización se expande en todos sentidos, desbordándose, y de este derramamiento a todos nos toca un poco. La multiplicidad de direcciones en las que ocurre la globalización así como sus mecanismos de operación descentralizados suscitan modos de apropiación

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>30</sup> En conversación personal con la autora.

<sup>31</sup> Zygmunt Bauman, *Modernidad Líquida*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

cultural diversos. De tal modo las formas simbólicas, en especial aquéllas comercializables, satisfacen gustos y demandas de consumo diferentes en contextos sociales igualmente diversificados. Es así como a la aparición de nuevos imaginario, inclusive iconoclastas, sobre lo Latinoamericano le acompañan de manera simultánea representaciones más o menos convencionales, todo a fin de satisfacer los contextos de percepción específicos y los gustos diversos del público a quién va dirigido.

Estos procesos de apropiación y resignificación indican sin duda el cambio social acelerado, en dónde el ordenamiento de los países del mundo y la manera de imaginarlos se modifican día con día por la acción de los unos sobre los otros. El tan intenso intercambio simbólico no nos confronta únicamente ante el fenómeno de ‘indigenización’ planteado por Appadurai<sup>32</sup>, o ante nuevas manifestaciones de la ‘antropofagia’ que declara Osvaldo de Andrade.<sup>33</sup> Más aún, nos encontramos en un tránsito hacia una metacultura que sin ser homogénea permitiría la participación de todos sus miembros. Dicha participación acabaría por generar una “distorsión” del sentido con respecto a aquél “válido” impuesto por el centro. Señala Mosquera “No me refiero sólo a procesos de hibridación, resignificación y sincretismo, si no a orientaciones e invenciones de la metacultura global, desde posiciones subalternas.”<sup>34</sup>

Al respecto me permito una cita mas o menos extensa de Ulrich Beck dado que en un par de párrafos resume las nuevas condiciones generadas de la globalización así como las posibilidades abiertas tanto por la cibercultura, como por la misma sociedad global.

La sociedad mundial significa una sociedad no fijada territorialmente, no integrada, no exclusiva, lo que no significa que esta especie de multiplicidad social de la diferencia cultural no tenga ni conozca ninguna vinculación local; La manera como se da esta vinculación local suprime más bien la igualdad entre lejanía espacial y social implicada en la imagen de la sociedad nacional-estatal, con el fin de que surjan mundos y modos de vida “transnacionales”. Estos fenómenos transnacionales no deben equipararse con fenómenos “interestatales”: La vida en común transnacional significa proximidad social a pesar de la distancia geográfica. O también: distancia social, a pesar de la proximidad geográfica. ¿Qué se sigue de esto para la identidad de las personas?. Ciertamente no como lo prueban numerosos estudios empíricos, la anomia, la decadencia y la disolución de lo social. En las biografías plurilocalizadas, transnacionales y locales, se amplían y profundizan los puntos de contacto e intersección entre las personas: Tal vez sean ejemplares e este sentido las

---

<sup>32</sup> Entendiendo “indigenización” como los procesos mediante los cuales formas culturales son apropiadas y adaptadas por nuevas sociedades según los propios criterios locales. Ver, Arjun, Appadurai, “Disjuncture and Difference...”, p. 295-310.

<sup>33</sup> Ver intro. Maria Candida Ferreira de Almeida, “So antropogafia nos une” *op. cit.*

<sup>34</sup> Mosquera, “Robando...*op. cit.*”, p. 60.

formas de contacto (virtual) de la comunicación realizada informáticamente. El concepto de “aldea global” no es en definitiva falso, porque aparente de Nuevo el regreso de la “comunidad”. Sin embargo es secreto de los medios electrónicos reside en su programático poder movilizador y, por ende, e su inmenso potencial político: La comunicación electrónica posibilita algo que hasta ahora era imposible: la toma de contacto activa, simultánea y recíproca entre actores individuales traspasando cualquier frontera de país, religión, continente.<sup>35</sup>

Pero, ¿qué tanta factibilidad hay en este discurso?. El mismo Mosquera advierte sobre los riesgos de creer que la hegemonía occidental que legó el colonialismo se haya erradicado a raíz de la globalización. ¿Es verdad que en la época actual existe una apertura hacia la pluralidad cultural del mundo?, o como señala García Canclini, es sólo una especie de “ecualización cultural”<sup>36</sup> en que las diferencias se ajustan y matizan para hacerlas asimilables. Los mecanismos de operatividad planteados por la Red ASLA orillan a preguntar ¿Qué capacidad de distribución tendrá una iniciativa como ésta?, ¿qué poder de inserción tienen representaciones tan poco frecuentes sobre lo latinoamericano?, ¿cuáles son las posibilidades de que estas formas emergentes de identidad se integren como estructuras significantes aceptadas?, en que medida el contexto de recepción de una obra como *Únicamente la Verdad*, corre el riesgo en que, inversamente a romper estereotipos sobre ‘el mexicano’ contribuye a reforzarlos? (el mexicano es violento, ilegal, transgresor, narcotraficante), ¿cuál es el fin último que se persigue al premiar representaciones de una ‘identidad global’? y por último ¿en qué medida el poder de la cultura occidental ha sido reemplazado por el fundamentalismo del mercado y la competencia?. La realidad actual induce a proporcionar respuestas poco alentadoras. ¿Será acaso que una nueva noción sobre Latinoamérica puede gestarse, en efecto, desde esta trinchera “subalterna”?

Cabe la posibilidad de que la adopción del discurso de la globalidad y el acogimiento de estos “compositores globales” no sea, como señala Mosquera, más que una nueva estrategia del los centros por descentralizarse, para hacer que todo quede igual, o que constituya un intento por “sofisticar las herramientas de dominio del otro”.<sup>37</sup> El problema se intensifica cuando se problematizan las categorías de análisis. Como señala Nelly Richard: “Las categorías de centro y periferia son inter-relacionales y se van reformulando a medida

---

<sup>35</sup> Beck, *op.cit.* p. 149

<sup>36</sup> Néstor García Canclini, *La Globalización Imaginada...* p.197

<sup>37</sup> Mosquera, “Robando... *op.cit.*, p. 61.



de los desplazamientos de ejes que van corriendo la escala de los predominios y las subordinaciones. [...] Son ubicaciones móviles que van redibujando mecanismos de poder según como varían las coordenadas simbólicas y territoriales que fijan las jerarquías”.<sup>38</sup> Pero advierte que esta relatividad no necesariamente implica que se hayan disuelto los mecanismos de poder y asimetría que antes tomaban la forma del antagonismo centro-periferia. A su vez, lo que opera en la actualidad son “funciones centro” desde las cuales se ejerce la autoridad, y mismas que entiende como “todos aquellos ejes que hacen girar un sistema de referencias en torno a su simbólica de la autoridad: dictando pautas de significación o conducta, prescribiendo usos, fijando legitimidades, decretando vigencias”.<sup>39</sup>

En el contexto que nos atañe podemos observar que la entelequia que ejerce el poder es el concepto mismo de “globalización”. Éste opera como un “centro” en torno al cual, se clasifican, nombran, distinguen y jerarquizan las formas simbólicas que de tal modo lo auto-configuran, sea desde el paradigma de la diversidad a través de la diferenciación cultural, la “otrización” y el exotismo, o sea desde la utopía de la integración mediante el “abandono de la identidad nacional” y la subsecuente adopción y representación de una cultura transnacional. La globalización, como antaño el nacionalismo, genera sus propios símbolos, lemas y emblemas culturales, dos de los cuales son justamente el multiculturalismo y la hibridación.

¿Cuál es entonces la alternativa que resta a los compositores latinoamericanos, mexicanos incluidos? Ramírez nuevamente observa “si antes se les rechazaba por no ser abstractos o internacionales, hoy se les rechaza por no ejemplificar el nuevo tipo de arte multicultural”.<sup>40</sup> Paradójicamente, cuando la música de un compositor mexicano se expresa en términos de estilos compositivos o temas “muy locales” se le condena por no ser suficientemente global o por recurrir al “nacionalismo anquilosado”. Por otro lado esta música no logra entrar al juego de la globalidad si no es comprometiéndose a través de su

---

<sup>38</sup> Nelly, Richard. “The postmodern Centro-Marginal condition”, en Noreen Tomassi, Mary Jane Jacob y Ivo Mesquita (eds). 1994. *American Visions/Visiones de las Américas*. Nueva York, American Council for the Arts-Allworth Press.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Mari Carmen Ramírez, “Between Two Waters: Image and Identity in Latin American Art” en *American Visions/Visiones de las Américas* (pp. 8- 18), Noreen Tomassi, Mary Jane Jacob y Ivo Mesquita (eds), Nueva York: American Council for the Arts-Allworth Press. 1994, p.16.

diferencia cultural o mediante la adopción del discurso del multiculturalismo. Por supuesto, existe también todo un repertorio de música mexicana concebida más en términos estructurales que referenciales, misma que, por razones ya expuestas, esta tesis no aborda. Habría que preguntarse al respecto de dichas piezas cuál es actualmente su presencia en el escenario internacional y si en efecto las transformaciones de las estructuras de poder permiten que hoy día estas músicas tengan mayores posibilidades de participación, difusión y comercialización.

No hay que perder de vista que el objetivo de un trabajo como el presente no es en modo alguno inducir a una normatividad de la composición musical mexicana. Los comportamientos observados en los gestores culturales, en los compositores, en los críticos y en los diversos públicos han sido usados con fines descriptivos y no prescriptivos de cómo se gesta la identidad mexicana en la música en el contexto global. Así, se busca reconocer tanto la pluralidad creativa como la inventiva que cada autor tiene en utilizar todos los recursos a su disposición para participar en la actividad de su gremio. Sin embargo, ha sido observado que dicha participación no es irrestricta y que para tomar parte en ella se deben cumplir ciertas expectativas. Esta investigación se ha centrado en el estudio de la expresión de la pertenencia cultural como una de esas expectativas. Se ha estudiado que la expresión de esta pertenencia no es unívoca y por el contrario hay muchos modos de manifestarla. Cada una de las piezas estudiadas tiene un modo peculiar de concebir, representar, reproducir o quebrantar las representaciones de la identidad nacional pues cada una de ellas responde a diferentes contextos de interacción social. No obstante, si bien se responde a la hipótesis de esta trabajo al señalar que las estrategias con que se expresa musicalmente la identidad nacional son diversos, tal conclusión resultaría intrascendente. Al ser una identidad construida de manera colectiva, la diversificación de las representaciones sobre lo nacional se ofreció como premisa.

