



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

POSGRADO UNAM
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO EN MÚSICA

*La música cubana en el cine mexicano y
la construcción de un mundo “real-
imaginario”. 1940-1952.*

T E S I S

que para obtener el grado de:

**Maestro en música en el área de
ETNOMUSICOLOGÍA**

presenta:

Daymí Alegría Alujas

Director de Tesis: **Dra. Margarita Muñoz Rubio**

“Por mi raza hablará el espíritu”



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres

Agradecimientos

Quiero agradecer a la doctora Margarita Muñoz Rubio, mi asesora de tesis, por su dedicación y entrega generosa; ha sido un verdadero privilegio el trabajo junto a ella. Asimismo, agradezco a las doctoras Eugenia Walerstein de Meyer, Blanca Estela Solares Altamirano, al maestro Carlos Ruiz Rodríguez y al doctor Alfonso Padilla por su lectura seria y comprometida, y por sus comentarios a este texto. También quiero agradecer de forma especial a Carlos Bonfil, quien tan espléndidamente escuchó y valoró este trabajo, e hizo apreciadas sugerencias en su transcurso. Agradezco a la UNAM por el financiamiento que me brindó, y al Posgrado de Música, sus maestros y administrativos. Finalmente, muchas gracias a Andrés, a mi familia y amigos por su apoyo incondicional, en particular a Marcela García López.

Resumen

En esta tesis estudio la acción estructurante de la música cubana en la representación cinematográfica de la Ciudad de México entre 1940 y 1952. Dicha temporalidad articula circunstancias socio-políticas nacionales y mundiales, así como tiempos históricos de largo alcance y de vida cotidiana. La construcción teórica de mi objeto y propuesta analítica la fundamenté en una perspectiva crítica que conjuga principios planteados por la tradición musicológica, y análisis interdisciplinarios de ciencias sociales y humanidades; elaboración epistemológica que posicionó al fenómeno musical como un proceso cultural complejo, amplio, móvil y multidimensional. La reflexión musicológica la concreté a través de la explicación de las estructuras sonoro-musicales —comportamientos melódico-armónicos, rítmicos-accentuales, tímbricos, texturales y micro-gestuales—, su historicidad y objetivación en las convulsas contradicciones de producción y reproducción social. Finalmente constaté que la música cubana no sólo estructuró y movilizó la identidad de los habitantes de la capital recreada en la filmografía nacional, sino que fue fundamental en la construcción de un universo de representaciones a través del cual se organizaron prácticas cotidianas en el particular proceso de modernidad de esta gran urbe, sus representaciones simbólicas y conflictos sociales. Para llevar a cabo la investigación realicé un trabajo de selección, clasificación y análisis de diecinueve películas dentro de la vasta producción cinematográfica de la época, además de transcripciones musicales a diferentes niveles de profundidad. A partir de tales resultados, hice una caracterización de los espacios simbólicos de la ciudad cinematográfica y las dinámicas contradictorias que se movilizan desde la música.

ÍNDICE

Introducción	1
- <i>Delimitación del objeto de estudio</i>	2
- <i>Límites temporales</i>	6
- <i>Material de estudio</i>	10
- <i>Problema central y sus derivaciones en el contenido de los capítulos</i>	14
Capítulo 1. Estudio musicológico desde la interdisciplina: una propuesta teórico-metodológica	17
I. Presentación del objeto de estudio en medio de consensos y desafíos de la musicología: una contextualización necesaria	17
II. Un marco teórico cimentado en la interdisciplinaridad	28
- <i>Desde una perspectiva histórica multidimensional</i>	28
- <i>El estudio de la cotidianidad musical de la Ciudad de México entre 1940 y 1952: alternativas teórico-metodológicas</i>	37
- <i>Un punto de apoyo en la teoría bourdieuana</i>	41
III. La acción estructurante de la música en la vida social: una propuesta conceptual	48
IV. A manera de síntesis	54

Capítulo 2. La acción musical en la construcción de un mundo “real-imaginario”	57
I. Contextualización teórica	57
1. Ciudad de México y “ciudad cinematográfica”: entre ficción y “realidad”	62
1.1 Exposición metodológica del análisis de las películas	75
II. La música cubana en la representación cinematográfica de una urbe en metamorfosis: espacios privados y públicos	79
1. Los recintos educativos	79
2. La vecindad	82
3. Los cabarés	88
- <i>Prácticas residuales en los cabarés de “rompe y rasga”</i>	90
- <i>Música cubana y etiqueta</i>	99
- <i>Reorientando la dirección: un enlace necesario</i>	105
- <i>El son y el cachondeo cubanos</i>	105
III. Consideraciones finales	110
Capítulo 3. Una mirada intensiva a la música cubana en la “ciudad cinematográfica”: <i>Salón México de Emilio (El Indio) Fernández</i>	112
I. Abriendo el escenario: músicas y <i>espacios simbólicos</i> en <i>Salón México</i>	114
- <i>Una presentación ineludible del salón entre la recreación cinematográfica y la vida “real”</i>	116
- <i>Del otro lado de la ciudad: el colegio de señoritas</i>	120

II. Lo sonoro-musical en las luchas simbólicas	121
– <i>Oposiciones e interdependencias entre el salón y el colegio de señoritas</i>	121
– <i>Cercanías desde el símbolo del heroísmo</i>	131
– <i>Complementaciones e intercambios en el salón: convivencia de universos</i>	133
III. Consideraciones finales	136
Conclusiones	137
Fuentes	144
Anexos	160

INTRODUCCIÓN

Para muchos mexicanos hablar, sentir o escuchar música cubana produce un cambio inmediato en su actitud; sus cuerpos se activan, sus ojos se encienden y la sonrisa frecuentemente asoma en sus rostros. No falta además, quien comience a tratar de imitar el acento peculiar de los isleños, disponiéndose a una forma de articular con su voz y con todo su cuerpo cierto ademán de guapería o desenfado. Es como si la presencia de un cubano o la alusión a la isla caribeña y su música desencadenara una forma de expresión latente que, si bien no está a flor de piel en toda ocasión, sí se encuentra a la mano para manifestarse en cualquier momento.

En un inicio fue esta noción empírica general, formada en la relación con diferentes grupos y en diversas circunstancias sociales durante mi vivencia en la Ciudad de México, el motivo inicial de un cuestionamiento personal que luego se convirtió en impulsor del presente estudio: ¿la música cubana, que ha tenido un papel central en mi formación como individuo, músico y musicóloga, también ha calado en la identidad de los mexicanos? En caso afirmativo, ¿cómo ha construido en los habitantes de esta ciudad una forma de ser y de representarse a sí mismos?

Tales interrogantes parten, a su vez, de una noción de música que abarca toda la reflexión que aquí se expone, entendida ésta como objeto y proceso cultural generador de estructuras que dan sentido y ofrecen valoraciones a los individuos para comprender, encarnar y actuar en sus universos sociales distintivos, y en las interacciones entre formas diversas de representación del mundo.

La experiencia epistemológica y cognoscitiva de una profunda y amplia investigación musicológica¹ expuesta en mi tesis de licenciatura sobre la música cubana en la isla, refinó el entrenamiento de una escucha y una percepción especializadas. Los resultados de ese estudio arrojaron conclusiones sobre cómo específicos patrones músico-estructurales, sonoramente hablando, habían particularizado y enlazado géneros y estilos a lo largo de la

¹ En este trabajo se considera musicología como la ciencia que tiene como objeto fundamental toda manifestación musical del ser humano, y por tanto se asume dentro de este concepto tanto a la musicología histórica, la musicología sistemática, como a la etnomusicología o la antropología musical, y cualquier otra de sus ramas derivativas. Sólo se hará alusión a uno de estos términos particulares cuando así lo requiera una determinada referencia a otro autor.

historia musical en Cuba². De esa forma pude percibir con agudeza la vitalidad de tales estructuras en la música cubana producida en la Ciudad de México y al mismo tiempo alcancé a vislumbrar, aun desde los primeros momentos, un nuevo universo de significaciones y prácticas disímiles y contradictorias alrededor de la misma.

Es así que el ejercicio analítico-musicológico, unido a mi experiencia cultural como nativa de ese país, me hizo particularmente sensible a la identificación del mismo fenómeno involucrado con espacios, memorias, pertenencias e historias de vida diferentes. Incluso antes de plantear la investigación, tal percepción apuntó hacia la noción de una legitimidad musical creada desde una urbe que ha vivido la música cubana no como una práctica pasajera y ajena, sino como parte de una experiencia asentada en su historia. He aquí una inquietud muy ambiciosa, que inicia su consolidación como trabajo musicológico desde el establecimiento de los límites de la investigación.

- *Delimitación del objeto de estudio*

Comencemos por definir qué tipo de fenómenos musicales abarca el concepto de música cubana en esta tesis; un término que en México se ha emparentado con otros como música tropical o afro-antillana, desarrollados principalmente desde la industria del entretenimiento en el siglo XX.

Hay que tener en cuenta, en primer lugar, que fue a partir del siglo XIX cuando se reconoce en la isla una creación musical como cubana, unida a la consolidación de una identidad nacional³, dentro del proceso de formaciones de Estado–Nación en América Latina. Por tanto, aun cuando hay evidencias de la presencia de músicas procedentes del Caribe en México desde dos centurias antes, es principalmente a partir de la proliferación del danzón, desde la segunda mitad del diecinueve, que se va consolidando la noción de una música cubana en la capital mexicana. A este género le siguieron otros como el *son*, el *mambo*, el

² Daymí Alegría Alujas. *Tumbao en tramas de la música popular bailable cubana*, Tesis de Licenciatura en Musicología, La Habana, Instituto Superior de Arte, Departamento de Musicología, 2005.

³ Argeliers León. *Del canto y el tiempo*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1981, p. 235-246.

chachachá, la *rumba*, la *conga*, la *habanera*, el *bolero cubano*, la *canción cubana* y, a partir de los últimos años del siglo XX, la *timba*⁴.

Por otro lado, se debe considerar la forma en que se ha nombrado y definido esa música en la Ciudad de México. A partir del contacto con cantantes, instrumentistas, bailadores y en la consulta de fuentes bibliográficas y hemerográficas, constaté que no obstante la ambigüedad del término de música cubana, existe una condición común. Se trata de una creación que ha sido adjudicada en alguna medida a “los cubanos”, específicamente a los músicos, en su práctica como compositores, intérpretes, arreglistas o simplemente como creadores o transmisores de géneros y estilos. Esta denominación es manejada, incluso, por mexicanos que han sido sus exponentes y que han incorporado su producción a toda una carrera artística. Tal es el caso de Luis Ángel Silva (Melón), cantante de numerosas agrupaciones de reconocido prestigio dentro del mundo del *son* cubano en México⁵.

Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, y a partir de los resultados que obtuve en mi tesis de licenciatura, defino de forma operativa como música cubana para este estudio, aquellas manifestaciones musicales y músico-bailables populares, según sea el caso, que han tenido lugar en la Ciudad de México, dentro del marco de géneros reconocidos de la tradición cubana. Me refiero específicamente a aquella producción que, a partir de rasgos músico-estructurales básicos, puede ser ubicada dentro de géneros cubanos identificados en la vida musical de la urbe mexicana a lo largo de diferentes épocas, desde el siglo XIX hasta la actualidad.

⁴ Aunque en la tradición musical cubana también se reconocen otros géneros como la *contradanza*, la *danza*, el *punto guajiro*, por sólo referir algunos, fueron los mencionados en el texto principal los que se localizaron como formantes de la producción musical cubana en la Ciudad de México, al menos en el marco de esta investigación.

⁵ Melón lleva más de sesenta años dedicado a la música cubana. “Lobo y Melón” es la agrupación que más lo dio a conocer, pero antes formó parte de “Los diablos del trópico”, “Los Guajiros del Caribe” y “Estrellas de Juan Bruno Tarraza”, e hizo numerosas grabaciones como corista en la RCA Víctor. Además, compartió escenarios con Benny Moré, Cheo Marquet, Miguelito Valdés, entre muchos otros, y se ha dedicado a formar a nuevas generaciones de músicos en este estilo.

Entrevistas con el señor José Ángel Silva «Melón», realizadas por Daymí Alegría Alujas, el 22 de febrero del 2011 y el 19 de junio del 2011, en la Ciudad de México.

Merry MacMasters. *Recuerdos del son*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

Aunque la clasificación genérica aplicada en esta tesis como principio básico para el estudio del objeto, toma en cuenta, fundamentalmente, estructuras rítmico-accentuales, melódico-armónicas, texturales, así como el tipo de formato instrumental que se utiliza y la velocidad con que se interpreta, también considera, en los casos en que es posible, la manera en que las distintas piezas seleccionadas son bailadas y escuchadas. Esto, en el contexto de necesidades de una industria cultural en expansión desde el siglo XX que tiene como epicentro la Ciudad de México, y que se lanza primero hacia todo el continente americano, y luego hacia el resto del mundo, unida a la modernización de las grandes urbes y la proliferación de sus espacios de ocio.