Si se recupera el planteamiento hecho al principio sobre la conformación de las identidades colectivas valdría la pena hacer uso de lo que Gilberto Giménez, propone como *proposiciones axiomáticas de las identidades colectivas*.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Gilberto Giménez, 2005. Vol. 2. p, 31

- 1) Sus condiciones sociales de posibilidad corresponden a las que condicionan la formación de todo grupo social: la proximidad de los agentes individuales en el espacio social.
- 2) La formación de las identidades colectivas no implica en absoluto que éstas se hallen vinculadas a la existencia de grupos organizados.
- 3) Existe una “distinción inadecuada” entre agentes colectivos e identidades colectivas, en la medida en que éstas sólo constituyen la dimensión subjetiva de los primeros y no su expresión exhaustiva. Por lo tanto, la identidad colectiva no es sinónimo de actor social.
- 4) No todos los actores de una acción colectiva comparten unívocamente y en el mismo grado las representaciones sociales que definen subjetivamente la identidad colectiva de su grupo de pertenencia.
- 5) Frecuentemente las identidades colectivas constituyen uno de los prerequisites de la acción colectiva. Pero de aquí no se infiere que toda identidad colectiva genere siempre una acción colectiva ni que ésta tenga siempre por fuente una identidad colectiva.
- 6) Las identidades colectivas no tienen necesariamente por efecto la despersonalización y la uniformización de los comportamientos individuales (salvo en el caso de las llamadas “instituciones totales” como un monasterio o una institución carcelaria)

Las características del sistema de composición musical en México permiten observar tanto la pertinencia de los axiomas anteriores. Para el caso del primero de ellos, podemos entender que los compositores adscritos al grupo social de la composición académica, pueden no compartir un mismo espacio geográfico, pero sí se encuentran próximos en un mismo espacio social que los lleva a configurar dicho grupo: el de la composición académica, y en grados diferentes de contención otros grupos más; por ejemplo, de compositores mexicanos. En lo que respecta al segundo axioma, podemos mencionar que en efecto, la existencia de ciertos grupos organizados, por ejemplo la Sociedad de Autores y Compositores de Música, El Sistema Nacional de Creadores de Arte o la red ASLA, (Arte Sonoro Latino Americano), no implica que la identidad colectiva de la composición mexicana se halle en modo alguno vinculada a la existencia de dichos grupos, ni tampoco, como lo señala el tercer axioma, que haya una acción social dirigida por parte de esta colectividad para crear una identidad mexicana. Las implicaciones del cuarto axioma son de particular relevancia para el tema en cuestión: al aseverar la existencia de una agrupación tal como “los compositores de la música mexicana de concierto” se debe admitir que, efectivamente, no todos los ellos comparten en la misma medida las representaciones sociales que definen lo “mexicano” ni las representaciones musicales que se asocian a esta idea. El quinto axioma pone en duda que la relación directa entre la colectividad que constituye la actividad de “la composición mexicana” y las acciones que a ella se vinculen ocurran siempre y necesariamente. Finalmente, el sexto axioma permite

comprender por qué ni la identidad ni el estilo particular de un compositor se pierden al asociarlos a la identidad colectiva de un grupo mayor.

Sin embargo, lo que ha ocupado un mayor espacio de reflexión son las causas por las cuales el sistema mismo, tanto con sus atavismos, como con sus reordenamientos, induce a ciertos modos identificables de representaciones sociales sobre lo nacional, así como sobre lo post-nacional. Entendido como un sistema colectivo cada una y todas estas piezas ocupan posiciones diferenciales, cumpliendo así papeles distintos.<sup>42</sup> Sean cuales fueren las causas de su origen poiético, las formas más estereotípicas de lo mexicano estarían ocupando posiciones dominantes en el sistema, dándole estabilidad y proveyéndole estructuras suficientemente duras que puedan ser contravenidas. Mientras tanto, las formas más bizarras, inconcebibles, contestatarias, o innovadoras de representar lo mexicano, se ubicarían en los márgenes y cumplen la función de otorgar al sistema la posibilidad de renovarse y persistir.<sup>43</sup>

Únicamente entendiendo el papel que cada una de estas obras juega en el marco de ese sistema mayor se podrán aproximar conclusiones sobre cuáles son los elementos del sistema que ayudan a preservarlo y cuáles son aquéllos que contribuyen a transformarlo. Es bajo las tensiones que dicha interacción genera que el sistema logre sostenerse y persistir. A su vez, este sistema en que se crea la idea de lo “nacional- musical”, está inserto en un sistema mayor de organización social, por lo que nos habla del mismo. Interpretar todos los ejemplos ya expuestos en el marco de éste sistema mayor es el objetivo del capítulo final.

---

<sup>42</sup> En términos de la teoría de la semiósfera, el dinamismo del sistema de la semiósfera de lo nacional estaría garantizado en la diversidad de las representaciones, pues como explica Lotman: “la no homogeneidad estructural del espacio semiótico forma reservas de procesos dinámicos, y es uno de los mecanismos de producción de nueva información dentro de la esfera”. Lotman, *op. cit.* ,p.30

<sup>43</sup> Más aún, cada una de las composiciones estudiadas nos habla de todo el sistema, pues en la forma lleva la impronta de éste, o en términos del teórico, presenta la propiedad de *ismorfismo*, pues “la diversidad interna de la semiósfera presupone la integralidad de ésta. Las partes no entran en el todo como detalles mecánicos, si no como órganos en su organismo. [...] En el mecanismo semiótico total el texto aislado es isomorfo desde determinados puntos de vista a todo el mundo textual, y existe un claro paralelismo entre la conciencia individual, el texto y la cultura en su conjunto”. *Ibidem.* p. 32

## CONCLUSIONES

---

El gran reto finalmente es explicar un problema sumamente complejo a modo de hacerle parecer lógico. Se intenta plantear aquí de la manera más parsimoniosa posible algunas conclusiones obtenidas en esta tesis confiando en que la complejidad del proceso ha sido estudiada y tratada a lo largo de todo el texto. Sin embargo, es necesario señalar que tanto la globalización, como el posmodernismo como dominante cultural, instauran sus propias lógicas contradictorias y ambiguas. Que todos los eventos que en su marco se desarrollan ocurren de manera co-presencial impactándose unos a otros en situaciones que no siempre son paulatinas, si no muchas veces súbitas y sobre todo efímeras. Los cambios mayores, aquéllos que permiten observar transformaciones a largo plazo, responden a la convergencia desquiciante de múltiples factores, por lo que no podrían ofrecerse causas directas. Aun así, se toman riesgos y se ofrece en este capítulo final una posible interpretación de los diversos modos en que la música de concierto contribuye a la elaboración de un sentido de identidad nacional y como dicho sentido está impactado, y en ocasiones definido, por las circunstancias que la globalización genera.

*Sobre como la globalización define las formas de proyectar la identidad.*

Ulrich Beck explica que en la era global, ambos modos de operatividad, el nacional-y el mundial, coexisten y no son mutuamente excluyentes, aún por el contrario se retroalimentan: “Esta situación de competencia entre actores estatales y transnacionales entraña que entre las sociedades nacionales y mundiales no exista un “esto o lo otro”, si no que entre estas dos formas de sociedad se de una relación subversiva de suplantación y cuestionamiento recíprocos”<sup>1</sup>. De tal modo, se puede suponer que el resto de los panoramas; mediático, ideológico, técnico y étnico, muestren una tendencia similar de conformarse en tal pertenencia ambivalente. Así, la configuración de la idiosincrasia mexicana, está a un mismo tiempo definida de manera local y global. Los modos de vida,

---

<sup>1</sup> Ibidem, p. 147

las actividades cotidianas, y la elaboración de la identidad propia son a un tiempo nacionales y mundiales. Sin embargo, en este constatare cuestionamiento entre lo nacional, lo postnacional y lo global, es previsible que el proceso de construcción identitaria sea conflictivo, ambiguo, y en gran medida contradictorio.

Aunque para exponer las conclusiones se recurre nuevamente a los cinco panoramas de Appadurai, es de resaltar que éstos son herramientas heurísticas que permiten disectar lo que en realidad ocurre de manera sincrónica. Las interacciones entre todos estos panoramas, señala Appadurai, se determinan unas a los otros y no son independientes entre sí. De acuerdo a diferentes coyunturas históricas y contextos sociales, cada uno de estos *scapes*, o panoramas, cobra mayor o menor pertinencia para determinar los modos en que emerge la identidad mexicana y se proyecta musicalmente.

Dado que en los últimos veinte años los cambios ocasionados por la globalización son vastos me referiré a dos etapas cuyos límites temporales son inciertos, pero que presentan cambios cualitativos en el modo de experimentar la globalización así como en el modo de mostrarse “mexicano”.

En la primera etapa, correspondiente al periodo inicial de la globalización, las interacciones entre el *finanscape* y el *ideoscape* fueron detonantes, y determinantes, para la renovación del interés por las identidades culturales en la música. El capitalismo tardío, entendido como condicionante cultural, implica la mercantilización de prácticamente todos los aspectos de la vida cotidiana. Así, la música también es una mercancía y como tal está sujeta a la dinámica del libre mercado, de modo que su producción y consumo se ve afectado por los eventos mayores que a su vez condicionan al mercado.

El fin de la guerra fría y el consecuente poderío económico de EUA (*finanscape*) a fines de los años ochentas, ocasionaron en la sociedad estadounidense la percepción de que ella debía ser la “legítima” promotora del multiculturalismo, un valor que, como se observó, proviene del pensamiento posmoderno (*ideoscape*). Europa por su parte preserva una auto imagen superior como herencia de su pasado como colonizadora, mientras que la tradición de la música académica en México conserva asimismo la imagen de Europa como el origen de esta práctica cultural, por lo cual le concede legitimidad.

Por otra parte, la veloz instauración de la globalización puso en el debate público el tema de sus efectos culturales, reforzando así el interés por las identidades. siendo un tema

vigente, tanto en el discurso académico como en la producción artística, de modo que, en plena era del capitalismo tardío, las identidades se convierten también en mercancías.

Fue observado que en México, las políticas neoliberales de inicios de la década de los noventa han ocasionado que la producción musical en el país se deslice gradualmente del financiamiento estatal hacia el patrocinio tanto del sector privado nacional como de la inversión extranjera (pública o privada). Esto se debe tanto a la reducción de los recursos federales para la producción artística como al poder adquirido por el sector privado en todas las áreas de la vida contemporánea. El caso de Urtext, estudiado en el primer capítulo, ofrece un ejemplo de cómo este deslizamiento ha afectado la industria de la grabación de música académica. Como en cualquier otra época previa, la creación musical está en gran medida sujeta al cumplimiento de los intereses de quien la patrocina. (*finanscape*) Así pues, siendo estos sectores quienes invierten en la música mexicana, es comprensible que tengan expectativas sobre lo que tal música debe ser. De tal modo, los creadores nacionales tienen un interés acrecentado por satisfacer el gusto de dichos públicos, el cual está ávido de diferencia cultural.

La nueva posición política de EUA al fin de la guerra fría y la posición central tradicionalmente asignada a Europa en el rubro de creación musical académica permitieron observar que la producción de música académica contemporánea se encuentra en un grado considerable determinada por la injerencia de instituciones culturales localizadas principalmente en estos dos centros. Dichas instituciones preservan una ideología basada en la herencia del colonialismo que se caracteriza por legitimar su ocupación cultural haciendo parecer que son superiores con respecto a los grupos que dominan.

Como puede ser inferido, es la convergencia entre el *finanscape* (nacional y mundial) y el *ideoscape* (multiculturalismo y postcolonialismo), lo que acaba por generar una incrementada demanda por formas simbólicas que permitan reforzar el discurso multiculturalista a través de la diferencia cultural lo cual a su vez, contribuye a que los centros conserven su posición privilegiada. Es en esta coyuntura que se define el *mediascape* de lo mexicano. En otras palabras, es este el contexto que condiciona las formas de representación musical de lo mexicano propias a las dos primeras tendencias que esta tesis ha sostenido: el neo-nacionalismo y el exotismo basado en los lugares comunes de lo mexicano-latinoamericano. Sin embargo, el que los grupos dominantes busque su propia

legitimación a partir del discurso y de la promoción de imágenes que deterioran, estigmatizan o sencillamente simplifican a sus alteridades, no es un fenómeno privativo de la era global, si no una condición *sine qua non*, de las sociedades estratificadas. Lo que ha interesado es entonces identificar las particularidades históricas que la época plantea para inducir a estas dos tendencias.

Retomar la estética nacionalista de los años veintes y treintas responde por un lado a la economización en el esfuerzo del público por identificar la “música mexicana”, cuya representación social deriva justamente al periodo nacionalista post- revolucionario. Así pues, la mercantilización de este bien cultural, se lleva a cabo mediante un producto accesible, que en este caso sigue siendo el México nacionalista. Como se demostró, la promoción de agentes culturales como Enrique Arturo Diemecke, y algunas otras instituciones nacionales e internacionales como orquestas y ensambles, continúan utilizando el nacionalismo post-revolucionario, no sólo como única referencia de la música mexicana, si no como un producto de garantía comercial. Es probable que en observancia del éxito que la formula nacionalista tiene a nivel internacional, en muchas composiciones contemporáneas los autores decidan recurrir a ella. (*Temazcal, Danzón no.2, La calaca*)

Por otro lado, la rebelión zapatista de 1994 protagonizada por los grupos indígenas del estado de Chiapas fue también ocasión del resurgimiento por el interés en las identidades culturales indígenas. Al aplicar a la composición esta renovada atención se marca una línea de continuidad lo que se identifico como la estética indianista del nacionalismo post-revolucionario. La particularidad radica en que la representación de los de los grupos indígenas contemporáneos, en la actualidad es más una denuncia de la opresión que se ejerce contra ellos.

Se habló además del ejercicio de la diferencia a partir del uso de estereotipos sobre “el y lo mexicano”. Este mecanismo de composición funciona con base en representaciones sociales sobre identidades articuladas en varios niveles de contención. Por ejemplo, en un primer plano puede aparecer la representación de la identidad latinoamericana y en un grado más específico la representación de la identidad mexicana, tal como se pudo observar en *Altar de muertos, Phantom Palace y Murmullos del Páramo*. Los estereotipos referidos en estas piezas, están a menudo inspirados en los imaginarios gestados tanto por otras manifestaciones artísticas (literatura y cine) como por políticas institucionales de



representación. La influencia del *boom* literario Latinoamericano y su *Realismo Mágico* implícito ha sido un factor sumamente determinante en la manera como se imagina a Latinoamérica, bien por los latinoamericanos y mexicanos, como por quienes no lo son.

Una particularidad de esta época, y causa posible de esta tendencia es la atención puesta sobre América Latina a raíz de la conmemoración en 1992 del quinto centenario del encuentro entre los dos mundos. El interés por la inserción comercial de Latinoamérica a la corriente de la globalización fue articulado, entre otros medios, a partir de la proyección artística y cultural de la región. La frecuencia de representaciones musicales que articulan simultáneamente lo mexicano con lo latinoamericano es sintomática de las fuerzas de organización que ejerce la globalización. En un mundo que se contrae en todos los ámbitos, incluyendo el cultural, el administrativo, el económico y el simbólico, resulta más pertinente la organización por regiones y no ya por naciones. Desde el punto de vista crítico, la conformación de estas “comunidades imaginarias” mayores en términos geográficos, facilitan las relaciones globales de explotación-dominación.<sup>2</sup> Los rasgos culturales compartidos por un grupo de países, el idioma y la historia colonial, por ejemplo, se sobrevaloran y dan lugar a la conformación de grupos culturales que facilitan la interacción social de la era global, a la vez que crean sus propios estereotipos. Muchas veces de hecho, la imaginería creada en torno a estas regiones obedece a fines de explotación, lo cual fue ejemplificado con la imagen (*mediascape*) que la hegemonía generaba de Latinoamérica al filo de la celebración del Quincentenario del “Descubrimiento” de América.

Por cuanto al contenido “México” en tales representaciones, a éste se le ha imaginado siguiendo muchas de las fórmulas que intelectuales, literatos y académicos como Octavio Paz, Bonfil Batalla y Juan Rulfo elaboraron sobre México en el transcurso del siglo. La relación del mexicano con la muerte, la devoción por la Guadalupana, la “fiesta”, el indigenismo y la concepción dual de México, son algunos de los lugares comunes, más socorridos en la creación musical. Ahora bien, hay casos en que las representaciones musicales de lo mexicano son promovidas desde las instituciones gubernamentales

---

<sup>2</sup> Como se ha observado, la Unión Europea es económicamente más poderosa de lo que era la suma de sus partes. Sin embargo, estas alianzas también pueden tener efectos contrarios dependiendo de la posición estructural que cada colectivo ocupe. Por ejemplo, la diseminación global de compañías trasnacionales obtiene mayores dividendos cuando la explotación que hace, tanto de los recursos materiales como de los humanos, opera por bloques geográfico-culturales tales como África o Latinoamérica.

nacionales, y/o cooptadas por ellas para el cumplimiento de ciertos fines, como es el caso del *Danzón no. 2.*, de inicio sólo inspirado por la predilección de su autor hacia un estilo musical de la región, ha acabado por convertirse en símbolo musical de lo mexicano por efecto de la cooptación institucional oficial. A partir de lo observado se pueden deducir dos orientaciones para este proceder. La necesidad de crear una “identidad legitimadora” que sustente los ordenamientos políticos y económicos vigentes y el interés en generar una especie de “identidad turística”, que vendiendo cultura, logre atraer el capital extranjero a México. El turismo cultural es uno de los principales escaparates del arte, en dónde la identidad *a la carte* encuentra receptores. Artistas, productores e instituciones articulan dicha identidad diferenciada y dirigida en especial al consumidor extranjero, y luego al consumo nacional, el cual como señala Bartra asume “las formas de subjetividad socialmente aceptadas consideradas como la expresión más elaborada de la cultura nacional”.<sup>3</sup> De ahí que la demanda internacional por la “diferencia cultural” encuentre satisfacción en la recurrencia a identidades regionales, e identidades étnicas que se explotan bajo el pretexto de obtener recursos para la nación. *Altar de muertos*, estrenada en el festival Internacional Cervantino en 1998, el *Corredor Macedonio Alcalá*, estrenado en el Festival Internacional Instrumenta Oaxaca 2005, tanto como *Baalkah* y *Can Silim Tun* respectivamente concebidas para el “Festival del Milenio del Auditorio Hancher de la Universidad de Iowa” y el *Neue Vokalsolisten*, de Stuttgart, corresponderían a dicha identidad turística que vende etnicidad a un público internacional que la demanda.

La aseveración de Bartra de que la música ha ayudado a la elaboración de la identidad nacional, se responde aquí con la explicación de los mecanismos mediante los cuales lo hace. El estudio de las dos primeras tendencias, la neonacionalista y la exotista, demuestra que el sentido de ser mexicano en la era global es real y se encuentra en la posibilidad de que los compositores mexicanos se integren al *mainstream* de composición internacional a través de la venta de su diferencia cultural. Cuando la representación musical de la identidad mexicana es promovida por instituciones internacionales, se tiende a la exotización de la identidad. Uno de los objetivos en la generación de este *mediascape*, puede ser la de mantenerla en una posición subalterna para que así los grupos dominantes logren legitimarse. El caso de la producción discográfica *Nuevo*, y la comisión de *Altar de*

---

<sup>3</sup> Bartra op. Cit, p. 14, referido en la Introducción de esta tesis.

*Muertos*, permiten observar el modo en que un ensamble como *Kronos* alardea de su prestigio internacional y así se adjudica al mismo tiempo el papel del descubridor de lo desconocido y de promotor de la innovación. Esta observación permitiría actualizar la inquietante aseveración de Bartra con respecto a los fines de dominación que el Estado persigue tras la elaboración de la identidad nacional e incluso llevarla al nivel global argumentando que la identidad nacional no sólo es un instrumento de dominación operado por el Estado, si no que dicha identidad, basada en estereotipos es un instrumento de dominación operado también por los círculos hegemónicos internacionales que, bajo el estandarte de la “globalización”, prescriben las diferentes formas de identidad cultural empleadas en las obras musicales.