De esta manera vemos, por ejemplo, la emersión de nuevos estilos y géneros como el fenómeno de la “*rumba*”, diferenciada así en el texto del presente trabajo de la *rumba*. El término entre comillas define a una pieza de espectáculo musical que lejos de reproducir al género de procedencia de los suburbios de La Habana y de Matanzas, constituye un fetiche “tropicalista” y exótico establecido por las instancias de la industria musical, con el que se hizo referencia a una muy diversa gama de realizaciones que ocurrieron, desde finales de los años 30, en los cabarets de New York⁶ y que hacia la década de 1940 proliferaron en la Ciudad de México⁷.

Bajo la denominación de música cubana en esta tesis se encuentra, además de los géneros referidos, la música proveniente del universo religioso afro-cubano, sobre todo aquella que se deriva de la santería, por ser la que con mayor frecuencia he apreciado en la Ciudad de México.

⁶ Varias de cuyas realizaciones aparecen en el documental *Routes of Rhythm* de Harry Belafonte.

Luego de los antecedentes de Don Aspiazu con “El Manisero” cantado por Machín, se destacaron diversas orquestas que interpretaron, o al menos influyeron o utilizaron, elementos incidentes sobre la “*rumba*” en el ámbito norteamericano. Entre las orquestas más populares se encuentran la de Xavier Cugat, la de Cab Calloway, y la de Enrique Madriguera, entre otros.

Danilo Orozco. *Nexos globales desde la música cubana con rejugos de Son y No son*, La Habana, Ediciones Ojalá, 2001, p. 46.

Cristóbal Díaz Ayala. *Cuando Salí de la Habana: 1898-1997: cien años de música cubana por el mundo*, San Juan, Puerto Rico, Fundación Musicalia, 2001, pp. 153-164.

⁷ Las interpretaciones de esa “*rumba*”, conocida como *rhumba* en Estados Unidos, constituyeron un híbrido entre comportamientos y patrones del *son*, en especial de sus *tumbaos*, relaciones melódico-rítmicas cercanas al “mameo” de los metales, sonoridades de *conga*, y a ratos el sustrato de ritmos propiamente rumberos sobre todo en los instrumentos de percusión. Este fenómeno de “*rumba*” con fuerte carácter comercial de variedades, y una imagen de marcado sentido cabaretero, en algunos casos se intersectó con otros ámbitos músico-escénicos; atmósferas y realizaciones muy cercanas a la sonoridad del tango argentino, así como de géneros populares brasileños.

Daymí Alegría. *Tumbao en tramas de la música popular bailable cubana*, op. cit., pp. 110-111.

Quiero aclarar, no obstante, que éste no constituye un estudio profundo de cada uno de los géneros de la música cubana en la Ciudad de México, ni desde un punto de vista histórico ni relativo a una amplia sistematización de sus rasgos estilísticos⁸. Si bien estos aspectos son centrales en los análisis, no son los únicos que conforman el objeto de investigación.

Más bien lo que interesa a la reflexión que aquí presento es comprender significaciones generales que se han formado en la gran urbe mexicana desde la recreación de algunos de estos géneros, específicamente, la acción estructurante de la música cubana en la reproducción de la vida cotidiana de la ciudad, sus representaciones simbólicas, identidades, prácticas y conflictos sociales.

Por tanto, desde este momento dejo en claro para el lector que esta es una investigación centrada en el campo disciplinar de la musicología. Son el hombre musical y las estructuras musicales el foco de atención, así como el complejo universo de significaciones que los envuelve y atraviesa. En ese sentido, si bien el estudio musicológico articula la teorización del fenómeno musical desde un enfoque holístico e interdisciplinario que concibe a la música como un proceso de gran amplitud, complejidad y movilidad histórica y social, la sustancia del análisis no está ni en el campo de la historia, ni en el de la sociología o la antropología. Los universos disciplinares colindantes operan, en todo caso, como herramientas teóricas que amplían y refuerzan la propia aportación musicológica.

⁸ Se han realizado numerosos estudios sobre géneros de la música cubana desde el punto de vista histórico y sistemático. Entre ellos podemos mencionar algunos textos:

Alejo Carpentier. *La música en Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 1979.

Argeliers León. *Del canto y el tiempo*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1981.

Helio Orovio. *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981.

Natalio Galán. *Cuba y sus sones*, Valencia, Pre-Textos/Música, 1983.

Zoila Gómez García y Victoria Eli Rodríguez. *Música latinoamericana y caribeña*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1995.

Radamés Giro. (comp. y prólogo) *Panorama de la música popular cubana*, La Habana, Editorial de Letras Cubanas, 1998.

Leonardo Acosta. *Otra visión de la música popular cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 2004.

Danilo Orozco. "El son: ¿ritmo, baile o reflejo de la personalidad cultural cubana?", *Revista Santiago*, Santiago de Cuba, No. 23, marzo de 1979.

_____. *La categoría Son como componente de la identidad cultural cubana*, Tesis Doctoral, Berlín, Universidad Humboldt, 1987.

_____. *Nexos globales desde la música cubana con rejugos de Son y No son*, op. cit.

Daymí Alegría. *Tumbao en tramas de la música popular bailable cubana*, op. cit.

Véase también en la *TRANS-Revista Transcultural de Música* 9, 2005, la sección "Dossier Timba cubana", disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/p6/trans-9-2005> [consultado el 10 de enero de 2012].

- *Límites temporales*

Teniendo en cuenta el planteamiento anterior y como requisito teórico-metodológico básico, en esta introducción considero necesario ubicar de forma general al objeto de estudio en un contexto histórico. La intrínseca amplitud y complejidad de la música como fenómeno cultural, y la extensa temporalidad que abarca la presencia de la música cubana en la Ciudad de México, hacen imprescindible la elección de un período central para la investigación.

Si bien se consideró la actualidad como el espacio temporal de estudio, la necesidad de comprender la historicidad de las representaciones simbólicas que se viven y se perciben alrededor de la música cubana en las prácticas cotidianas contemporáneas, remitió a la investigación hacia una búsqueda en el pasado. Dentro de esa extensa temporalidad de un siglo como mínimo, se identifica un pináculo muy manifiesto hacia mediados del siglo XX, específicamente con la popularización del *mambo*⁹; género que se lanza al mundo fundamentalmente desde México pero que se sigue nombrando y reconociendo como cubano¹⁰.

Durante esos años, además, la música cubana experimentó una amplia difusión a través de la industria cultural en la Ciudad de México. Según un bosquejo bibliográfico inicial, esta música estaba muy presente en los espectáculos de los centros nocturnos, los teatros y muy particularmente en la producción cinematográfica¹¹, lo cual se encuentra en sintonía con

⁹ En la investigación musicológica sobre el *tumbao* en la música popularailable cubana, ya había identificado entre las décadas de 1930 y 1950, en la producción musical de la isla, una etapa de peculiar concentración de diversos géneros, estilos, formatos instrumentales, orquestas y patrones rítmico-melódico-armónicos.

Daymí Alegría. *Tumbao en tramas de la música popularailable cubana*, op. cit.

¹⁰ Los fundamentos de tal identificación, consideran más el papel de Dámaso Pérez Prado como cristizador y máximo exponente del mambo, y la importancia este género como expresión musical que sintetizó gran parte de los recursos estilísticos de la tradición cubana que le antecedió, que el entorno socio-cultural de la Ciudad de México en el que se consolidaron muchas de sus significaciones.

¹¹ Alberto Dallal. *El "dancing" mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, 1987, (Colección Lecturas Mexicanas segunda serie, No. 70).

Fernando Muñoz Castillo. *Las reinas del trópico*, México, Grupo Azabache, 1993.

Gabriela Pulido Llano. *Representaciones de "lo cubano" en los escenarios culturales de la Ciudad de México, 1920-1950*, Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos (Historia), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2005.

modernización capitalista que vivió la ciudad durante los sexenios de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán (1946-1952)¹².

El período de gobierno de Ávila Camacho coincidió con la Segunda Guerra Mundial, y en esa etapa hubo un notable auge de la economía nacional a partir de la participación de México como proveedor de materias primas agrícolas y minerales para la producción de materiales de guerra. El crecimiento de las exportaciones y la producción interna durante la guerra, significó el inicio de un proceso económico cualitativamente importante que, aun después del conflicto bélico, continuaría con la determinación de formar una “nueva” nación industrializada¹³.

La ola migratoria hacia los centros urbanos, concentra una gran masa de obreros en la capital y promueve la proliferación de una clase media que fue tomando auge desde el periodo posrevolucionario, así como la extensión y protagonismo de un peculiar mundo de diversiones y ocio. Alberto Dallal nos ilustra, a través de la movilización de población hacia la Ciudad de México, la hechura de una cotidianidad con necesidades “urbanofágicas”:

[...] “utilizar” a la ciudad de México, consumirla y consumir sus ofrecimientos, hacerse de sus gustos y diversiones, participar de sus celebraciones, entrecruzar las aspiraciones propias con los mil y un anhelos que desembocan en sus calles, sus jardines, sus instalaciones, sus monumentos, sus ajeteos y luces.¹⁴

Después de 1940 la migración a la urbe, donde se concentraban los mejores salarios y servicios públicos, se vivió como nunca antes. Específicamente en la Ciudad de México, un aproximado al millón de habitantes que conformaban su población en 1930, creció seis

¹² Carlos Monsiváis. "Sociedad y cultura", en Rafael Loyola, coord., *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, México, Grijalbo, 1990, (CONACULTA), pp. 259-279.

Ricardo Tirado. "La alianza de los empresarios", en Rafael Loyola, coord., *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, México, Grijalbo, 1990, (CONACULTA), p. 203.

Guillermo Boils. "Arquitectura y producción del espacio social", en Rafael Loyola, coord., *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, México, Grijalbo, 1990, (CONACULTA), pp. 321- 338.

¹³ Martha Rivero. "La política económica durante la guerra", *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, Rafael Loyola (coord.) México, Grijalbo, CONACULTA, 1990, pp. 23- 24.

¹⁴ Alberto Dallal. *El "dancing" mexicano, op. cit.*, p.94.

veces en los siguientes 40 años¹⁵. Tales condiciones representaron un entorno socio-cultural fértil para la proliferación de la música cubana en la vida del ocio en la ciudad¹⁶.

Con Miguel Alemán se intensifica el programa de urbanización e industrialización. Según el historiador Luis Medina, su presidencia propone un proyecto nacional claro y completo, comprometido a llevar adelante la democratización política y el crecimiento económico acelerado¹⁷.

El impulso vertiginoso de los medios de producción y reproducción artística, estimulado en la Ciudad de México por el espíritu de modernización desplegado desde el sexenio de Ávila Camacho y potencializado con el gobierno alemanista, encuentra en las masas de proletariado y las clases medias, un suelo de extraordinaria expansión de mercado bienes simbólicos.

A la gran producción de una industria cultural del ocio, protagonizada por la vida nocturna de la ciudad, se integran las imágenes de prostitutas, padrotes, cabarets, marginalidad y corrupción, que imperan en la ciudad, en sus creaciones y representaciones culturales. La música cubana se expande junto este “bajo mundo” urbano:

1950. Alberto Gout dirige *Sensualidad*, con Ninón Sevilla en el papel de prostituta y rumbera que trastorna a un hombre ecuánime [...]. Emilio “El Indio” Fernández filma *Víctimas del pecado* con la Sevilla en el papel típico de la prostituta, y Federico Méndez *El Suavecito* con Víctor Parra en el papel de un “cinturita” o padrote. Se publica la novela *Candelaria de los Patos* de Héctor Raúl Almanza, que trata de bajos fondos y manipulación política. Octavio Paz publica *El laberinto de la soledad*, ensayo que aborda, entre otros temas, algunos aspectos del habla y la conducta urbanas. Se estrena la obra de teatro *El cuadrante de la soledad*, de José Revueltas, que trata de marginados, tráfico de drogas, prostitución y represión política. Luis Buñuel dirige *Los olvidados*, película sobre barrios bajos que tiene éxito en el extranjero¹⁸.

¹⁵ Pablo Escalante Gonzalbo. *Nueva historia mínima de México*, El Colegio de México, México D. F., 2009, p. 276.

¹⁶ «1943. Se estima que hay en la ciudad 15 mil misceláneas, 4 mil cantinas y 200 “lupanares”». Alfonso Morales Carrillo. et. al., *Asamblea de Ciudades, Museo del Palacio de Bellas Artes, Años 20s/50s Ciudad de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, p. 154.

Carlos Monsiváis llama la atención sobre la participación de músicos y artistas cubanos en la construcción de arquetipos, con los cuales la Ciudad de México enfrentó las representaciones de una amenazante modernización. “Sociedad y cultura”, *op. cit.*, pp. 268.