De modo que, el uso de estas formas como instrumentos de dominación y explotación es posible dependiendo de los contextos de *performance* en que se inserten y la consecuente recepción a la que den lugar. En este trabajo se ha omitido el estudio de la recepción, (lo que para Molino constituye la dimensión estética<sup>4</sup>), lo cual limita el alcance de las conclusiones que en ese respecto se ofrecen. Para declarar que en efecto, los estereotipos del mexicano que la música transmite son usados con fines de dominación tanto por parte del Estado, como de los grupos hegemónicos del globo, sería entonces necesario aportar más datos alusivos al modo en cómo el público recibe la imagen del mexicano y sobre las interpretaciones que de ello se hacen. No obstante, al estudiar las manifestaciones culturales bajo una perspectiva simbólica, es decir como formas significantes, uno se enfrenta al problema de la polisemia de las estructuras significantes. La crítica de la ideología dominante entra en la grieta (o como señala Bartra “un resquebrajadura por la que es posible penetrar provechosamente en el terreno de los fenómenos nacionales”) que la polisemia deja abierta para advertir sobre los riesgos de contribuir al fortalecimiento de dicha ideología. Al explicar los riesgos y beneficios de la polisemia de las estructuras significantes, Payne menciona que “el lenguaje y todas las estructura de significación son polisémicos, no solo en el sentido de que significan muchas cosas a la vez, si no también de que dicen más de lo que quieren decir. [y que] todo texto, si es leído con cuidado suficiente, puede proporcionar, a menudo inadvertidamente, los

---

<sup>4</sup> Ver Jean, Molino “El hecho musical y la semiología de la Música en Camacho Díaz Gonzalo y González Aktories Susana, (eds.) *Reflexiones sobre semiología musical* México: UNAM. ENM (en prensa), referido también en la introducción de esta tesis.

recursos para su propia crítica. Si bien la polisemia proporciona tales recursos deconstructivos para una crítica de la ideología, esos mismos recursos pueden encontrarse en textos críticos y la ideología dominante puede apropiárselos”.<sup>5</sup> Así, puede advertirse que la batalla entre los usos de dominio y los de liberación que se da a las formas simbólicas no sólo es contextual y estratificada, sino permanente.

Si acaso los estilos compositivos que no recurren a estas estrategias de diferenciación cultural se traduce en un acceso vedado, o al menos restringido a tales círculos queda aún como una pregunta al aire. Para responderla sería menester abordar el estudio de la música de los compositores mexicanos que no recurren a las referencias mexicanistas, (Samuel Zyman, Carlos Sánchez Gutiérrez, Manuel Rocha o Sergio Luque son algunos ejemplos) y observar críticamente la incidencia de su participación en la actividad internacional, así como los contextos y los discursos bajo los cuales se les presenta. Esto llevaría a la consideración necesaria de que muchas veces el centro crea mecanismos de auto-decentralización para renovar los mecanismos de dominio, o quizá ayudaría arrojar más luz sobre las transformaciones que la globalización también está causando en el orden de las estructuras de poder diferencial.

*Sobre la tendencia renovadora o las formas emergentes de representación.*

Las transformaciones sociales causadas por la globalización sin duda generan nuevas conformaciones de colectivos tanto en México como en el mundo. A nivel individual, el de cada compositor, tales cambios ocasionan una transformación de los grupos de adscripción social el modo de representarlos. En la tercera línea de representación, se observó un crecido interés tanto por las identidades urbanas como por las conformaciones de sociales colectivos de orígenes culturales mixtos (*identidades híbridas*). Por un lado, la relevancia que el *ideoscape* de la globalización concede a las grandes ciudades ha generado un cambio de paradigma en dónde lo nacional mexicano, que antes tomara por referencia lo rural e indígena, sea gradualmente representado por lo urbano y, en particular, por metrópolis como la capital mexicana. Casos como *La mengambrea*, *Teccíz* e *Ínguesu*, sustentan esta orientación. Estas formas emergentes de representar lo nacional

---

<sup>5</sup> Payne, Introducción al *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. op. Cit. p. xviii

pueden por un lado ser agentes en el derrocamiento del imaginario preexistente y conjuntamente jugar un papel relevante en la elaboración de un imaginario renovado sobre lo mexicano.

Por añadidura, la heterogeneidad, tanto como el dinamismo del *ethnoscape* exigen cambios en las imágenes de la identidad nacional. De modo tal que es tanto a partir de las experiencias de los compositores en la diáspora, como de las innegables transformaciones en la demografía de las sociedades locales, que surge la necesidad de renovar las imágenes de lo mexicano, dando así lugar a esta tercera tendencia de representación. El caso de *Únicamente la verdad*, que se enfoca en la proyección de la identidad fronteriza, es un claro ejemplo de esta respuesta a una mutación en los modos de percibir lo que es la identidad mexicana. Al capitalizar un género musical como el narco- corrido, y reinsertarlo en una videoperla dirigida a una elite internacional, se está hablando de la asignación de ciertas conductas a determinados grupos sociales. Con ello se contribuye a elaboración representaciones sobre grupos sociales subalternos, así como a su potencial estigmatización.

#### *Sobre la identidad posnacional.*

Por lo que se ha observado en capítulos anteriores se puede desprender que la condición de existencia actual induce a la conformación de identidades aún más fragmentadas, conflictivas y fracturadas<sup>6</sup>. Según explica Loredana Sciolla, “la dinámica de la identidad moderna es cada vez más abierta, proclive a la conversión, exasperadamente reflexiva, múltiple y diferenciada”<sup>7</sup>. La transformación innegable de los *ethnoscapes* ocasionada por la globalización, induce la generación de identidades plurilocalizadas y desterritorializadas cuya necesidad de arraigo no corresponden necesariamente a la idea de nación. En todo caso, la filiación nacional es sólo una herramienta que facilita las relaciones sociales dependiendo de los contextos de interacción específicos. Estos están en gran medida definidos por los intereses económicos, cierto, pero no únicamente por ellos. Es también de

---

<sup>6</sup> Hall, “El concepto acepta que las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas”, *op. cit.*, p. 17

<sup>7</sup> Loredana Sciolla. *Identità. Rosenberg /y Sellier*, Turín 1983, p. 48, citada en Gilberto Giménez, *Teoría y Análisis...* Vol 2 ., p. 37,

esperarse que en una época de tal movilidad, tanto física como simbólica, los vínculos que nos unen tanto a territorios como a grupos sociales sean más bien efímeros o, cuando menos, transitorios,<sup>8</sup> de ahí que las adscripciones que adoptemos sea sólo temporales y estén definidas por los requisitos particulares de cada contexto de relación social.

Ahora bien, el conflicto identitario que genera la paradoja ya descrita de la “diferenciación cultural” contrapuesta a la “cultura global”, tiene sentido, cuando se contempla que los procesos de construcción identitaria en la actualidad son quizá más complejos que nunca antes. Olsson señala que “La identidad no radica en la simplicidad de ‘o bien esto o bien aquello’ si no en la diversidad de ‘a la vez esto y aquello’. La identidad viva comporta no sólo una multiplicidad de facetas, pertenencias y dependencias, si no también algo de infra-identitario, preidentitario y sobreidentitario que a la vez nutre y corroe. Ella contiene o produce alteridad”.<sup>9</sup>

Puede considerarse que la segunda etapa de la globalización está detonada justamente por la transformación del *ethnoscape* así como por la firmeza con que el proyecto globalizador se concretiza. (*finanscape*) Pero, es especialmente el *technoscape* el que cobra mucha mayor relevancia para definir los cambios que afectaron todos los ámbitos de la cultura, y el que quizá sirva para diferenciar el inicio de esta etapa. El advenimiento de la *World Wide Web*, y la expansión definitiva de su disponibilidad pública a fines de la década de los noventa, no solo agilizó las comunicaciones y el intercambio de información. Además creó un espacio virtual de interacción social en dónde las personas comenzaron a agruparse de acuerdo a criterios que poco tenían que ver con el referente nacional. Más notable aún resulta el hecho de que esta actividad social no fue de inicio promovida por ninguna institución, o gestionada por agentes particulares. Intereses comunes, preocupaciones compartidas y experiencias que literalmente tenían repercusiones globales comenzaron a mostrar respuestas organizadas en el ciberespacio. Así, la idea de que el mundo se disponía en una comunidad global, se reforzaba por efecto del uso creciente de Internet. El fin del milenio constituyó además la oportunidad idónea para que

---

<sup>8</sup> Ver, Zygmunt Bauman. *Modernidad Líquida*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003 y *Amor Líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. (2003) Trad. Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide. Argetina: Fondo de Cultura Económica, 2006.

<sup>9</sup> G. Olsson *Of Ambiguity*, Nordiska Institutet för Samhällsplanering, citado en G. Giménez, *Teoría y Análisis...* Vol 2., p. 17

el discurso hegemónico cooptara estos nuevos modos de organización social y los usara para legitimar el proceso globalizador. Con lo que puede admitirse que, tanto la imaginiería creada en torno a la idea de la identidad nacional, pieza necesaria para articular el engranaje del multiculturalismo, como aquélla que responde a la supuesta “identidad global”, tienen el potencial de ser utilizadas como mecanismos de dominación.

En este estudio, se observó que las posiciones relativas mediante las cuales se ejerce o resiste el dominio de un campo cultural pueden en efecto estar ocupadas por grupos sociales, instituciones o prácticas culturales (por ejemplo, la práctica de la música académica es dominante sobre la práctica de la música popular). Sin embargo, el centro y la periferia también pueden ser funciones no vinculadas a tales materializaciones. En el contexto actual, el discurso de la globalización, celebratorio del multiculturalismo, opera como función centro y, como tal, determina lo que debe favorecerse. En lo que respecta al *ideoscape* de la globalización, el multiculturalismo- entendido como “diferencia cultural”- es una de las palabras claves por las cuales los grupos dominantes se mantienen en el centro, mientras que los grupos subalternos imaginan que dejan de serlo. Pero es además una función ante la cual todos, dominantes y dominados, se cuadran so pena quedar excluidos del proceso que en última instancia define la contemporaneidad. La adopción de esta función es, de algún modo, la confirmación de la existencia contemporánea y la confirmación del alcance de algo tal como una “metacultura operativa del mundo actual” que Mosquera describiera hace ya casi diez años.

En el discurso de la supuesta integración cultural, términos como “la identidad global” o la “identidad post-nacional” - se refuerzan mediante conceptos como los de identidades híbridas y transterritoriales. Sus materializaciones musicales se observaron en piezas como *Únicamente la verdad*, *Ojos te vean*, y *A través otra vez*. Con todo lo indiscutible que resulta la existencia de tales identidades, el punto de debate se centra en el uso mediático-institucional de dichos conceptos, es decir, en cómo éstos son cooptados por el discurso hegemónico que activa la función centro de la “globalización”. En tal sentido lo “post nacional”, o lo “global” se opone a lo que en épocas previas se concibió como “nacional”. El término “identidad global” se reconoce pues como otra de las palabras clave, pletóricas de carga ideológica y usada con fines políticos, como señala Appadurai. Esto no porque las identidades híbridas no existan de facto debido al efecto de las

transformaciones del *ethnoscape*, si no porque el discurso de los contextos performativos en que se insertan dichas piezas parece llevar por fin último la legitimación de la globalización como proyecto económico. Como una conclusión puede sostenerse que el *ideoscape* de la globalización conlleva una inherente paradoja que se define por la coexistencia de las nociones contradictorias de “diferenciación cultural” antepuesta a la de “identidad global”. Así, la música de concierto se debate ante la disyuntiva de representar una u otra parra de tal modo participar en la actividad musical internacional.

De tal modo, las instituciones están al servicio de difundir y recrear este discurso. hegemónico, operado por agentes aparentemente invisibles, pero que en realidad responden a los intereses de grupos de personas. Organismos como CONACULTA, SNCA, INBA, Gobiernos estatales, Universidades, ensambles, (Kronos), y diversas compañías privadas (Televisa, TV Azteca, fundaciones culturales) usan los medios a su alcance (festivales, concursos, premiaciones, becas) para reforzar el *ideoscape* de la globalización en cualquiera de las dos formas en que éste se encarna: multiculturalismo o identidad global.

Sin embargo, volviendo al papel protagónico que el *technoscape* juega en esta segunda etapa, se advirtió que, la tecnología en computación facilita en mucho el intercambio simbólico generando una saturación de información, y aunque esto acaba por complicar el proceso de construcción identitaria, por otro lado permite una mayor democratización en la distribución de los discursos y representaciones sobre grupos culturales. Por ejemplo, la oferta en el mercado de tecnología para la composición musical y su accesibilidad para particulares por efecto del *finanscape* ha inducido a que los compositores cada vez dependan menos de las instituciones, lo cual al parecer incrementa su autonomía. No obstante, tal autonomía puede también ser cuestionada, en tanto que, al alejarse de las instituciones, la creación musical depende cada vez más del gusto que impere en el mercado. Adicionalmente, uno de los grandes beneficios que reporta la cibercultura es la posibilidad abierta de democratización para grupos que antaño contaran con un poder de representación reducido. Un ejemplo de estos nuevos modos de organización social en la música pudo ser demostrado con la creación de la Red ASLA la cual, entendida bajo las categorías de Castells, constituye una “identidad resistencia” que lanzada a futuro, puede convertirse en una “identidad proyecto”.



*Sobre la composición musical contemporánea como un sistema integral.*

En el capítulo cuarto se explicó que la composición musical contemporánea puede considerarse un sistema en el que cada uno de sus elementos cumple un papel específico y que todos buscan la preservación del campo. Bourdieu explica que puesto que la lógica ambivalente del campo del arte se escinde entre la negación de la economía comercial de las obras y su uso mercantil, entonces su manejo como industria cultural también está determinado por estos dos factores. Por una parte, el reconocimiento del “valor del arte puro” depende en gran medida de la legitimación que de él se haga a través de las instituciones educativas, (que consagran las obras al incluirlas en sus cánones de enseñanza), los críticos, (que emiten certificados de carisma)<sup>10</sup> y otros mecanismos de reconocimiento simbólico. Por otro lado, el sustento del campo depende del éxito comercial de las obras en el sentido monetario más estricto, de modo que está sujeto a la aceptación inmediata y temporal del público consumidor.

Al aplicar esta lógica al campo de la música académica, la mercantilización de las llamadas “grandes obras de la música universal” (es decir, el canon musical occidental que se enseña en las académicas de música y los conservatorios) mediante conciertos, grabaciones y demás productos, permite el sostenimiento por ejemplo, de la música contemporánea, un sector de consumo mucho más limitado, pero que apuesta sus pérdidas monetarias al crecimiento potencial de su valor simbólico. De manera análoga, la composición musical contemporánea se organiza igualmente entre las obras que tienen una aceptación inmediata y aquéllas que, dado su poco éxito comercial, permiten que se conserve el “aura” de arte puro en el campo. Así, cuando Aurelio Tello, insinúa que el *Danzón no. 2* de Márquez erradica el “alejamiento entre creador y público” que la música contemporánea había creado, (mismo con la que Márquez experimentó por muchos años), lo que está en realidad haciendo es justificar el éxito comercial de la obra y el giro estilístico del compositor, que de otro modo se vería con recelo. Bourdieu lo explica de la siguiente manera: “cada compositor en su momento puede hacer una toma de posición

---

<sup>10</sup> Para Bourdieu, un certificado de carisma es un mecanismo de legitimación que, mediante estrategias lingüísticas y simbólicas, permite distinguir entre las obras que merecen ser transmitidas y adquiridas y las que no lo merecen. También sirve para reproducir continuamente entre las obras consagradas y las legítimas, así como entre los modos legítimos e ilegítimos de hacer tal distinción.

sistemática en la lógica invertida del campo de producción musical , el éxito inmediato resulta algo sospechoso: como si redujera la ofrenda simbólica de una obra que no tiene precio al mero “toma y daca” de un intercambio comercial”.<sup>11</sup> Adaptando la teoría de Bourdieu a este campo, los críticos musicales fungen como portavoces de los autores, e incluso muchas veces como sus empresarios, ya que instancias como las académicas y demás instituciones en dónde se difunde esta música “tienen que combinar la tradición y la innovación moderada en medida que su jurisprudencia cultural se ejerce sobre unos contemporáneos”.<sup>12</sup>

Así, los diversos modos de representar la identidad nacional en la música contemporánea, responden también a esta lógica. Por un lado, las representaciones más estereotípicas tienen augurado el éxito comercial, sobre todo en escenarios de convergencia internacional. (Tales como Festival Internacional Cervantino, Festival del Milenio del Auditorio Hancher de la Universidad de Iowa” y el Neue Vokalsolisten en Stuttgart). Son éstas representaciones las que los círculos del *mainstream* internacional cooptan, para construir una proyección propia de la “alteridad”. Son estas también las representaciones que los compositores mexicanos aportan, a veces inconscientemente aunque en ocasiones de manera deliberada (*Temazcal*) para lograr su integración a las élites internacionales de la composición académica. Estas mercancías, inmediatas y accesibles en términos simbólicos, son fachada de la “identidad nacional” que por un lado contribuyen a forjar un canon identitario y por otro refuerzan el ya existente (*Altar de Muertos, Murmullos del Páramo*). Su éxito simbólico en la arena internacional permite la posterior inclusión de otras obras de menor accesibilidad dado su distanciamiento de los estereotipos sobre “lo mexicano” (*La mengambrea, Teccíz, Inguesú*) las representaciones de lo mexicano, que son menos evidentes y más inusuales, otorgan dinamismo al sistema, pero también aseguran al sistema un contenido vanguardista, y así preservan la lógica anti-comercial necesaria para todo él.

Se ha esgrimido que los grupos dominantes juegan un papel fundamental en la proyección de la identidad nacional, pero también se indicó que “dominante” no sólo son grupos, si no principalmente funciones sociales, que se asumen por un grupo u otro. Una paradoja la constituye el dinamismo presente en todo sistema, y sobre el cómo las

---

<sup>11</sup> Bourdieu, Las reglas del arte.... *op. cit.*, p .224

<sup>12</sup> *Ibidem.*, p. 223.

estructuras marginales, o los grupos subalternos, pueden generar cambios en el interior del mismo. Compositores que tienen una experiencia y una opinión divergente sobre lo que ha de representar a “lo mexicano”, elaboran imágenes poco concordantes con el imaginario convencional sobre lo nacional, pero también distantes del discurso oficial y de las políticas de representación de identidad. Es de esperarse que dicho sector no esté adscrito al mainstream y ocupe una posición marginal. Los efectos del pasado colonial pueden ser analizados en todas las áreas de producción cultural, sin embargo, gracias a la misma globalización, el campo de producción de la “alta cultura” ha sufrido transformaciones que hoy día permiten que la subalteridad se repositone con respecto a nuevas lógicas. Bajo este supuesto, la emergencia de nuevas formas creada desde los márgenes comienza a construir una nueva estructura desde posiciones subalternas. Atención merece entonces el modo en como la ideología dominante puede apropiarse de estas nuevas formas.

Es necesario señalar que, en la esfera de lo musical, los eventos y condiciones abordadas en este estudio no sólo afectan a la creación musical, si no también a su discurso teórico. La musicología, de inicio nacida como una disciplina centroeuropea pero ya con corrientes diferenciadas en todo el mundo, tiene actualmente un interés manifiesto en las músicas “diferentes”, “exóticas” así como en los enfoques “alternativos” (subalternos, periféricos, contestatarios). De manera análoga a como los compositores exhiben su diferencia cultural, los musicólogos hacemos también un despliegue tanto de “nuestros especímenes de estudio” como de las “rarezas” de nuestro discurso teórico. A juicio de Nelly Richard, “Más allá de aquéllos procesos de desterritorialización del capital económico y de interplanetarización comunicativa, el dispositivo de la globalización atañe también a la producción de saberes y teorías, ya que entre sus agentes figura una red transnacional de universidades y de instituciones del conocimiento que administra recursos para la circulación de las ideas a la vez que programa las agendas de debate intelectual”.<sup>13</sup>

Una reflexión sin duda inquietante resulta la de considerar que estudios como el presente, en los que se pone tanto énfasis en los mecanismos por los cuales el arte mexicano está bajo el dominio de otros grupos, contribuye por sí mismo a subordinar al campo, es decir, a “tercermundizarlo”. La denuncia misma de la condición subalterna

---

<sup>13</sup> Nelly Richard, “Globalización Académica, estudios culturales y crítica latinoamericana” en *Cultura, política y sociedad: Perspectivas Latinoamericanas*. (pp. 455-470) Daniel Mato (comp.), Buenos Aires: Clacso, 2005. p, 457.

sirve para perpetuarla. Así, “la toma de conciencia no es suficiente para revertir las condiciones de dominación”. Bourdieu señala:

“las pasiones del habito dominante, la relación social somatizada, ley social convertida en ley incorporada, no son de las que cabe anular con un mero esfuerzo de volunta, basado en una toma de conciencia liberadora. Si bien es completamente ilusorio creer que la violencia simbólica puede vencerse exclusivamente con las armas de la conciencia y de la voluntad, la verdad es que los efectos y las condiciones de su eficacia están duraderamente inscritos en lo más íntimo de los cuerpos bajo forma de disposiciones”.<sup>14</sup>

Crear que los críticos, historiadores y en este caso, los musicólogos, hemos tomado una distancia crítica que nos permita ver las cosas de modo distinto, no sólo sería arrogante, si no ingenuo. La denuncia, no sólo ayuda poco a cambiar el orden estructural, si no que por si misma contribuye a reforzarlo. En todo caso, se debe reconocer que las alternativas son reducidas, y que la situación reclama una toma de postura política. No se trata en modo alguno de erigirse como héroes libertadores de conciencias. Posturas como la aquí presentada quizá sean sólo manifestaciones de la resistencia que es ella misma inherente a un sistema estratificado por clases sociales. En todo caso, se puede criticar el determinismo resultante de la elección de un enfoque teórico basado en el neomarxismo. Sin embargo, cada investigador elige sus herramientas de acuerdo a sus propias convicciones. Su elección es sin duda una manifestación de su subjetividad, y es por ende una proyección de su propia cosmovisión.