¹⁷ Luis Medina. *Historia de la Revolución mexicana: periodo 1940-1952. Civilismo y modernización del autoritarismo*, México, El Colegio de México, (Vol. 20), 1979, p. 1.

¹⁸ Alfonso Morales Carrillo. et. al., *Asamblea de Ciudades, Museo del Palacio de Bellas Artes, Años 20s/50s Ciudad de México, op., cit.*, p. 156.

Ante tal situación, la ráfaga moralista contrataca, y la ciudad se debate entre licencias y prohibiciones, leyes e infracciones.

1951. Se expide el segundo Reglamento de Supervisión Cinematográfica, que sanciona los “ataques a la moral” y las “ofensas al pudor, a la decencia y a las buenas costumbres”. Se expide el reglamento de los artículos 4º. y 6º., fracción 7, de la Ley Orgánica de Educación Pública sobre publicaciones y revistas ilustradas, que sanciona contenidos “inmorales”. [...]. El arzobispo de México conmina a los católicos a realizar una campaña nacional moralizadora¹⁹.

Hacia 1953 cambian las condiciones internacionales para México. Al término de la Guerra de Corea hubo una reducción de la demanda mundial de materias primas y consecuentemente una disminución de los precios internacionales de esos productos. Este momento coincide con la toma del poder del gobierno de Ruiz Cortines (1952- 1958), el cual, en busca de una política que contrastara con el régimen de Miguel Alemán, dio inicio a una nueva era de austeridad y moralización.

Del mismo modo, la toma de posición Ernesto Uruchurtu Peralta como regente del Departamento del Distrito Federal se hizo sentir en la capital. Los horarios de los centros nocturnos se redujeron considerablemente, y en general, la industria cultural que tanto beneficiaba a la producción de la música cubana se vio afectada²⁰. Este contexto representó una ruptura con respecto a las condiciones que propiciaron el esplendor que tratamos de enmarcar, y por tanto define para nosotros el límite temporal que nos interesa trabajar en esta tesis.

Los escenarios hasta aquí descritos ubican a la Ciudad de México entre 1940 y 1952 como contexto importante en la proliferación y concentración de la música cubana y su industria cultural en este país. Es la gran urbe, con su movimiento continuo y convulso de millones y millones de habitantes el suelo fértil para las grandes orquestas y las sonoridades estridentes. Incluso, si bien en la bibliografía consultada se hace referencia a Veracruz, Acapulco o Puebla como pequeñas urbes donde hay presencia de la música cubana, hay un marcado énfasis en el alto nivel de centralización de músicos y agrupaciones en la capital²¹. Por tanto, son las razones hasta aquí expuestas, de peso musical, social, político, histórico y

¹⁹ *Ibid.*, p. 158.

²⁰ José Agustín. “La transición (1940-1946)” en *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, México, Planeta, 1990, pp. 7-65.

Sergio H. Peralta Sandoval. *Hotel Regis. Historia de una época*, México, Diana, 1996, p. 128.

²¹ Merry MacMasters. *Recuerdos del son*, op. cit.

cultural las que justifican la elección de la Ciudad de México entre 1940 y 1952 como espacio para el análisis del objeto de investigación.

- ***Material de estudio***

El presupuesto epistemológico que fundamenta la investigación, basado en una noción plural y multidimensional del fenómeno musical, es el punto de partida de la elección del material de estudio. La capacidad que tiene la música como objeto de producción cultural, a través del cual los sujetos sociales se realizan y se transforman, demanda soportes para la observación y el análisis que muestren, precisamente, la complejidad que caracteriza a este fenómeno.

La justificación que fundamenta la elección del material de estudio debe comprenderse además, desde la problemática central que guía la investigación: cómo actuó la música cubana dentro de las complejas y contradictorias dinámicas de producción y re-producción simbólica en la Ciudad de México entre los años de 1940 y 1952; de qué manera movilizó sentidos, representaciones y prácticas.

Como se explica ampliamente en el primer capítulo de la tesis, y bajo la perspectiva histórica que allí se profundiza, el interés epistemológico neurálgico se enfoca en las prácticas cotidianas donde la música actuó como agente protagónico. Prácticas que encontraron en el cine nacional de la época un soporte visual y sonoro, y que constituye por tal motivo una eficaz vía de acercamiento a la red de conexiones simbólicas que se generaron en aquella sociedad desde la música cubana o a través de ella.

Es por estas razones que el material seleccionado para analizar los fenómenos musicales de esa época, se concentró en la producción cinematográfica nacional en la que se recrea la Ciudad de México, identificada en este estudio como “ciudad cinematográfica”. Los filmes nos permitieron un acercamiento integral y pertinente no sólo hacia el resultado sonoro, sino a todo un contexto de significaciones y prácticas que nos posibilitaron comprender los sentidos que le dieron relevancia a esa música.

El proceso de reflexión sobre la acción de la música cubana en este contexto socio-cultural, se desplegó en diferentes niveles de profundización analítica, cada uno de ellos con tareas específicas. Además de la deliberación teórico-metodológica consecuente, las diferentes fases del estudio generaron una serie de datos y gráficas analíticas. Consideré importante vaciar la mayor parte de esta información en anexos para ampliar el aporte del resultado de la investigación.

En primer lugar fue necesaria la selección de las películas. En ese sentido resultó un referente de gran importancia la amplia documentación que al respecto consta en estudios y análisis sobre la historia del cine mexicano, particularmente la monumental obra de Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, organizada en una serie de varios volúmenes²².

A partir de la información detallada que ofrece la bibliografía sobre la vastísima producción cinematográfica realizada entre 1940 y 1952, elegí 200 filmes que tenían en su banda sonora la participación de músicos o artistas cubanos, o que la trama giraba en torno a la vida nocturna de la ciudad y donde intervenían géneros reconocidos de la música cubana. La búsqueda de estos filmes a través de varios coleccionistas cinematográficos resultó todo un reto que dejó como saldo un total de cincuenta películas en soporte digital.

La apreciación misma de las cintas transcurrió, posteriormente, en un ir y venir desde el desarrollo teórico de la investigación hacia la concreción musical y visual del material elegido. Primero, qué debía ser visto y analizado musicológicamente en las películas y, al mismo tiempo, cómo jerarquizar, examinar, procesar y significar metodológicamente la información que se debía interpretar desde los filmes.

Como resultado de este proceso realicé una segunda decantación. La audición más detallada de las piezas musicales y su estudio musicológico me llevó a la elección de diecinueve películas que figurarían finalmente como el material fundamental del estudio. El

²² Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*, México, Era, (Vol. 2. 1941-1944; Vol. 3. 1945-1948; Vol. 4. 1949-1951; Vol. 5. 1952-1954), 1969-1978. También fue importante el texto de Fernando Muñoz Castillo, *Las reinas del trópico*, México, Grupo Azabache, 1993; Gabriela Pulido Llano, *Representaciones de "lo cubano" en los escenarios culturales de la Ciudad de México, 1920-1950, op. cit.*; y Leopoldo Gaytán Apaez, *El mambo de Pérez Prado y el cine mexicano (1948-1953)*, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1996.

propósito principal en la selección de la muestra era abarcar una amplia diversidad de géneros de la música cubana y de espacios sociales y simbólicos representados en la caracterización de la ciudad. Es por ello que esta fase también requirió de una taxonomía preliminar que satisficiera ambos propósitos complementarios; que me permitiera identificar comportamientos musicales generales, así como prácticas, sujetos y grupos sociales relacionados con las mismas.

Desde la historia del cine mexicano existe una categoría establecida como “cine de rumberas”, referida a películas que tienen como personaje central a la bailarina “tropical”. Varias de las cintas seleccionadas pertenecen a esta tipología. No obstante, la muestra va más allá de las historias de *vedettes* y abarca filmes que narran prácticas cotidianas en la ciudad, protagonizadas por personajes “ordinarios”. El listado de las diecinueve películas aparece en el Anexo 1 de esta tesis.

En una fase de mayor profundización el trabajo de audición y análisis músico-estructural de las piezas de los filmes fue organizado en diferentes niveles. El primer paso fue realizar un recuento general de cada película, en estilo sinóptico, ubicando los temas musicales de mayor relevancia según el protagonismo que los mismos tenían dentro de la trama²³. El resultado de este trabajo se volcó en un listado de 100 piezas, identificadas a partir de los siguientes criterios: una distinción genérica aproximativa, el nombre de la pieza, el autor, arreglista y/o intérprete²⁴, el nombre de la película, su director y el tiempo cronológico aproximado donde se encuentra dentro del filme. La tabla que recoge esta información puede ser consultada en el Anexo 2.

Conjuntamente a la ubicación de las piezas hice un trabajo de interpretación de los espacios sociales representados en la película donde éstas eran ejecutadas y/o bailadas. El objetivo era sistematizar significaciones generales de la música en dos sentidos, en su acción estructurante dentro del filme y como recreación fílmica de prácticas musicales, bailables y sociales de la Ciudad de México. Tal propósito condujo a la elaboración de un gráfico por

²³ Es muy frecuente en estas películas que, momentáneamente, el trascurso de la trama principal ceda el protagonismo cinematográfico a la interpretación de una pieza musical, ya sea como consecuencia de la historia misma, con una carga dramática intencional, o como elemento formante del entorno de dicha historia.

²⁴ No siempre en la información que ofrecen los créditos de las películas se da a conocer el autor, arreglista o intérprete. Por tanto de estos tres criterios sólo se considera en el listado mencionado aquella información a la que se tuvo acceso.

película en el que se plasma la correspondencia entre géneros musicales y los espacios referidos. Los diecinueve gráficos conforman el Anexo 3.

A partir de la propuesta teórica que fundamenta la investigación, se comprende la acción estructurante de la música como un proceso sociocultural complejo y dinámico. Es por ello que no resultaba suficiente una clasificación lineal de géneros musicales y espacios sociales, sino un análisis multidimensional más profundo; primero, que sacara a la luz la madeja contradictoria de relaciones socioculturales y musicales inter-estructurantes, y además que ilustrara sobre el funcionamiento específico de los diversos comportamientos musicales en la producción simbólica.

La transcripción musical contribuyó a precisar y explicar con mayor claridad tales procesos. Por tanto, el objetivo en este caso no fue únicamente volcar el soporte sonoro a una representación gráfica, sino, utilizar los beneficios que nos ofrece dicha representación para adentrarnos en análisis más complejos de las estructuras musicales. En ese caso procedí a diferentes formas de elaboración visual de la transcripción. Una general, que contiene la totalidad del resultado sonoro, y otro diseño más específico que pretende mostrar comportamientos melódico-armónicos, rítmico-acentuales y texturales más puntuales. Tales fragmentos forman parte del cuerpo del segundo y tercer capítulo, y los más extensos constituyen los Anexos 4, 5 y 6 de la tesis.

Durante la elaboración del informe final de la investigación me cercioré de la utilidad del material cinematográfico mismo para ilustrar con más elementos los análisis realizados. Por ello, incluí una edición de los fragmentos de las películas que fueron tomados como referencias fundamentales durante el texto de los capítulos. Este material se encuentra identificado y adjuntado en formato digital como parte final de los anexos.

Aun cuando el registro musical de los filmes fue considerado como la fuente más pertinente y efectiva para un estudio musicológico, se tomaron en cuenta sólo de forma secundaria y aproximativa, otros registros y documentos que sirvieron para validar en términos generales los resultados que se iban obteniendo. En ese sentido se acudió a entrevistas abiertas, realizadas al señor Luis Ángel Silva (Melón), intérprete protagonista de la música cubana en México; al señor Iván Restrepo, economista y periodista, testigo activo de la vida

musical de la ciudad; y al señor Gerónimo Muñoz Rosas, quien en su juventud participó en numerosas escenas donde la música cubana constituyó un elemento central.

Una pequeña investigación hemerográfica, por otro lado, aportó nuevas fuentes iconográficas a las ya ofrecidas por las películas. Además, permitió un acercamiento muy general a las contradicciones que se generaron entre diferentes sectores de la sociedad en la recepción de la música cubana en la Ciudad de México; desde la más intolerante censura de unos, hasta la aceptación o la aclamación frenética de otros.

- *Problema central y sus derivaciones en el contenido de los capítulos*

Dados los propósitos epistemológicos de la investigación y las particularidades del objeto de estudio, nace la necesidad de una postura interdisciplinaria que se afirma a lo largo de la investigación. La musicología ciertamente ha aportado recursos teóricos y metodológicos imprescindibles para llevar a cabo estudios como el que ahora nos ocupa. Sin embargo, dichas herramientas no han resultado suficientes para abordar la música desde las complejidades históricas, simbólicas, sociales y culturales que aquí interesan.

La problemática central, fundamentada a partir de un enfoque holístico, propone esta perspectiva desde el planteamiento mismo de la investigación, precisada ahora a partir del material de estudio: cómo actuó la música cubana dentro de las complejas y contradictorias dinámicas de producción y re-producción simbólica en la Ciudad de México representada en la producción fílmica nacional entre los años de 1940 y 1952; de qué manera movilizó sentidos, representaciones y prácticas en esa “ciudad cinematográfica”. Tal cuestionamiento se desplegó en problemas derivados que dieron cuerpo a tres capítulos.

En el primer capítulo, con vistas a plantear la base teórica que cimienta la exposición y realización de la tesis, explico los fundamentos desde los cuales construí el objeto de investigación. Tal propósito lo llevo a cabo a partir del cruzamiento constante y dinámico entre cuatro aspectos neurálgicos en mi análisis y propuesta teórica, los cuales van dialogando alternativamente entre sí a través del discurrir lineal que impone el discurso escrito.

En primer lugar parto de discusiones centrales en el campo musicológico con las que se sintoniza mi postura epistemológica —referidas a la concepción de música y alternativas metodológicas para su análisis—, para ubicar a mi objeto dentro de problemáticas que en estos momentos inquietan a la musicología. De vuelta, cuestionamientos surgidos desde las características específicas del objeto, me abren un panorama de búsquedas teóricas y metodológicas que en primera instancia movilizan el enfoque mismo de esta investigación particular y que, además, persiguen presentar una alternativa gnoseológica ante los retos disciplinares que plantea la comunidad de investigadores, específicamente musicólogos.

Así, a través de conceptos provenientes, fundamentalmente, de los estudios filosóficos y de reflexión cultural de Bolívar Echeverría, la teorización histórica de Fernand Braudel y Gonzalo Aguirre Beltrán, la propuesta sociológica de Pierre Bourdieu, y los estudios de la cotidianidad de Michel De Certeau y de la cultura en México de Carlos Monsiváis, enriquezco los principios que me aporta la teorización musical, y de esa manera construyo los presupuestos cognoscitivos fundamentales. Como resultado de este proceso, desarrollo una propuesta conceptual concreta hacia el final del capítulo que, enfatizo, ambiciona inicialmente ser útil para el estudio de un fenómeno particular, al tiempo que pretende abrir nuevos horizontes ante debates latentes en la investigación musical.

Tomando como punto de partida problemas derivados de la reflexión de los objetos culturales y sus temporalidades socio-históricas, el segundo capítulo se concentra en responder de forma ampliada cómo la música de las bandas sonoras, desde sus comportamientos melódico-armónicos, tímbricos, rítmicos, texturales y micro-gestuales, estructura la representación cinematográfica de una visión de mundo, particularizada en las luchas simbólicas de una sociedad específica.

La producción y reproducción de la cultura en las dinámicas cotidianas representadas en los filmes, es el espacio que permite estudiar de forma concreta la acción movilizadora, variable y compleja del fenómeno musical en la sociedad. Se trata, pues, de la capacidad que tiene la música cubana de viabilizar una forma específica de modernidad en la Ciudad de México, sus ilusiones y contradicciones, surgidas en un momento determinado, durante

el período de la segunda guerra mundial y la posguerra, del largo proceso de incorporación de esta urbe y sus habitantes en la modernidad capitalista del siglo XX.

En el último capítulo desarrollo un estudio de caso. La trama de una película, *Salón México* (1948) de Emilio Fernández, nos brinda la posibilidad de un mayor acercamiento a la construcción recíproca y simultánea entre las representaciones significativas generadas desde el ámbito musical y determinados espacios y dinámicas de vida cotidiana de la ciudad representada. En el cruce de procesos de modernización, resistencias y resignificaciones culturales, es comprendida la música como agente protagónico. A través de su relevancia en la realización misma del filme y en los conflictos dramáticos de los personajes, se pone en evidencia la capacidad que tiene este fenómeno de accionar diálogos, contradicciones y complementaciones simbólicas en la “ciudad cinematográfica”.

Finalmente, la propuesta teórico-práctica de la presente investigación pretende abarcar inquietudes diversas que van desde intereses cognoscitivos y problemas disciplinares de la musicología, hasta necesidades gnoseológicas de la historia musical, social y cultural en México. Si las líneas que siguen logran, al menos, ofrecer nuevas perspectivas a la diversidad de lectores a los que va dirigida la investigación —musicólogos, historiadores, sociólogos y en general pensadores interesados en aspectos de la cultura y la sociedad—, entonces daré por satisfecha la realización de este estudio.

1. ESTUDIO MUSICOLÓGICO DESDE LA INTERDISCIPLINA: UNA PROPUESTA TEÓRICO-METODOLÓGICA

I. Presentación del objeto de estudio en medio de consensos y desafíos de la musicología: una contextualización necesaria

Bien conocido y discutido ha sido el tema de la diversidad y complejidad de los objetos de estudio cuando la música se encuentra en el centro de la discusión teórica. Los fenómenos, procesos y prácticas musicales, se despliegan en el núcleo de problemáticas mundiales de primer orden como la confluencia, a veces dramática, de culturas heterogéneas y disímiles, de conflictos de identidad que se vienen gestando desde hace siglos y que aun hoy arrastran secuelas de represión y auto-represión social, de coexistencia de formas de vida detractoras de tradiciones y prácticas de resistencia pre-modernas o anti-modernas. En definitiva, colisiones sociales agudizadas desde el siglo XX y su avasallante híper-desarrollo tecnológico e industrial, la persistencia de las migraciones y la cada vez más heterogénea vida social.

Ante este panorama sobreviene una pregunta necesaria y fundamental: ¿Cómo es que la investigación musical ha enfrentado teórica y metodológicamente los retos que le imponen sus objetos de estudio? O sea, cómo se ha problematizado y teorizado el universo musical desde el campo musicológico²⁵ y qué propuestas se han planteado para llevar a cabo las investigaciones.

Ciertamente éste es un tema que demanda un estudio particular, por cierto, de inmensas magnitudes tanto en el plano extensivo, por la gran cantidad de investigaciones circulando en el mundo, como en el ejercicio crítico intensivo, epistemológicamente hablando. Por tanto no es el propósito de este capítulo agotar las respuestas a ese cuestionamiento. Sin embargo, a partir de la literatura musicológica y tomando como referencia los

²⁵ Queda claro que la música no es únicamente un tema de interés para la musicología en todas las sub-disciplinas que la conforman, también ha sido motivo de reflexión teórica en otras áreas de las ciencias sociales, así como en la física, las matemáticas, la medicina, etc. Sin embargo es el campo musicológico el punto inicial del cual parte este estudio.

planteamientos de algunos de sus productores, sí se puede llegar a una noción de los consensos alcanzados y los retos por resolver.

Así vemos que la expansión de los fenómenos musicales ha movido a la creación musicológica de las últimas décadas del siglo XX y la primera década del XXI hacia la consolidación de una visión holística del hecho musical como fenómeno social y cultural²⁶. En la alianza enriquecedora con otras disciplinas, nuestra ciencia ha encontrado una vastísima gama de posibilidades analíticas que propician una diversidad de problemas, enfoques y metodologías. La investigación centralizada en la música y en el *homo musicalis*, se asiste de estudios lingüísticos, psicológicos, etnológicos, sociológicos, antropológicos, históricos, entre otros, con resultados que emanan una diversa y rica tonalidad de conjugaciones epistemológicas.

En correspondencia con lo anterior la musicología ha estado en continua revisión crítica y reajuste de sus propósitos, objetos particulares, y herramientas metodológicas, bajo el consenso de que no es posible llegar a resultados rigurosos y de peso científico desde

²⁶ Desde los años ochenta hacia la actualidad los estudios han abarcado áreas tan disímiles como la elaboración de taxonomías generales y particulares para la caracterización de géneros y estilos musicales (con múltiples trabajos, desde los producidos por Leonard B. Meyer, las investigaciones de Nketia en la tradición musical africana, los textos de Richard Middleton en el análisis de la música popular, hasta discusiones particulares en la producción musicológica latinoamericana con Danilo Orozco, Juan Pablo González y Egberto Bermúdez, por sólo mencionar a algunos); el fenómeno de la improvisación musical y su punto de partida en modelos estructurales (en este caso la investigación de Simha Arom de la música de África Central es un clásico); aspectos procesuales relacionados con problemas migratorios, espacios urbanos, minorías sociales, supervivencias culturales y formas de comunicación intercultural (aquí hay autores reconocidos en el campo como Gerard Béhague, Bruno Nettl, M. J. Kartomi, Carol E. Robertson, entre otros); el papel de la música como emblema cultural (Pablo Vila, Simon Frith) o como fenómeno de cambio y su vínculo con los medios de difusión masiva y el mundo de la tecnología, así como los procesos de producción, difusión, transmisión y consumo musicales (ver *TRANS* 14 (2010) *Dossier: Música, tecnología y creatividad*); además de la investigación sobre divisiones de fronteras políticas (Blacking), sociales, étnicas (Ramón Pelinski) y temporales (R. A. Waterman) a través de la música, entre muchos otros temas.

Bruno Nettl. "Últimas tendencias en etnomusicología", en Francisco Cruces, et al. eds., *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Ed. Trotta, 2001, (Edición de la SibE-Sociedad de Etnomusicología), pp. 115-154.

Stephen Blum. (1992). "Analysis of Musical Style", en H. Myers, ed., *Ethnomusicology: an Introduction*, Londres, MacMillan, 1992, pp. 165-217.

Carlos Reynoso. *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*, Buenos Aires, Editorial SB, 2007, (Colección complejidad humana, Vol. I Teorías de la simplicidad).

Ver además los números publicados por la *Revista Transcultural de Música* <http://www.sibetrans.com/trans/publicaciones>, la *Revista Musical Chilena* http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_serial&pid=0716-2790&lng=es&nrm=iso [consultado el 10 de noviembre del 2011], el *Boletín Música de Casa de las Américas* <http://www.casadelasamericas.com/publicaciones/boletinmusica/8/revistaboletin8.php?pagina=boletin>, así como los resúmenes de las ponencias de los dos últimos congresos de la IASPM-AL y del celebrado por la Society for Ethnomusicology en la Ciudad de México en noviembre de 2009.

perspectivas parciales y unidireccionales. En ese sentido, el propio concepto general de música dentro del campo disciplinar ha ampliado sus horizontes de un fenómeno meramente estético-estructuralista generado desde una postura eurocéntrica, a uno de carácter complejo que incluye procesos simbólicos, comunicativos, de construcción de identidades, de prácticas sociales, de necesidades psicológicas y de comportamientos gestual-corporales, entre muchos otros²⁷.

Francisco Cruces en su texto “Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas”, plantea una visión de la música sintónica con los recientes enfoques:

[...] la música es un instrumento fundamental en la construcción moderna de la esfera íntima y de los mundos intersubjetivos, semánticamente densos, en que los que se edifica y repliega el individuo, a través de la organización del tiempo, de la acción, de los vínculos y el espacio personal mediante modalidades subyacentes de escucha²⁸.

En el mismo artículo este autor cita a Bruno Nettl:

El hecho de que la mayoría de los humanos ya no pueda exhibir de manera conveniente su carácter especial mediante el vestido, la estructura social, la cultura material, o incluso por su ubicación, lenguaje o religión, ha ampliado el papel de la música como emblema de etnicidad. Unidades culturales, naciones, minorías, incluso grupos de edad, clases sociales y estratos educativos, todos se identifican por medio de su adherencia a repertorios y estilos de música particulares. Mientras otros medios de identificación se han vuelto menos efectivos, la música cada vez se acentúa más²⁹.

Bajo tal perspectiva compleja y holística, la investigación sobre la música cubana en la Ciudad de México entre 1940 y 1952, se plantea estudiar la acción de esta música en las dinámicas sociales y las formas de vida de esa ciudad. De qué maneras, en términos del mismo Cruces³⁰, el universo de la música cubana “vehicula” de un golpe el mundo social vivido en la capital mexicana; cómo esta música contiene, evoca, construye mundos de experiencia en circunstancias históricas específicas en la Ciudad de México. En ese sentido,

²⁷ Claro que no se trata de una reflexión única que abarque todas las posibilidades cognoscitivas, sino que en cada caso el universo de acción de la música y sus diversas construcciones teóricas dependen, al menos en primera instancia, de las propias características del objeto de estudio, del entorno donde se ubique y de la percepción, conocimientos y experiencias de quien la analiza, así como de los cuestionamientos del investigador frente al fenómeno musical que se trate. Un caso muy cercano es la definición de Música Popular como campo de estudio de la musicología, cuestión que ameritó ser tema central del segundo congreso IASPM (*International Association for the Study of Popular Music*) celebrado en Reggio Emilia en septiembre de 1983, bajo el nombre "What is Popular Music?".

²⁸ Francisco Cruces. “Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas”, *TRANS-Revista Transcultural de Música*, No. 8, (artículo 3), 2004, disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/a189/musica-y-ciudad-definiciones-procesos-y-prospectivas> [consultado el 15 de agosto de 2008].