El punto no es condenar a los grupos dominantes al papel de villanos. Los personajes o funciones que ocupan el centro o las posiciones dominantes son mutables y reemplazables, no así dicha posición estructural pues en términos estrictamente estructurales, tanto las funciones dominantes les como las posiciones subalternas son indestructibles so pena de destruir el sistema entero. Se ha intentado en todo este estudio, revelar quiénes en determinado momento y circunstancias han ocupado dichas posiciones dominantes y qué es lo que en todo caso les concede dicho dominio. Se prestó particular énfasis a la descripción específica de los contextos en que los grupos dominantes determinan las formas en que la identidad de los grupos subalternos se manifiesta. Así mismo se habló de las transformaciones sociales devenidas de la era global que han ocasionado que centro y periferia sean gradualmente categorías ambiguas y sumamente problemáticas, y se vislumbró la emergencia de estrategias de acción social que permiten

---

<sup>14</sup> Bourdieu, *La dominación...op.cit.* p. 55

mayor acción a dichos grupos subalternos. No obstante, pregonar la desaparición de un sistema asimétrico de poder, y en su lugar aseverar que la globalización fomenta una igualdad que permite la libre expresión de la identidad sería una falacia. En este estudio se pudo observar y confirmar la vigencia en la actualidad de un sistema estratificado de poder, y se pudo también defender la presencia de elementos que subvierten dicho orden así como el potencial de éstos elementos para trasladarse hacia posiciones de mayor poder.

Las observaciones arrojadas por este trabajo permiten por un lado desmitificar la creencia popular, aun vigente en ciertos ámbitos, al respecto de la absoluta libertad creadora de los compositores. Por otro lado facilitan el entendimiento de las estructuras en que se inserta la creación artística y de sus transformaciones tanto materiales como simbólicas, y ofrecer así una perspectiva para evaluar el rango de acción que queda abierto. En todo caso, la comprensión de estos mecanismos de permanencia y transformación otorga la oportunidad a los grupos protagonistas de hacer un ejercicio de autorreflexión en torno al papel que cada cual juega en este campo de producción cultural, así como sobre los fines que su rol particular persigue y la mejor estrategia para alcanzarlos. Más allá de hacer juicios de valor sobre la obra, las intenciones y las estrategias de los distintos compositores se han intentado esclarecer las relaciones de causalidad que dan forma a las manifestaciones musicales exploradas. Todo lo anterior es en última instancia una herramienta política hacia una toma de postura mediante la cual seguir comunicando. El afán de este estudio no ha sido normativo en lo absoluto. Cada compositor es libre, y seguirá siendo, de representar las formas de lo “mexicano” que encuentre más pertinentes, o aquéllas que mejor convengan a sus objetivos. Eso es indudable e incuestionable. Dichas formas no obstante, en tanto objetos autónomos y en tanto objetos de apropiación simbólica por sus receptores, tienen repercusiones, algunas de ellas son previsibles, mientras que otras son sin duda inesperadas. Formas simbólicas como la música son incuestionables mecanismos de expresión y reproducción cultural pero son también poderosos instrumentos de transformación social. Corresponde a cada autor decidir en que sentido se lanza su propuesta.

## Bibliografía

- Albright, Daniel. (ed) *Modernism and Music: Anthology of sources*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Alegre González, Lizette. “Música, Migración y cine. Los tres huastecos: un ejemplo de entrecruzamiento cultural” en *Música sin fronteras: Ensayos sobre migración, música e identidad*. (pp. 221-247) México: CONACULTA, 2006.
- Althusser, Louis. *Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado*. Barcelona: Nueva Visión, 1995
- Álvarez, Javier. “Entrevista con Geir Johnson” en *México en el Arte*, Vol. 16. Primavera de 1987. México: INBA SEP. pp. (18-22)
- Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. (1983), México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Appadurai, Arjun “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy” en Mike Featherstone (ed.), *Global Culture: Nationalism, globalization and modernity*. (295-328), Londres: Sage Publications, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Modernity at large: Cultural dimensions of Globalization*. (1996) Minneapolis: Minnesota University Press, 2005.
- Arredondo Ramírez, Martha Luz. *Mexicanidad versus Identidad Nacional*. México: Plaza y Valdés - Universidad Autónoma de Morelos, 2005.
- Attali, Jaques *Ruidos: Ensayo sobre la Economía Política de la Música*. (1977), México: Siglo XXI, 1995.
- Azuela de la Cueva, Alicia. *Arte y Poder*. México: El Colegio de Michoacán-Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Barber, Benjamin. *Jihad vs. Mc World*, New York: Ballantine Books, 1995
- Bartra, Roger *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano*, México: De Bolsillo, 2005.
- Bauman, Zygmunt. *La Globalización: Consecuencias Humanas*. Trad. Daniel Zadunaisky. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Modernidad Líquida*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Amor Líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. (2003) Trad.

- Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide. Argetina: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Bhabha, Homi K. (ed.) *Nation and Narration*. [1990] Londres: Routledge, 2005
- \_\_\_\_\_. *The location of culture*. London: Routledge, 1994.
- Beck, Ulrich, *¿Qué es la globalización: Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Trad. Bernardo Moreno y Ma. Rosa Borrás. Barcelona: Paidós, 1998.
- Béjar Navarro, Raúl *El mexicano: Aspectos culturales y psicosociales*. (1979) México: UNAM, 2007
- Béjar Raúl y Rosales Héctor (eds.) *La identidad Nacional Mexicana como problema político y cultural: Los desafíos de la pluralidad*. (1979) México: CRIM, UNAM, 2002.
- Buchholz Larissa and Wuggenig, Ulf “Cultural Globalization between Myth and Reality: The Case of the Contemporary Visual Arts” en [http://artefact.mi2.hr/a04/lang\\_en/theory\\_buchholz\\_en.htm](http://artefact.mi2.hr/a04/lang_en/theory_buchholz_en.htm), consultado (Septiembre 13, 2007)
- Belli, Pedro. “Globalizing the rest of the world”, *Harvard Business Review*, vol. 69 no. 4, Boston, Julio- Agosto del 1991, pp. 50- 55
- Benjamin, Walter. “The work of Art in the Age of mechanical reproduction” (1936), en ed. Hannah Arendt, *Illuminations* Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968.
- Bonfil Batalla, Guillermo. *México Profundo: Una civilización Negada*. (1987), México: De Bolsillo, 2006.
- Born Georgina y Hesmondhalgh David (Eds). *Western music and its others*. California: University of California Press, 2000.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del Arte: Génesis y estructura del campo literario* (1992), Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 2002.
- \_\_\_\_\_. *La dominación Masculina* (1998), Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2000.
- \_\_\_\_\_. *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*, México: Taurus, 2002.
- \_\_\_\_\_. *El sentido práctico*. Trad. Ariel Dilon, Madrid: Siglo XXI, 2007.
- Camnitzer Luis, en “The Columbus Quincentenary and Latin American Art: A critical Evaluation”, en *Art Journal*. Vol. 51. No.4, (pp. 16-20), Latin American Art

(Winterm 1992),

Camnitzer, Luis "Contemporary Colonial Art", en *Conceptual Art: A critical Anthology*, en Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.), Cambridge Massachussets-London: The MIT Press, 1999.

Castells, Manuel "Globalización e Identidad", en *Cuadernos del Mediterráneo*, ISSN – 1577-9297, N°. 5, 2005 , pags. 11-20 , consultado en <http://www.iade.org.ar/modules/noticias/article.php?storyid=2020> el 28 de junio del 2008.

Castro-Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo. *La translocalización discursiva de "Latinoamérica" en tiempos de la globalización* en (<http://www.javeriana.edu.co/pensar/Texto3.html>), consultada en Octubre 1, 2006

De la Campa, Román *Latin Americanism*, Mineapolis: University of Minessota Press, 1999

De las Casas Pérez, María en "Comunicación, redes electrónicas e identidad" en Béjar Raúl y Rosales Héctor (eds.), *La identidad Nacional Mexicana como problema político y cultural: Los desafíos de la pluralidad*. México: CRIM, UNAM, 2002.

Debroise Olivier, García de Germenos Pilar, Medina Cuauhtémoc, Vázquez Mantecón Álvaro (curadores). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Catálogo de la exposición. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2007.

Donald, James "El ciudadano y el hombre de mundo" en du Gay Paul y Hall Stuart y (eds.) *Cuestiones de Identidad Cultural*, (pp. 281- 314), London: Sage Publications, 2000.

Fein , S. y Spencer, S.J., "Prejudice as self image maintenance: Affirming the self through derogating others", *Journal of Personality and Social Psychology*, No. 73, (1997), pp. 31-44.

Fein, S. y Spencer, S.J., "Self image threat and implicit stereotyping", artículo presentado en la reunion de la Society of experimental Social Psychology, Lexington, KY, (October, 1998)

Felluga, Dino "Modules on Jameson: On Pastiche." *Introductory Guide to Critical Theory*, (última actualización: Noviembre 28, 2003) Purdue U. (<http://www.purdue.edu/guidetotheory/postmodernism/modules/jamesonpostmodernity.html>), Consultada en 17 de Junio, 2008.

Ferreira de Almeida, Maria Candida. "So antropogafia nos une" en Daniel Mato (ed.) *Cultura política y Sociedad: Perspectivas latinoamericanas*, (p. 83-106.) Buenos Aires: Clacso, 2005.