²⁹ Citado por Francisco Cruces en “Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas”, *op. cit.*, y tomado de Bruno Nettl. 1985. *The Western Impact on World Music. Change, Adaptation and Survival*. New York, Schimmer Books, p. 165.

³⁰ Francisco Cruces. “Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos”, *TRANS-Revista Transcultural de Música*, No. 6, (artículo 5), 2002, disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/a225/niveles-de-coherencia-musical-la-aportacion-de-la-musica-a-la-construccion-de-mundos> [consultado el 12 de agosto de 2010].

de qué sociedad estamos hablando, cuáles son sus conflictos, cómo operan sus contradicciones en las prácticas musicales y cómo estas, recíprocamente, construyen sentidos.

Si bien estas consideraciones se fundamentan en la noción de música que expone nuestra disciplina como un fenómeno cultural y social, el mismo objeto resitúa y replantea, para la presente investigación, uno de los problemas a los que se enfrenta la musicología: el reto de entender a la música en el núcleo de las representaciones y acciones que estructuran el universo vital del sujeto social.

Desde la propuesta de Merriam del “estudio de la música en la cultura” en su legendaria obra *The anthropology of music* (1964)³¹, perfilada luego con la noción de “*música como cultura*”³² y como “la relación entre música y cultura”³³, se abre en la investigación una tendencia antropológica y cultural que ha delineado orientaciones teóricas fundamentales en la musicología desde mediados de la década de 1960 hasta, al menos, la primera década del siglo XXI³⁴.

No obstante, según varios especialistas, este principio metodológico básico de comprensión de la música como una forma cultural, no ha encontrado procedimientos adecuados para concretarse. Así lo plantea Timothy Rice, específicamente con respecto al modelo tripartito de Merriam —que pretende articular sonido musical, comportamiento, conceptualización:

[...] el principal problema interpretativo que surgía del modelo de Merriam era encontrar modos de relacionar el sonido musical con la conceptualización [relativa a los conceptos propios de los sujetos de la cultura sobre lo que es y debe ser la música] y el comportamiento [referido a la conducta física, la conducta social del músico y del no músico, y la conducta verbal o expresiones verbales acerca del sistema musical mismo]³⁵.

³¹ Alan P. Merriam. *The anthropology of music*, Evaston, Il., Northwestern University, 1964, pp.59-78, p. 6.

³² Alan P. Merriam. “Definiciones de “musicología comparada” y “etnomusicología”: una perspectiva histórico-teórica”, en Francisco Cruces, et al. eds., *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Ed. Trotta, 2001, (Edición de la SibE-Sociedad de Etnomusicología), pp. 59-78, p. 78. El trabajo original data de 1977.

³³ Citado por Timothy Rice en su texto “Hacia la remodelación de la etnomusicología”, en Francisco Cruces, et al. eds., *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Ed. Trotta, 2001, (Edición de la SibE-Sociedad de Etnomusicología), pp. 155- 178, p. 156.

³⁴ Carlos Reynoso. *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*, Buenos Aires, Editorial SB, 2007, (Colección complejidad humana, Vol. I Teorías de la simplicidad), p. 111.

³⁵ Timothy Rice. “Hacia la remodelación de la etnomusicología”, *op. cit.* p. 168.

Otros autores del campo, más allá del modelo de Merriam, enfatizan que si bien el estudio integral de la música como fenómeno cultural ha sido un consenso neurálgico de la investigación musicológica, seguimos sin encontrar teorizaciones y metodologías que hagan efectivo este enfoque en el ejercicio científico y su producción. Rice cita a Gerhard Béhague con motivo de estas reflexiones: “nuestras herramientas analíticas para establecer la relación [entre contexto social y música como estructura sonora]³⁶ carecen indudablemente de sofisticación”³⁷.

Al respecto Carlos Reynoso se muestra notablemente desconcertado:

He aquí que después de siglo y medio de trabajo de una disciplina funcionando a todo tren y a un elevado costo social (con vidas enteras consagradas a ella), resulta que no existen teorías consensuadas y satisfactorias; y eso es lo que se está necesitando, a todas luces y con toda urgencia, ante semejante cuadro de situación. No se consiguen marcos en los cuales situar los acontecimientos, más allá de las posibilidades de seguir acumulando datos, yuxtaponiendo puntos de vista o multiplicando el anecdotario.³⁸

Todavía buena parte de la producción musicológica desliga el fenómeno musical del *homo musicalis*, y sigue reproduciendo la parcialización de una dicotomía que se debate entre el nivel de una supuesta materialidad exclusivamente sonoro-musical, relativa a una noción de intra-discurso, y un entorno relativamente ajeno a la música, con la subsiguiente decisión de si es más importante estudiar el contexto para comprender a la música o viceversa³⁹.

En esa búsqueda se intenta encontrar una solución en el punto de entender el fenómeno musical como una “expresión” cultural, con lazos penetrantes que se trenzan y funden desde o hacia el entorno donde se produce. Así vemos la exposición de demandas teóricas por especialistas de punta en la producción musicológica como Juan Pablo González que

³⁶ Los corchetes son de Rice.

³⁷ Citado del texto de Gerhard Béhague (1984) “Introduction” publicado en la revista *Performance practice: Ethnomusicological Perspectives*. Wets-port, CT: Greenwood Press, pp. 3-12.

³⁸ Carlos Reynoso *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*, op. cit., p. 12.

³⁹ En enero del 2009, a través de la lista de la IASPM-AL, estuvo levantada una sesión continua de discusiones iniciada por Federico Sanmartino, investigador argentino, que tenía como tema central lo que él llamaba la mediocridad del análisis musicológico en la música popular latinoamericana, idea fundamentada por dos tendencias en los trabajos de investigación: la presencia de partituras o transcripciones sin análisis musical y la numeración de sensaciones por parte del investigador, el tan nombrado anecdotario, como forma de “explicación” de los objetos de estudio. A su vez, las discusiones se plantearon la pertinencia de la notación musical y de los métodos con respecto a los diferentes tipos de objetos de estudio, la ausencia de un cuerpo teórico de música popular en América Latina, la insuficiencia de transcripciones, la no sistematización de la música popular, e incluso se cuestionaron los conceptos de análisis musical y de texto musical.

aun cuando anuncian la necesidad de eliminar esta dicotomía, terminan remarcando la separación entre el objeto y el sujeto musicales:

De todas las herramientas con las que cuenta la musicología para realizar su labor, el análisis musical se encuentra en el límite para su ingreso pleno al campo de la música popular. Después de siglos de análisis de partitura, hemos podido explicar las obras clásicas como estructuras orgánicas de una lógica perfecta. Sin embargo, no contamos con las herramientas suficientes para analizar una simple canción popular en su dimensión performativa, sonora e, incluso, formal, debiendo recurrir a enfoques y terminologías del análisis clásico que no logran dar cuenta a cabalidad del micromundo de la canción popular. Además, no hemos avanzado demasiado en la comprensión del significado del texto musical, surgido desde su escucha, percepción y consumo. Como Philip Tagg nos recuerda, en los estudios de música popular no es suficiente el conocimiento del llamado texto primario o nivel neutro: la partitura. Necesitamos entender cómo la música es capaz de articular identidades, afectos, actitudes y patrones de comportamiento. El problema es que no sabemos demasiado cómo operan los procesos de transmisión, recepción y construcción de significado en momentos históricos y espacios sociales específicos.⁴⁰

A partir de la lectura de estos autores y el espíritu sombrío que se percibe en sus textos, se infiere que el estado teórico de la investigación musical, y en específico de la musicología, padece de un círculo vicioso⁴¹.

La forma en que se interpreta el planteamiento central de *música como cultura* puede ser uno de los factores que inducen a esa situación, pues si bien se aboga, como he expuesto en párrafos anteriores, por un enfoque integral para el estudio de la música, ésta se sigue viendo como un fenómeno extraído de la cultura con la cual hay que establecer relaciones. Esta postura, aun resulta insuficiente por el consecuente carácter pasivo con que se conceptualiza a la música y la forma en que paradójicamente se desvincula de los actores sociales que la protagonizan y experimentan.

⁴⁰ Las cursivas y subrayados son míos. Juan Pablo González. "Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?" *TRANS-Revista Transcultural de Música*, No. 12, (artículo 15), 2008, disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/a100/los-estudios-de-musica-popular-y-la-renovacion-de-la-musicologia-en-america-latina-la-gallina-o-el-huevo> [consultado el 10 de agosto de 2010].

⁴¹ Al respecto, las reflexiones de Bruno Nettl son muy ilustrativas:

[...] pienso que actualmente nos hallamos en una especie de lugar de descanso. En otras palabras, [...] no creo que en los últimos años se haya hecho nada radicalmente nuevo.

[...] en tiempos recientes no ha habido ningún texto que haya estimulado a todo el mundo a pensar sobre las cosas desde perspectivas radicalmente nuevas, como sí ocurrió cuando Merriam publicó *The Anthropology of Music*, o incluso con la cantometría de Alan Lomax. En el caso de éste, ahora se considera que no se estaba moviendo en la dirección adecuada, pero en su momento sirvió de estímulo a todo el mundo. Y lo mismo ocurrió con ciertos autores de la primera época de etnografía moderna, como Anthony Seeger y Steven Feld. Bueno, no creo que hayamos tenido nada parecido en tiempos recientes: todo el mundo está mirando a su alrededor para ver dónde se encuentra. Estamos sobre una meseta.

Francisco Cruces y Raquel Pérez. "Un lugar de descanso -y perplejidad- Conversación con Bruno Nettl y José Jorge de Carvalho", *TRANS-Revista Transcultural de Música*, No. 7, (artículo 8), 2003, disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/a213/reflexiones-sobre-el-siglo-xx-el-estudio-de-los-otros-y-de-nosotros-como-etnomusicologos> [consultado el 15 de agosto de 2008].

Un síntoma de esta perspectiva es que todavía en la investigación musical no se ha generalizado un presupuesto que enriquezca el argumento académico común con respecto a la relación entre música, sociedad y procesos identitarios. La noción de que la sociedad determina el resultado musical o que la música refleja o representa a la sociedad, debe ser también re-direccionada en sentido contrario: las prácticas culturales y específicamente musicales, protagonizadas y experimentadas por sujetos y grupos concretos, crean prácticas sociales generadoras de lo “real” y del imaginario que sustenta lo “real”.

En la reflexión sobre la esteticidad del pop, y desde una postura que se fundamenta en el pensamiento sociológico, Simon Frith propone:

[...] que nos planteemos un modo distinto de definir la “música popular” y la “cultura popular”. La cuestión que debemos responder no es qué *revela* la música popular sobre los individuos sino cómo esta música los *construye*. Si partimos de la premisa de que el pop siempre expresa algo, nos quedaremos bloqueados en la búsqueda del artista, la emoción o la creencia «reales» que oculta tras él. Pero la música popular no es popular porque refleje algo, o porque articule auténticamente algún tipo de gusto o experiencia popular, sino porque crea una nueva comprensión de lo que es la popularidad.⁴²

Pablo Vila, por su parte, nos llama la atención sobre el riesgo reduccionista que corremos al establecer relaciones rígidas entre comportamientos musicales y patrones o comportamientos sociales. El autor examina enfoques alimentados por la homología estructural, una corriente de pensamiento proveniente de la escuela sub-culturalista inglesa que sirvió como conclusión y al mismo tiempo como punto de partida ante un cuestionamiento central de finales del siglo XX acerca de la interrelación entre actores sociales y su identificación con cierto tipo de música: “¿Por qué diferentes actores sociales (sean estos grupos étnicos, clases, subculturas, grupos etarios o de género) se identifican con un cierto tipo de música y no con otras formas musicales?”⁴³. Dicha teoría se basa, precisamente, en que “la música *refleja* o *representa* a actores sociales particulares; de manera que se genera una conexión de “resonancia estructural” entre posición social y expresión musical.

⁴² Frith, Simon. “Hacia una estética de la música popular”. *Las culturas musicales, Lecturas de etnomusicología*, F. Cruces y otros (eds., Edición de la SIbE-Sociedad de Etnomusicología, Ed. Trotta, Madrid, 2001, pp. 418-419.

⁴³ Vila, Pablo. “Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”, Ana María Mantecón, Graciela Schmilchuk y Mabel Piccini (comp) *Consumo cultural y recepción artística*, México, CNCA / INBA / CENIDIAP / Eds. Casa Juan Pablos, 2000, p. 334.

En el discurrir de un discurso crítico, Vila resitúa la relación entre música e identidad con una propuesta que intenta superar las posturas de la homología estructural y establecer una relación interactiva y de intercambio recíproco entre el individuo y las prácticas culturales. Sus fundamentos teóricos se sustentan en los conceptos de “articulación” e “interpelación”, inspirados en los trabajos de Gramsci, Lacan, Althusser y propuestas del post-estructuralismo francés con Derrida y Foucault, así como las nociones de identidades narrativizadas y trama argumental, de la teoría narrativa⁴⁴.