Friedman, Jonathan. *Cultural Identity & Global Process*, London: Sage Publications, 1994.

Fuguet, Alberto. "No soy un Realista Mágico", en  
(<http://www.salon.com/june97/magical970611.html>) consultado el 27 de Marzo,  
2008

Galindo Cáceres, Jesús. "Internet y Cibercultura", en *Cibercultura: Un mundo emergente y una nueva Mirada*, México: CONACULTA, 2006.

García Canclini, Néstor *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. (1989) México: Grijalbo, 2005.

\_\_\_\_\_. *La Globalización Imaginada*. (1999) México: Paidós, 2005.

\_\_\_\_\_. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós. 2002

García-Canclini, Néstor y Piedras Fera Ernesto. *Las industrias culturales y el Desarrollo de México*, México: Siglo XXI-FLACSO, 2006.

Gergen Kenneth. *El yo saturado: Dilemas de Identidad en el mundo contemporáneo*. Trad. Leando Wolfson. Barcelona: Paidós, 1992.

Giddens, Anthony, *The consequences of modernity*, California: Stanford University Press, 1990.

\_\_\_\_\_. *La modernidad e identidad del yo*. Trad. Gil Aristu José Luis.  
Barcelona: Península, 1991.

Giménez Gilberto. *Teoría y Análisis de la cultura*. México: CONACULTA, 2005.

\_\_\_\_\_. "La identidad social o el retorno del sujeto en sociología", en  
*Identidad. Análisis y teoría simbolismo, sociedades complejas, Nacionalismo y Etnicidad: El tercer coloquio Paul Kirckhoff*, México: Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones antropológicas, 1996.

Goffman, Erwin. *Estigma: La identidad deteriorada*. Trad. Leonor Guinsberg. Buenos Aires: Amorrurtu, 2003.

Gómez Peña, Guillermo *The new world border: Prophecies, Poems, and Loqueras for the End of the Century*, California: City Lights Publishers, 1996

\_\_\_\_\_. "The New Global Culture: Somewhere between Corporate Multiculturalism and the Mainstream Bizarre (a border perspective)", *The Drama Review* - Volume 45, Number 1 (T 169), Spring 2001, pp. 7-30

- Guillermo Gómez Peña “Entre el arte global y el transfronterizo: Gómez Peña se auto-entrevista para la cámara. Septiembre 07”, en *lengua lengua arte contemporáneo*, boletín electrónico, colectivo Arte y más, [www.irismexico.com](http://www.irismexico.com), consultado el 12 de Marzo del 2008.
- González, Pablo y Rolle Claudio. *Historia social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Habana: Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas, 2005.
- Habermas, Jurgen. *El pensamiento postmetafísico*. Madrid: Taurus, 1990.
- Hall, Stuart “Who needs identity” en Stuart Hall y Paul du Gay (eds.) *Questions of Cultural Identity*, pp. 1-19, (1996), London: Sage Publications, 2000.
- Héau Lambert, Catherine. “Migración y narcocorridos. Los marcos sociales de su popularidad” en *Música sin fronteras: ensayos sobre migración, música e identidad*. México: CONACULTA, 2006.
- Hebdige, Dick *La Subcultura: El significado del estilo*. (1979) Barcelona: Paidós, 2004
- Hernández Iznaga, María del Rosario y Tinajero Medina, Rubén. *El narcocorrido ¿Tradición o Mercado?* Chihuahua: Universidad Autónoma de Chihuahua, 2004.
- Hippel, von W., Silver, L.A. & Lynch, M.E., “Stereotyping against your will: The role of inhibitory ability in stereotyping and prejudice among the elderly” en *Personality and Social Psychology Bulletin*. (pp. 523-532), Vol. 26, No. 5, (2000).
- Hobsbawm, Eric y Ranger Terence *The invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983
- Holton, Robert “Globalization’s cultural consequences” en *The annals of the American Academy of Political and Social Science*, 2000; 570 pp. 140- 152
- Huntington, Samuel. *The Clash of civilizations and the remaking of the new world order*, New York: Simon & Schuster, 1996
- Huysen, Andreas. “Guía de la Posmodernidad”, en *El debate modernidad / posmodernidad*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, 1995
- Ibelings, Hans. *Supermodernismo: arquitectura en la era de la globalización*. Barcelona: Gustavo Gili 1998.
- Jara Gámez Simón, Rodríguez Yeyo Aurelio y Zedillo Castillo Antonio *De Cuba con Amor... el danzón en México*. México: CONACULTA, 2001.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

- Christian Kravagna. "Transkulturelle Blicke. Repräsentationsprobleme außereuropäischer Kunst", en *Men in Black*. Christoph Tannert and Ute Tischler (eds.), Berlin: Handbuch kuratorischer Praxis, 2004
- Kolb, Roberto. *El vanguardismo de Silvestre Revueltas: Una perspectiva semiótica*, Tesis Doctoral, México: Instituto de Investigaciones estéticas -UNAM, 2007.
- Lotman Iuri, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Lyotard, François *La condición posmoderna*. (1979). Trad, Mariano Antolín Rato. México : Planeta-Agostini, 1993.
- Macrae, C.N., Milne, A.B., & Bodenhausen, G.V. "Stereotypes as energy-saving devices: A peek inside the cognitive tool-box" en *Journal of personality and Social Psychology*, No. 66, pp. 37-47, (1994).
- Maalouf, Amin. *Identidades Asesinas*, (1999) Trad. Fernando Villaverde. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Madrid, Alejandro. *Los sonidos de la nación moderna: Música, cultura e ideas en el México post-revolucionario, 1920-1930*, La Habana: Casa de las Américas, 2008.
- Martell, Luke. "The third wave in globalization theory", en *International Studies Review*. Summer 2007.
- Mata, Eduardo "Los cuartetos de cuerda" en Roberto Kolb y José Wolffer, (eds.), *Silvestre Revueltas: Sonidos en rebelión*, (pp. 21-54), México: ENM- UNAM, 2007.
- Mayer- Serra, Otto. *Panorama de la Música mexicana: Desde la Independencia hasta la Actualidad*. (1941), México: El Colegio de México, 1996.
- Miller Toby y Yúdice George. *Política Cultural*, (2002), Trad. Gabriela Ventureira. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Molino, Jean. "El hecho musical y la semiología de la Música en Camacho Díaz Gonzalo y González Aktories Susana, (eds.) *Reflexiones sobre semiología musical* México: UNAM. ENM (en prensa)
- Moreno Rivas, Yolanda. *La composición Musical en México en el siglo XX*. México: CONACULTA, 1994.
- Montellaro, Itzel Rodriguez "Primitivismo y arte Moderno", en ([http://sepiensa.org.mx/contenidos/2005/1\\_primi/primi1.htm](http://sepiensa.org.mx/contenidos/2005/1_primi/primi1.htm)), Consultado, el 4 de marzo de 2008.

- Moreno Rivas, *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, (1989), México: FCE-ENM-UNAM, 2005.
- Morin, Edgar. “Identidad Nacional como identidad mítico-real”, Fragmento tomado de *La methode*, 2. *La vie de la vie*. Trad. Gilberto Giménez, en Gilberto Giménez, *Teoría y Análisis de la Cultura*. Vol. 2, pp- 84-87.
- Mosquera Gerardo. Presentación a *Ante América*, comp. Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá: Departamento Editorial del Banco de la República, 1992.
- Mosquera, Gerardo. “Robando del pastel global: Globalización, diferencia y apropiación cultural”, en Jiménez José y Castro Fernando (eds.) *Horizontes del Arte Latinoamericano*, (pp.57-67), Madrid: Tecnos, 1999.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Music And Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press, 1990,
- Orta Velázquez, Guillermo. *Cien biografías en la historia de la música*. México: Olimpo, 1985,
- Palaversich, Diana *De Macondo a McOndo: Senderos de la posmodernidad latinoamericana*, México: Plaza y Valdés, 2005.
- Park, Bernardette. “Some thoughts on the goals of social psychological research on stereotyping” en, *Psychological Inquiry*, Vol, No. 2 (1992), pp. 181-183.
- Parker, Robert. *Carlos Chávez: El Orfeo Contemporáneo de México*, México: CONACULTA, 2002.
- Payne, Michael. “Algunas versiones de teoría crítica y cultural”, Introducción al *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Dir. Michael Payne. Trad. Patricia Wilson. México: Paidós, 2002.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la Soledad*. (1950) Madrid: Cátedra, 2003.
- Ramírez , Mari Carmen. “Brokering Identities Art Curator and the politics of cultural representation” en Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne, eds. *Thinking about Exhibitions*, New York: Routledge, 1996.
- Ramírez, Mari Carmen “Between Two Waters: Image and Identity in Latin American Art” en Noreen Tomassi, Mary Jane Jacob y Ivo Mesquita (eds). *American Visions/Visiones de las Américas*. pp. 8- 18. Nueva York: American Council for the Arts-Allworth Press. 1994,
- Ramírez, Mari Carmen, “Beyond “The Fantastic”: Framing identity in U.S. Exhibitions of Latin American Art”, en *Art Journal*, Vol. 51 No.4, Latin American Art (Winter,

1992), pp. 229-246.

Richard, Nelly “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación”, en *Arte, Historia e identidad en América. Visiones comparativas. XVII coloquio Internacional de historia del Arte*, México: IIE/UNAM, 1994, Vol.III, pp. 1011-1016.

Richard, Nelly. “The postmodern Centro-Marginal condition”, en Noreen Tomassi, Mary Jane Jacob y Ivo Mesquita (eds). *American Visions/Visiones de las Américas*. Nueva York, American Council for the Arts-Allworth Press, 1994.

Ricoeur, Paul. *Si mismo como otro*. (1990) Trad. Agustín Neira Calva. México: Siglo XXI, 2003

Robertson, Roland. “Glocalization, Time, space and homogeneity and heterogeneity” en *Global Modernities*, en Mike Featherstone, S. Lash and R. Robertson. (eds) Thousand Oaks, California: Sage, 1995.

Rocha, Manuel en <http://www.artesonoro.net/ManuelRochaIturbide.html>, Septiembre, 11, 2006.

Saavedra, Leonora. “Chávez y Revueltas: la construcción de una identidad nacional y moderna”, en Roberto Kolb y José Wolffer (eds.) , *Silvestre Revueltas: Sonidos en Rebelión*. México: Escuela Nacional de Música- UNAM, 2007.