Es así que bajo las aspiraciones mismas de la disciplina, la noción de música que sustenta los trabajos científicos además de requerir una visión de amplitud como proceso complejo en la sociedad, demanda ser proyectada como un agente vivo, cambiante y movilizador dentro de las dinámicas culturales. Es en este punto en el que exhorto a revisar la construcción de una teoría de la cultura de Bolívar Echeverría, síntesis de principios básicos de una tradición filosófica que se ha planteado, precisamente, el estudio de los objetos culturales como operadores en las relaciones de producción y consumo dentro de una cultura dada, como elementos detonantes de transformaciones, como agentes estructurantes en la sociedad, como objetos de producción simbólica⁴⁵.

Echeverría, en sus análisis, hace énfasis en la capacidad de movilización significativa que adquiere la producción objetual de la cultura, definida por él como *objeto práctico*, una vez que se comprende desde el sujeto que la produce y el sujeto que la consume:

⁴⁴ Vila, Pablo. “Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”, *op. cit.*

⁴⁵ Desde el renacimiento se debate una concepción de mundo que, aunque se reproduce en las relaciones sociales de una naciente burguesía, interesa particularmente a los pensadores humanistas y a los artistas como Leonardo da Vinci, Gianozzo Manetti, Poggio Bracciolini, Giordano Bruno, Giovanni Pico della Mirandola, Gianozzo Manetti, Luis Vives, Nicolás de Cusa, Tommaso Campanella y Leonardo Bruni. Según esta concepción, la condición humana se auto-realiza en la cultura como una forma de construcción práctica, objetual y simbólica del “hombre” frente a la libertad de “ser” lo que se proyecta de sí mismo, en un universo de posibilidades abiertas. Luis Villoro, en su texto *El pensamiento moderno*, sintetiza esta nueva disposición renacentista y modernista de comprender al “hombre” desde su producción cultural:

La condición humana corresponde más al campo de la posibilidad que al campo de la realidad. Lo que caracteriza al hombre entre los demás entes es el de estar abierto a un conjunto indeterminado de posibilidades, que puede justamente representar [...]. Lo propio del hombre es pues la apertura de esas posibilidades. El hombre anticipa un futuro. Se hace a sí mismo perdiéndose a sí mismo en el futuro. [...] Sólo en el caso del hombre, un ente puede ser como proyecta, porque sólo la existencia humana tiene posibilidad de voluntad libre. El reino de lo que es conforme se proyecta, ya no es del dominio de lo natural, trasciende lo natural; el mundo propio del hombre sería la posibilidad. Pero el mundo de la posibilidad que puede el hombre realizar con su propio hacer es el mundo de la cultura.

Luis Villoro. *El pensamiento moderno*, México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio Nacional, 1992, (Colección Cuadernos de la Gaceta), pp. 32-33.

Dos son, así, las versiones del *objeto práctico*: objeto que se define por su procedencia y objeto que se define por su destino; en la primera se afirma como resultado del cumplimiento de una meta y en la segunda como promesa de la satisfacción de una necesidad. Dos versiones en las que se proyecta el doble carácter del sujeto al que ellas están referidas; el mismo que lo construye como sujeto del trabajo, por un lado, y como sujeto del disfrute, por el otro.⁴⁶

Es situando al “hombre” como ser social y por tanto como ser histórico que produce y es producido por los objetos en los que plasma la transformación de la naturaleza, que solucionaremos teóricamente y de manera efectiva la noción de la música como fenómeno cultural. De tal forma, la música vista desde su cualidad de *objeto cultural*, se podría posicionar en la reflexión teórica como producto de inmanente acción en la vida social, y por tanto como sinónimo epistemológico del *homo musicalis*.

El sujeto social se socializa en la medida en que produce y consume productos y significaciones culturales. La música como objeto de la cultura, constituye una forma de realización del sujeto, en la medida en que éste se proyecta a través de aquella⁴⁷ en las relaciones de convivencia; como resultado de una intención y como expectativa de una satisfacción. De manera que es en la dinámica del flujo objeto-sujeto donde se produce y reproduce la cultura, y del mismo modo en que no existe ser social sin productos y significaciones culturales, no podríamos encontrar una realización cultural sin sujetos en proceso de construirse socialmente⁴⁸.

⁴⁶ Bolívar Echeverría. *Definición de la cultura*, México, FCE, Editorial Itaca, 2010, (Colección Breviarios), p. 51. En su texto el autor argumenta que la materia trabajada incluye la producción y el consumo de significaciones como dimensión esencial del *objeto práctico* dentro de los procesos de reproducción social. Esta naturaleza inherente a todo *objeto práctico* es imprescindible en la materialización del individuo en la cultura como sujeto social. *Ibid.*, pp. 73-107.

⁴⁷ La filosofía hegeliana, particularmente en los textos sobre estética o filosofía del arte, desarrolla la idea de la construcción del ser “humano” como ser cultural que se realiza a sí mismo no sólo a través de su actividad reflexiva, sino mediante una producción objetual que Hegel define como una manera práctica de obtención de conciencia:

El arte tiene su origen en el principio en virtud del cual el hombre es un ser que piensa, que tiene conciencia de sí; es decir, que no solamente existe sino que existe para sí. Ser en *sí* y *para sí*, es reflexionar sobre sí mismo, tomarse como objeto de su propio pensamiento y por ello desenvolverse como actividad reflexiva; he aquí lo que constituye y distingue al hombre, lo que le hace espíritu. Ahora bien, esta conciencia de sí mismo la obtiene el hombre de dos maneras: *teórica* la una, *práctica* la otra; una, por la *ciencia*, la otra por la *acción*. Por la ciencia, cuando se conoce a sí mismo en el despliegue de su propia naturaleza, o se reconoce en lo exterior, en lo que constituye la esencia o razón de las cosas. Por la acción práctica, cuando una tendencia le empuja a manifestarse en lo exterior, en lo que le rodea, y así a reconocerse en sus obras. Alcanza este fin por los cambios que hace sufrir en los objetos físicos, a los cuales marca con su sello, y en los cuales reconoce sus propias determinaciones.

Georg W. F. Hegel. “Necesidad y fin del arte”, en Adolfo Sánchez Vázquez, ed., *Antología: textos de estética y teoría del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Colegio de Ciencias y Humanidades, 1972, (Lecturas universitarias 14), pp. 71-80; p. 74.

⁴⁸ La producción y reproducción múltiple y simultánea del ser social y el *objeto cultural* es planteada por Carlos Marx, en los siguientes términos:

El filósofo ecuatoriano-mexicano nos pone en clara perspectiva esta movilidad procesual, desde su análisis de la transformación inter-sujetiva a través de la producción cultural: “La forma de un objeto [...] transforma a aquel sujeto que, transformándose él mismo al transformar a los otros, requiere que los otros, al transformarse a sí mismos, lo transformen”⁴⁹.

Con base en estos presupuestos, la problematización teórica en la investigación musical fluiría hacia metodologías más satisfactorias para resolver el conflicto que surge cuando se intenta “articular” música y contexto. Al ver en el objeto la realización del sujeto como productor y/o como consumidor, y viceversa, al estudiar al sujeto social como ser que se construye en la reproducción cultural, percibiríamos más ese binomio como unidad de dos rostros que como una dicotomía difícil de relacionar.

Sí hay una diferencia entre la noción de la *música como cultura* y la búsqueda de “relaciones entre la música y la cultura”. Si la música al tiempo que refleja las relaciones sociales es capaz de construirlas, si en el mismo proceso de expresión de una cultura —sus conflictos y contradicciones— la contiene y la evoca como proyección del doble carácter de los sujetos sociales, y además crea y re-crea los sentidos con que esa cultura se produce y reproduce en sus prácticas, entonces la música *es cultura*. Del tal modo el cuestionamiento transita desde una actitud reduccionista que pretende encontrar vínculos en una unidad indisoluble, hacia un enfoque dinámico y flexible que trata de comprender las diferentes naturalezas de un mismo fenómeno.

Bajo la noción de que la música *es cultura*, como objeto y agente de construcción y transformación social, me planteo los cuestionamientos básicos generales que consolidan mi postura como investigadora musical: de qué manera una música específica, como objeto,

El hombre solamente no se pierde en su objeto cuando éste se convierte para él en objeto humano o en hombre objetivado. Y esto sólo es posible al convertirse ante él en objeto social y verse él mismo en cuanto ente social, del mismo modo que la sociedad cobra esencia para él en ese objeto.

Así pues, mientras que, de una parte, para el hombre en sociedad la *realidad objetiva* se convierte en *realidad de las fuerzas esenciales humanas, en realidad humana* y, por lo tanto, en realidad de sus propias fuerzas *esenciales*, todos los objetos pasan a ser, para él, la objetividad de sí mismo, como los objetos que confirman y realizan su individualidad, como sus objetos [...].

Carlos Marx. “Los sentidos estéticos”, en Adolfo Sánchez Vázquez, ed., *Antología: textos de estética y teoría del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Colegio de Ciencias y Humanidades, 1972, (Lecturas universitarias 14), pp. 34-36, p. 34.

⁴⁹Bolívar Echeverría. *Definición de la cultura, op. cit.*, p. 100.

proceso y práctica culturales, moviliza —crea, recrea, produce, reproduce, contiene, evoca, subvierte, refleja, enmascara, diversifica— la realización de una cultura a través de las relaciones sociales de los sujetos.

A partir de tales reflexiones, la concepción teórica fundamental que adopta la presente investigación para estudiar la música, es comprenderla desde las contradicciones que se generan en la re-actualización constante de la reproducción social. En otros términos, lo que se pretende es ver el fenómeno musical como agente de gran impacto en el proceso permanente donde, en términos de Bolívar Echeverría, “los individuos sociales están “haciéndose” a sí mismos, intentando “hacer” a los otros y dejándose “hacer” por ellos”⁵⁰.

Frente a esta problemática, la alternativa que aquí se asume es precisamente la de movilizar el concepto de música como fenómeno vivo y cambiante en la vida social, indagando las acciones recíprocas que establece con la cultura y la sociedad dentro de los complejos y contradictorios procesos de la producción y re-producción simbólica musical.

En este sentido, las interrogantes fundamentales que perfilan la construcción teórica del objeto de estudio propio de esta investigación son las siguientes: cómo actuó la música cubana dentro de las complejas y contradictorias dinámicas de producción y re-producción simbólica en la sociedad de la Ciudad de México entre los años de 1940 y 1952, de qué manera movilizó sentidos, representaciones y prácticas en esa ciudad. Claro que en esta pregunta el “qué” está incluido, referido tanto a la caracterización de esa música en particular, la sociedad que construye y por la cual es construida, como los sentidos, representaciones y prácticas que dieron cohesión a formas de vida y de comprensión de mundo de los sujetos protagonistas.

Perspectivas y cuestionamientos de tal naturaleza se hacen cada vez más necesarios frente a las demandas cognoscitivas que las sociedades actuales, sus políticas, industrias y agentes culturales les reclaman a los investigadores de la música. La historia mundial nos pone frente a diversas problemáticas inmersas en dinámicas que se tornan caóticas y de espínosa aprensión epistemológica. En ese lidiar constante con desafíos complejos la musicología sigue trabajando en una búsqueda teórica holística y sólida, eficiente, flexible y

⁵⁰ *Ibid.*, p. 75.

enriquecedora, que haga corresponder la vasta concepción de música con la capacidad de comprensión que proponen los trabajos, sus teorías y metodologías.

Como parte de la búsqueda teórica que plantea la musicología y específicamente a partir de las demandas que presenta el objeto de estudio de esta investigación, el marco teórico que a continuación se desarrolla pretende encontrar soluciones pertinentes a través de herramientas que ofrecen campos disciplinares afines, de las ciencias sociales.

II. Un marco teórico cimentado en la interdisciplinaridad

- *Desde una perspectiva histórica multidimensional*

Si como hemos visto hasta este momento, los objetos, prácticas y representaciones culturales, se producen a partir del sujeto social, al tiempo que generan el universo mediante el cual dicho sujeto se realiza a sí mismo, entonces la creación de la cultura y en específico de la música, debe ser comprendida bajo circunstancias históricas específicas.

Hablar de un sujeto social concreto y de sus producciones culturales requiere ubicarlo en su tiempo y en su espacio. Las dinámicas sociales cambian a través del devenir histórico y se particularizan en territorios o áreas específicas. Pero, del mismo modo, la producción cultural al constituir una constante producción y reproducción del sujeto social, contiene en sí misma una multiplicidad de tiempos y espacios diferentes conviviendo de forma simultánea. En ese sentido, Bolívar Echeverría dentro de su teoría de la cultura, llama la atención sobre la historicidad múltiple del *objeto práctico*:

[...] la forma del *objeto práctico* no es solamente en vínculo entre dos agentes “contemporáneos”; lo es también entre ellos y otros agentes como ellos, del pasado o del futuro. La forma del *objeto práctico* es siempre y en todo caso una forma transformada o la transformación de una forma previa, [...] tiene siempre y en todo caso una “historia” que incluye en sí misma un pasado: capas superpuestas de formas anteriores rebasadas por ella pero sin las cuales ella no podría ser lo que es. Y también, por supuesto, un futuro, puesto que determina de modo indispensable, aunque sólo sea como substancia, cualquier nueva forma que pretenda aparecer.⁵¹

Esta necesidad epistemológica planteada por las nociones filosóficas y culturales que nos ayudan a comprender la *música como cultura* —como agente estructurante en la dinámica social, como objeto de producción simbólica—, se entroncan con particularidades propias

⁵¹ Bolívar Echeverría. *Definición de la cultura*, op. cit., p. 92.

del objeto de esta investigación o cercanas a él, rastreadas a partir de la literatura científica que ha estudiado la cultura en México. En ese sentido, la presencia en la ciudad capitalina de la música cubana o de formas musicales antecedentes, se ha confirmado como una constante, de una u otra manera, desde tiempos de la colonia⁵², con un protagonismo destacado y particular hacia mediados del siglo XX⁵³.

⁵² En el entrecruzamiento de por lo menos tres autores de la importancia de Gonzalo Aguirre Beltrán (antropólogo), Pablo González Casanova (sociólogo) y Gabriel Saldívar (historiador y musicólogo), se localizan evidencias de bailes y cantos procedentes de las Antillas en la Ciudad de México, desde los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, más que un traslado lineal, estos fenómenos son presentados como parte de un intenso proceso de flujo comercial y cultural entre México y Cuba, alimentado, en una dimensión superior, por el circuito África-América-Europa.

Al respecto, Gabriel Saldívar, a partir de sus indagaciones en el Archivo General de la Nación, nos revela un valiosísimo ejemplo de la movilidad cultural entre Cuba y México en el siglo XVIII:

A fines de 1766 llegó a la Ciudad y puerto de la Nueva Veracruz una flota procedente de Europa, flota que en su travesía tocó el puerto de la Habana como era de rigor, y se detuvo allí algún tiempo, donde es de seguro que se agregaron a sus tripulante, o bien vinieron en calidad de inmigrantes, algunos individuos de “color quebrado”, que por no tener recursos para continuar su viaje tierra adentro, se estacionaron en el citado puerto de Veracruz, en donde como marinos, o como truhanes aventureros trabaron conocimiento con el pueblo bajo, en arrabales y casas de mala nota, entre gentes deshonestas, de mal vivir y de baja ralea, dándose a cantar y bailar una coplas, que bien pronto fueron comprendidas y asimiladas por aquellas gentes; aquellas coplas son en su mayoría de palabras crudas, por lo que creemos impropio publicarlas en su totalidad, lo que nos ha obligado a escoger las menos picarescas y más inocentes [...].

Las coplas que aparecen en el documento que consultamos son en total unas cuarenta, de las que unas eran cantadas por hombres y otras por mujeres, haciendo una sátira muy cruel de los frailes mercenarios, de ellas tomamos las que siguen:

“Que te puede dar un fraile
por mucho amor que te tenga:
un polvito tabaco
y un responso cuando mueras.

Al chuchumbé
de las doncellas,
ellas conmigo
y yo con ellas.

“Si usted no quiere
venir conmigo,
señor Villalba
le dará castigo.

“Por aquí pasó la muerte
poniéndome mala cara,
y yo le dije cantando
no te apures alcaparra

“Y si no vienes
de buena gana
te dará el premio
señor Villalba.

“Vente conmigo
vente conmigo
que soy soldado
de los amarillos.

“Por aquí pasó la muerte
con su aguja y su dedal,
preguntando de casa en casa:
hay trapos que remendar?

“Mi marido se murió
Dios en el cielo lo tiene
y lo tenga tan tenido
que acá jamás nunca vuelva”.

Gabriel Saldívar. *Historia de la música en México: Épocas precortesiana y colonial*, México, Cultura, 1934, pp. 224-226.

⁵³ Los estudios sobre el cine mexicano en la llamada “época de oro”, llevados a cabo por Carlos Monsiváis, Carlos Bonfil, Fernando Muñoz Castillo, Jorge Ayala Blanco, Emilio García Riera, Ricardo Pérez Montfort, Leopoldo Gaytán Apaez y Gabriela Pulido Llano, destacan en todo momento la relevancia que tenía esta música no sólo en la producción cinematográfica de entonces sino en las dinámicas sociales de la Ciudad de México de esos años.

Gonzalo Aguirre Beltrán, pionero en el análisis de una importante nutriente africana en la constitución étnica de México, defiende en sus cuestionamientos la necesidad de problematizar el objeto de investigación desde diferentes temporalidades⁵⁴. En ese sentido el autor nos muestra prácticas y significaciones de los afro-descendientes mexicanos, señalados como elementos esenciales para comprender la sociedad mexicana contemporánea⁵⁵. De hecho, tales construcciones culturales las encontramos re-significadas y bajo otras representaciones, en formas de vida y concepciones atravesadas por la música cubana hacia mediados del siglo XX en la Ciudad de México.

En primer lugar Aguirre Beltrán enfatiza la importancia de la nutriente afro-mexicana como simiente de la “mexicanidad”:

Hombres libres en la mayoría de los casos se veían impelidos por una legislación torpe y una economía torcida, a vagar sin empleo ni ocupación por los campos y las ciudades. Aun los mestizos [mezcla indígena y española], que no eran considerados como las restantes mezclas infames de derecho, se encontraban en muy poca halagüeña situación; con los mulatos y con los negros libres formaban, en la organización colonial, el cáncer del Estado novoespañol, mas eran a la vez ya el germen de una nueva nacionalidad, la mexicana. Masa cada vez más crecida y temible de mano de obra sin destino, que mereció el calificativo de vagamundos. Plebe en las capitales, transeúnte en las haciendas, obligados a obtener su diario sustento sin útiles ni medios, vivían del robo y la truhanería, del ataque a la inviolable propiedad privada de los blancos y a la propiedad comunal, exigua de los indios; para ambos eran un azote⁵⁶.

Del mismo modo, Aguirre llama la atención en la importancia de la música y baile de negros como resistencia ante la demolición esclavista de todo aquello que daba significado a su vida, como “expresiones estéticas” que actuaron “a manera de cemento para mantenerlos unidos”⁵⁷. Tales manifestaciones estaban inmersas en los flujos comerciales y

⁵⁴ Así lo plantea el autor en el prólogo a su libro *La población negra de México: estudio etnohistórico*: “El estudio del negro, [...] debía emprenderse en dos planos: el histórico y el etnográfico, esto es, en el pasado, y en el presente, para que los hallazgos, en el estudio interdisciplinario, se apoyaran mutuamente.” Gonzalo Aguirre Beltrán, *La población negra en México. Estudio etnohistórico*, México, Ed. SRA-CEHAM, 1981, p. 10.

⁵⁵ Los estudios de Aguirre Beltrán han servido de motivación y apalancamiento para unas pocas pero muy importantes obras musicológicas, entre las que se destaca *La música afro-mestiza mexicana*, de Rolando Antonio Pérez Fernández y posteriormente las investigaciones de Carlos Ruiz Rodríguez. Así mismo, se han generado estudios humanísticos de diversa índole entre los que destacan el actual proyecto de la UNAM Programa México Nación Multicultural que apuntan a la investigación y la divulgación de conocimientos acerca de la raíz afro-mestiza mexicana. Otra fuente importante en ese sentido es el texto Yolanda Juárez Hernández y Leticia Bobadilla González. coord., *Veracruz: Sociedad y cultura popular en la región Golfo Caribe*, Morelia, Michoacán, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

⁵⁶ Gonzalo Aguirre Beltrán. *La población negra en México: estudio etnohistórico*, op. cit., p. 173.

⁵⁷ Gonzalo Aguirre Beltrán. “Bailes de negros”, *Desacatos*, México, otoño del 2001, p. 153.

En esta supervivencia intervino el ocultamiento o enmascaramiento de sus prendas más valiosas: religión, costumbres y memorias. Argeliers León. *Tras las huellas de las civilizaciones negras en América*, La Habana, Fundación Fernando Ortiz, 2001.

culturales con la Antillas, como el *chuchumbé* y las *contradanzas*, donde se reproducían la corporización de nociones que estructuraban formas de diversión de esa clase social, así como una idea de la sensualidad y de desafío a la autoridad, en este caso civil y eclesiástica, que desde allí se iba consolidando⁵⁸.

En consecuencia, a partir de la concepción histórica que propone Bolívar Echeverría para el estudio de los objetos de la cultura, el enfoque de tiempos largos que sugiere Aguirre Beltrán en su teorización histórica —desde una amplia información que ofrece en sus estudios sobre la ascendencia africana en México—, y la ubicación de una estela de significaciones y prácticas seculares que antecedieron a la consolidación de la música cubana hacia los siglos XIX y XX, volvemos a la problematización disciplinar de la musicología y su comprensión de la *música como cultura*.

En ese sentido, surge el siguiente cuestionamiento: ¿bajo qué perspectiva histórica deben ser estudiadas las prácticas musicales, en su condición estructurante y transformadora en la reproducción social, como resultado de la cultura, y al mismo tiempo como productora de la cultura?⁵⁹ Ante esta interrogante se plantea la necesidad epistemológica de una teoría que

⁵⁸ Espacios tomados como signo de contumacia, a pesar de las reprimendas con que se amenazaba a sus promotores, se esparcieron por todo México: desde la costa del Golfo y en particular Veracruz —muy próximos a las Antillas, “una de las regiones musicales más inquietas de América”—, hasta el otro extremo costero en Acapulco, pasando por la Ciudad de México, Puebla, Celaya, Querétaro, Pachuca. Con el *chuchumbé* —palabra cargada generalmente de significado fálico—, los sones, el *Pan de Manteca*, el *Sacamandú*, el *Jarabe Gatuno*, las contradanzas y fandangos, entre otros muchos bailes y ritmos que se generaban a borbotones, se sucedían burlas a la religión, los beatos, y a la muerte, con provocaciones a las autoridades eclesiásticas y civiles, usándose palabras “en sumo grado escandalosas, obscenas y ofensivas de castos oídos”. Una constante en estos jolgorios eran las claras y provocadoras alusiones a intensos lances sexuales, con los movimientos, acciones y señas más significativos del acto carnal, eso sin contar con el filoso doble sentido de sus coplas. Baile de los *Panaderos*:

Ésta sí que es panadera
que no se sabe chiquear;
quítese usted los calzones
que me quiero festejar.

Ésta sí que es panadera
que no se sabe chiquear;
hágase usted un crucifijo
que me quiero festejar.

Éste sí que es panadero
que no se sabe chiquear;
levante usted más las faldas
que me quiero festejar.

Éste sí que es panadero
que no se sabe chiquear;
haga usted una dolorosa
que me quiero festejar.

Pablo González Casanova. *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986, (Colección Cien de México), p. 67.

⁵⁹ Timothy Rice, en su propuesta de modelización disciplinar, plantea la necesidad de la historia en la investigación sobre los fenómenos musicales, bajo un cuestionamiento inspirado en el estudio de los sistemas simbólicos, de Clifford Geertz: “¿Cómo el ser humano produce/construye históricamente la música?” Según el autor: “«La construcción histórica» comprende dos importantes procesos: el del cambio a través del tiempo y aquel otro por el que las formas y el legado

articule la noción de procesos seculares con la cualidad circunstancial de objetos culturales específicos. En el caso de esta investigación particular, ese objeto constituye la música cubana en las dinámicas sociales de la Ciudad de México entre los años de 1940 y 1952.

Con este fin nos asistimos en primer lugar del enfoque que propone Fernand Braudel en su teorización de la historia y en específico de su noción de “pluralidad del tiempo social”, “dialéctica múltiple de las duraciones” o “ríos del tiempo”⁶⁰. Según dicha teorización, la vida de los hombres y por tanto su historia, se manifiesta como un proceso anti-lineal de tiempos múltiples y contradictorios que no constituyen solamente la sustancia del pasado, sino el valor de la vida social actual.

Para mí la historia es la suma de todas las historias posibles, una colección de oficios y de puntos de vista, de ayer, de hoy y de mañana. [...] El único error, en mi opinión, sería elegir una de estas historias excluyendo al resto. Ese fue, ese sería el error historizante.
[...]