\_\_\_\_\_. *Of selves and others: Historiography, Ideology and the Politics of Modern Mexican Music*, tesis doctoral, Universidad de Pittsburgh, 2001.

Said Edward. *Orientalism*, New York: Penguin, 1978.

Schaeffer, Pierre *Tratado de los objetos musicales* Madrid: Alianza Música, 1988.

Schönberg, Arnold. *Tratado de Armonía*. (1922) Trad. Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1992.

Scott, James C. *Los dominados y el arte de la resistencia: Discursos ocultos*. (1990), Trad. Jorge Aguilar Mora, México: Era, 2000.

Smith, Anthony. *Nations and Nationalism in a global Era*. (1995) Cambridge: Polity Press, 2002.

Steven Fein; William von Hippel; Steven J. Spencer. “To stereotype or not to stereotype: Motivation and stereotype activation, Application and inhibition” en *Psychological Inquiry*, Vol. 10, No.1 (1999), pp. 49-54

Taruskin, Richard. *Stravinsky and the Russian Traditions: A biography of the works*

- through Mavra*. California: University of California Press, 1996
- Tenorio Trillo, Mauricio. *Artifugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales 1880- 1930*. México: FCE, 1998.
- Tenorio Trillo, Mauricio. “De la Atlántida Morena y los intelectuales mexicanos”, en *Literal: Voces Latinoamericanas, pensamiento arte y cultura*. No. 6 en (<http://www.literalmagazine.com/es/archive-L06.php>) consultada, el 30 de mayo del 2008.
- Thompson, John B. *Ideología y Cultura Moderna: Teoría Crítica social en la era de la comunicación de masas*. Trad. Gilda Fantinati Caviedes. México: UAM, (1993).
- Turino, Thomas. “Nationalism and latinoamerican music: Selected case studies and theoretical considerations”, en *Revista Latinoamericana de Música*, (pp. 169-209). Vol 24, No.2 (Autumn- Winter, 2003).
- Valenzuela Arce, José Manuel “Adiós paisanos queridos. La migración se cuenta cantando”, en *Música sin fronteras: ensayos sobre migración, música e identidad*. México: CONACULTA, 2006.
- Vandenabeele Bart Schopenhauer, “Nietzsche and the Aesthetically sublime” en *Journal of Aesthetic Education*, (pp. 90–106), Vol 37, No. 1, (Spring 2003)
- Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*, (1977) Barcelona: Península, 1980.
- Widmer Kinglsey. “The primitivistic Aesthetic: D.H. Lawrence” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 17, No. 3. (Mar, 1959): 344- 353
- Wolff, Janet. “The ideology of autonomous art” en Susan Mc Clary y Richard Leppert (eds.) *Music and Society: The politics of composition, performance and reception*, Great Britain: Cambridge University Press, 1987.
- Yudice, George. “Transnational Cultural Brokering of Art”, en Gerardo Mosquera, (ed.) *Beyond the Fantastic: Contemporary Art criticism from Latin America*, en London: IVA, 1995.

## Referencias electrónicas.

### Introducción.

*Art Nexus* <http://www.artnexus.com>,

*Third Text: The world perspectives on contemporary art and culture*,  
<http://www.waikato.ac.nz/film/research/thirdtext/thirdtext.html>,

Buchholz Larissa and Wuggenig, Ulf "Cultural Globalization between Myth and Reality: The Case of the Contemporary Visual Arts" en  
[http://artefact.mi2.hr/a04/lang\\_en/theory\\_buchholz\\_en.htm](http://artefact.mi2.hr/a04/lang_en/theory_buchholz_en.htm), (Septiembre 13, 2007)

### Capítulo 1. La contemporaneidad, la globalización y la composición musical en México.

Felluga, Dino "Modules on Jameson: On Pastiche." Introductory Guide to Critical Theory, (última actualización: Noviembre 28, 2003) Purdue U. Consultada en 17 de Junio, 2008.  
(<http://www.purdue.edu/guidetotheory/postmodernism/modules/jamesonpostmodernity.html>)

Itzel Rodriguez Montellaro, "Primitivismo y arte Moderno" En  
[http://sepiensa.org.mx/contenidos/2005/1\\_primi/primi1.htm](http://sepiensa.org.mx/contenidos/2005/1_primi/primi1.htm), (Consultado, el 4 de marzo de 2008)

Financiamiento público del sector cultural <http://www.oei.es/cultura2/mexico/c6.htm>,  
(consultado, Septiembre, 22, 2007).

Página electrónica del FONCA (<http://fonca.conaculta.gob.mx/>) consultada el 12 de Septiembre del 2007.

"Urtext: exportar música para sobrevivir en México", entrevista realizada por Eduardo Cruz Vázquez, periódico *El Universal*, Lunes 11 de septiembre de 2006. Consultado en versión electrónica (<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/48947.html>), Mayo 18, 2008.

La Jornada, <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2007/06/16/>, consultado el 29 de Agosto, 2007.

"Tensa calma en la jornada inaugural de Instrumenta Verano en Oaxaca" Angel Vargas La jornada, [www.jornada.unam.mx/2007/08/01/](http://www.jornada.unam.mx/2007/08/01/), el 29 de Agosto, 2007.

"Instalan Andador Sonoro para peatones en Oaxaca" Juan Solís en Diario El universal, Miércoles 03 de Agosto de 2005, versión electrónica , consultada el 20 de Diciembre de 2007 en:  
[http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id\\_notia=43833&tabla=cultura](http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_notia=43833&tabla=cultura))

## Capítulo 2. Las Identidades Narradas.

Mauricio Tenorio Trillo, “De la Atlántida Morena y los intelectuales mexicanos”, en Literal: Voces Latinoamericanas, pensamiento arte y cultura. No. 6 también disponible en *Fractal*, revista Trimestral consultada en (<http://www.fractal.com.mx/F37Tenorio.html>) el 23 de junio del 2008.

“Debutará Filarmónica de la ciudad de México en Los Angeles” Notimex *El Universal*, Ciudad de México, Miércoles 28 de mayo de 2008, consultado el 28 de Mayo del 2008 en (<http://www.eluniversal.com.mx/notas/510383.html>)

“UCLA faculty collaborate on multimedia symphony at Disney Concert Hall” por Carolyn Campbell en UCLA Newsroom, Junio 25, 2008 en (<http://newsroom.ucla.edu/portal/ucla/american-tropical-51224.aspx>) consultado el 7 de junio del 2008.

“La Filarmónica de la Ciudad de Mexico llega al Disney Hall”, por Maryl Celiz, Diario *HOY*, consultado en ([http://www.hoyinternet.com/vidahoy/hoy-06pg2\\_sinfonica\\_060608jun06,0,1656915.story](http://www.hoyinternet.com/vidahoy/hoy-06pg2_sinfonica_060608jun06,0,1656915.story)) viernes, junio 6, 2008

Alberto Fuguet, “No soy un Realista Mágico”, consultado en (<http://www.salon.com/june97/magical970611.html>, (Marzo, 27, 2008)

## Capítulo 3. Las identidades musicalizadas.

“Concierto mexicano Orquesta Sinfónica de Minería”, 28 de Enero, 2008 en <http://www.sinfonicademineria.org/conciertos-siqueiros2008.html> y Orquesta (consultado, Mayo 3, 2008) y Filarmónica de la UNAM, Septiembre 11, 2007.

“Mexican Radio for Kronos Quartet it’s a whole Nuevo world” por David Templeton y David Harrington en conversación publicada en *Strings magazine*, Abril 2002, No. 101, en <http://www.stringsmagazine.com/issues/strings101/encore.html>, consultado el 24 de Febrero del 2008. (traducción mía)

<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=89534>, consultado el 24 de Febrero del 2008.

“Julio Estrada pone sonido a las palabras de Juan Rulfo” Julio Estrada en entrevista con EFE <http://www.elmundo.es/metropoli/2006/05/08/musica/1147078618.html>, consultada el 27 de febrero del 2008.

“Kronos Quartet and Dawn Upshaw premiere 'Tonight is the Night' May 3 in Hancher at UI” The University of Iowa News services, en <http://news-releases.uiowa.edu/2000/april/0414kronos.html>, consultado el 23 de febrero del 2008.



“Arts Review: Classical - Dawn Upshaw and The Kronos Quartet” Keith Potter en *The Independent*, (London), May 30, 2000, en [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_qn4158/is\\_20000530/ai\\_n14316878](http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_20000530/ai_n14316878), consultado el 28 de Febrero de 2008.

Página electrónica de la compositora Hilda Paredes, <http://www.hildaparedes.com/>, (consultado el 12 de Febrero del 2008).

Foro Virtual Silvestre Revueltas <http://www.fororevueltas.unam.mx/>

Página electrónica del festival Transito <http://transitiomx.net>.

*Unicamente la Verdad*. Resumen del proyecto. [www.gabrielaortiz.com](http://www.gabrielaortiz.com), (consultado el 12 de Marzo del 2008 )

Guillermo Gómez Peña “Entre el arte global y el transfronterizo: Gómez Peña se auto-entrevista para la cámara. Septiembre 07”, en *lengua lengua arte contemporáneo*, boletín electrónico, colectivo Arte y más, [www.irismexico.com](http://www.irismexico.com), consultado el 12 de Marzo del 2008.

#### **Capitulo 4. Identidad Global: comunidades Transnacionales.**

Manuel Castells. “Globalización e Identidad”, en *Cuadernos del Mediterráneo*, ISSN - 1577-9297, N°. 5, 2005 , pags. 11-20 , consultado en <http://www.iade.org.ar/modules/noticias/article.php?storyid=2020> el 28 de junio del 2008.

Manuel Rocha en <http://www.artesonoro.net/ManuelRochaIturbide.html>, Septiembre, 11, 2006.

Santiago, Castro-Gómez, y Eduardo Mendieta, *La translocalización discursiva de "Latinoamérica" en tiempos de la globalización* en <http://www.javeriana.edu.co/pensar/Texto3.html> ( consultada en Octubre 1, 2006)

Red Asla [www.redasla.org](http://www.redasla.org), Consultada, (consultada en Octubre 1, 2006)

Tenorio Trillo, Mauricio. “De la Atlántida Morena y los intelectuales mexicanos”, en *Literal: Voces Latinoamericanas, pensamiento arte y cultura*. No. 6 en ( <http://www.literalmagazine.com/es/archive-L06.php>) consultada, el 30 de mayo del 2008.