Cada “actualidad” reúne movimientos de origen, de ritmo diferente: el tiempo de hoy data a la vez de ayer, de anteayer y de mucho tiempo atrás. Presente y pasado se iluminan con su luz recíprocamente.⁶¹

Las dimensiones históricas que sugiere Braudel desde esta perspectiva de “pluralidad del tiempo social”, se estructuran básicamente en un andamiaje tridimensional que considera a la “larga duración” como su eje gravitacional, articulada y traspasada por los ciclos históricos, y por el tiempo efímero de los acontecimientos, punto de observación de la microhistoria. Desde esta perspectiva móvil podemos comprender los hechos musicales en una existencia histórica múltiple, como parte de las formas de vida de los individuos que heredan y reconstruyen la sociedad.

del pasado se reencuentran y se recrean en cada momento del presente”. Si bien en su artículo Rice enfatiza en la riqueza metodológica que puede aportar esta perspectiva histórica, evidentemente no es ese el espacio para desarrollar una metodología que delinee la ejecución dicha perspectiva en los estudios musicales. Queda entonces pendiente la proposición o elaboración de estas herramientas analíticas. Timothy Rice “Hacia la remodelación de la etnomusicología”, en Francisco Cruces, et al. eds., *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Ed. Trotta, 2001, (Edición de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología), pp. 161-163.

⁶⁰ Fernand Braudel. “La larga duración”, (cap. 3), en *La historia y las ciencias sociales*, disponible en [http://www.relacionesinternacionales.info/ojs/index.php?journal=Relaciones_Internacionales&page=article&op=view&path\[\]=53](http://www.relacionesinternacionales.info/ojs/index.php?journal=Relaciones_Internacionales&page=article&op=view&path[]=53) [consulta: 15 de mayo de 2010]. En este capítulo el autor aboga por un acercamiento entre las ciencias humanas y la necesidad de una metodología común basada en una conciencia nítida de la pluralidad del tiempo social.

⁶¹ Fernand Braudel. “La larga duración”, *op. cit.*, pp. 149-160.



Graf. 2. Existencia histórica tridimensional de los fenómenos o procesos sociales⁶²

Veamos un poco más de cerca las posibilidades cognoscitivas que nos abre la perspectiva braudeliana desde cada uno de sus tiempos históricos:

- Dimensión de análisis de tendencias seculares, regularidades y permanencias de los sistemas bajo el concepto de *tiempo largo* o *historia lenta*, referido además a “[...] viejas costumbres de pensar y actuar, escenarios resistentes, extraordinariamente resistentes, a veces contra toda lógica”. Es, según el historiador francés, “un tiempo en ralentí, a veces casi al límite del movimiento”⁶³.

Carlos Antonio Aguirre Rojas en su artículo “Dimensiones y alcances de la obra de Fernand Braudel” aporta una síntesis de la noción de *tiempo largo* de Braudel, considerada como un

⁶² Gráfico elaborado para esta tesis a partir de la bibliografía aquí manejada referente a la teoría histórica de Fernand Braudel, específicamente el texto del propio autor “La larga duración”, *op. cit.*

⁶³ *Ibid.*, 156-157.

[...] conjunto de los arquetipos estructurales [...], que *dentro* de la historia humana han sido *decisivamente operantes como factores esenciales presentes* a lo largo de los procesos evolutivos históricos, [o como un] conjunto de esas coordenadas más profundas que de una manera persistente han funcionado efectivamente como realidades o elementos relevantes dentro de las grandes curvas evolutivas de los movimientos históricos; estructuras o ensamblajes de hechos, lentas en conformarse, en modificarse, en desaparecer, pero que han sido de modo esencial parámetros y ejes que permitirán explicar e interpretar esa historia profunda que, en opinión del mismo Braudel, subyace como eje de gravitación de los restantes procesos de la historia humana⁶⁴.

Según Braudel el procedimiento metodológico para el estudio de procesos sociales, debe movilizarse desde una historia total que a partir de esta larga duración transite por las contradicciones y rupturas de los otros dos tiempos históricos.

A este nivel, no en otro [...], es lícito desprenderse del tiempo exigente de la historia, salir de él, regresar después, pero con otra mirada, con otras inquietudes, con otras preguntas. En todo caso, es en relación a estas capas de la historia lenta como la totalidad de la historia se puede considerar a partir de una infraestructura. Todos los niveles, todas las miles de plantas, todos los miles estallidos del tiempo de la historia se comprenden a partir de esta profundidad, de esa semi-inmovilidad; todo gravita en torno a ella⁶⁵.

A partir de esta elaboración teórica de la historia es que podemos plantear el estudio de la *música como cultura* desde un amplio espectro de amplias conexiones procesuales que nos permita identificar una permanencia de sustratos y sedimentos a través de los siglos, aun cuando las apariencias, características, comportamientos y significaciones musicales se vayan transformando en cada fragmento de la historia. Esta dimensión de larga duración, nos resulta útil, en términos metodológicos, como trasfondo para comprender la capacidad de transformación y al mismo tiempo de permanencia de la música como agente significativo de la vida social. Es así que las representaciones músico-sociales desde el concepto de *historia lenta* pueden ser comprendidas no como imágenes fijas, sino como pautas oscilantes en la movilidad viva y creativa de la experiencia y el imaginario en torno a lo musical.

⁶⁴ Aguirre Rojas, Carlos Antonio: "Dimensiones y alcances de la obra de Fernand Braudel", *Primeras jornadas braudelianas*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1995, pp. 13-14.

⁶⁵ Fernand Braudel. "La larga duración", *op. cit.*, p. 157.

- Dimensión analítica del *ciclo* o *inter-ciclo*, referido a procesos de duraciones aproximadamente entre diez años, un cuarto de siglo o medio siglo. Aquí Braudel llama la atención en la riqueza que ofrece a la investigación la mirada cruzada de coyunturas contemporáneas entre sí pero de distinta naturaleza⁶⁶.

En esta investigación el material escogido se enmarca dentro de procesos específicos que se suscitaron en México entre los años de 1940 y 1952. Un período concreto del Estado moderno mexicano en el que tuvieron lugar entrecruzamientos de coyunturas internacionales, con la segunda guerra mundial y el período de pos-guerra, circunstancias nacionales particularizadas en los sexenios de Ávila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán (1946-1952), la consolidación de un tipo de cine que constituía un protagónico medio de construcción simbólica, la afluencia a la Ciudad de México de músicos y artistas cubanos que impulsaron desde aquí sus carreras y la solidificación de estilos procedentes de la tradición cubana en la convivencia de artistas mexicanos y cubanos.

La conjunción de tales aspectos como entorno histórico-social del objeto de estudio está todo el tiempo presente en los análisis de los capítulos dos y tres de la tesis.

- Dimensión relativa al *tiempo corto*, atribuido a la vida cotidiana, al acontecimiento, al lugar de lo efímero.

Es precisamente en la cotidianidad donde se realiza la sociedad y sus dinámicas, donde se construyen y reproducen representaciones simbólicas, valores, creencias, aspiraciones y necesidades individuales y sociales⁶⁷. Henri Lefebvre lo define metafóricamente con la siguiente expresión: “Donde se goza o se sufre es en lo cotidiano. Aquí. Y ahora.”⁶⁸

Carlos Monsiváis plantea la noción misma de cotidianidad,⁶⁹ como un espacio que se construye constantemente en la complementación de representaciones, acciones, conductas y hábitos que equilibran la dinámica compleja y contradictoria entre el individuo y la sociedad.

⁶⁶ Aguirre Rojas, Carlos Antonio: “Dimensiones y alcances de la obra de Fernan Braudel”, *op. cit.*, pp. 17-19.

⁶⁷ Ágnes Heller. *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Ediciones Península, (trad. de José Francisco Ivars y Enric Pérez Nadal), 1970, p. 21.

⁶⁸ Henri Lefebvre. *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid, Alianza Editorial, (trad. de Alberto Escudero), 1968, p. 32

⁶⁹ Carlos Monsiváis. *Amor perdido*, México, Biblioteca Era, 1977. El autor no precisa una definición de esta categoría, sin embargo a través de los análisis que presenta se puede inferir esta noción teórica.

El estudio de la vida cotidiana instituye en sí mismo un sub-campo de la historia con objetos y problemas propios. Un aporte específico en esa área lo constituye la investigación conjunta de la cotidianidad entre Michel de Certeau, Luce Giard y Pierre Mayol. Tal producción científica demandó una definición de sus propias bases teóricas y metodológicas. En ese caso se propusieron el estudio de “la actividad creadora de practicantes de lo ordinario” con el propósito de “poner en evidencia las “maneras de hacer”, “comprender en lo vivo la multiplicidad de las prácticas, [...] conseguir hacerlas inteligibles”, “dilucidar las prácticas culturales de los usuarios [de los espacios]” —en el caso concreto de estos autores se refieren específicamente a la ciudad—, y de esa forma llegar a generalizaciones teóricas que permitieran la elaboración de “una ciencia de lo singular”⁷⁰.

Para Lefebvre, desde una postura más global, el propósito central de los estudios de la vida cotidiana debe ser conocer la sociedad:

[...] caracterizar a la sociedad en que vivimos, que engendra la cotidianidad (y la modernidad). Se trata de definirla; de definir sus cambios y sus perspectivas, conservando de los hechos aparentemente insignificantes algo esencial, ordenando los hechos. La cotidianidad no solamente es un concepto, sino que puede tomarse tal concepto como hilo conductor para conocer «la sociedad»⁷¹.

También en la ciencia musicológica se aboga por el estudio de los fenómenos musicales desde las prácticas cotidianas⁷². Bajo la perspectiva de esta dimensión temporal, como espacio fundamental de reproducción de la cultura, se pueden analizar las prácticas musicales en su dinámica viva. Pero otra vez necesitamos, en nuestro campo disciplinar, herramientas metodológicas para llevar a cabo este tipo de estudios, y para ello debemos regresar a las propuestas que han desarrollado las teorizaciones históricas sobre esta minúscula temporalidad histórica.

Las metodologías para el estudio de la cotidianidad, propuestas por Michel De Certeau, Luce Giard y Pierre Mayol, hacen hincapié en la herramienta de la observación participativa. Al mismo tiempo, alertan sobre el desafío que se le presenta al investigador,

⁷⁰ Luce Giard. “Momentos y lugares”, *La invención de lo cotidiano 2. La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*, México, Universidad Iberoamericana, ITESO, CEMCA, (trad. de Alejandro Pescador), 1999, pp. XIII- XXIV.

⁷¹ Henri Lefebvre. *La vida cotidiana en el mundo moderno*, op. cit., p. 41.

⁷² Francisco Cruces. “Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas”, *TRANS-Revista Transcultural de Música*, No. 8, (artículo 3), 2004, disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/a189/musica-y-ciudad-definiciones-procesos-y-prospectivas> [consultado el 15 de agosto de 2008].

inmerso en un mundo conocido y familiar, una vez que quiere atrapar al objeto en movimiento; solamente penetrable teóricamente a partir de una toma de distancia desde el punto de vista cognoscitivo⁷³.

Cuando se analizan fenómenos de la contemporaneidad del investigador estos procedimientos se pueden llevar a cabo de forma directa, observando y participando de las dinámicas musicales⁷⁴. Sin embargo, en los estudios musicológicos, los objetos no siempre son contemporáneos al investigador y, en ocasiones, estamos desfasados décadas o siglos con respecto a las construcciones musicales que nos interesan. Tal es el caso de esta investigación en particular.

- *El estudio de la cotidianidad musical de la Ciudad de México entre 1940 y 1952: alternativas teórico-metodológicas*

Si nos ubicamos en la cotidianidad de la Ciudad de México de mediados del siglo XX, nos enfrentamos al carácter efímero de los hechos de la vida diaria, prácticas y *objetos culturales* de difícil aprehensión. Las interpretaciones musicales, los bailes, el espectáculo musical de ese momento, tal y como allí ocurrió, ya no existen. Los sonidos que emergieron en la repetición cotidiana de ese pasado, ya se disolvieron. Muchas personas que tuvieron esas vivencias han muerto, mientras otras reviven en sus testimonios ese pasado.

¿Cómo acceder entonces a la vida cotidiana de la Ciudad de México entre 1940 y 1952?
¿Cómo conocer, de forma significativa y coherente, las dinámicas musicales efervescente de aquella época, y a través de ellas la reproducción de la sociedad, sus cambios, perspectivas y contradicciones? En definitiva cómo presenciar un proceso musical de hace décadas atrás, cómo experimentarlo y atestiguarlo como fenómeno cultural, con sus complejidades y contradicciones.

⁷³ Luce Giard. "Momentos y lugares", *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar, op. cit.*, pp. XVIII- XIX.

⁷⁴ Mucho se ha debatido en la musicología, sobre las importantes aportaciones del trabajo de campo como herramienta metodológica para la investigación musical. Desde los estudios del llamado "folklor musical comparado o comparativo" con Constantin Brailoiu, Béla Bartók y Zoltán Kodály, el trabajo de campo por parte del investigador se ha considerado un requisito fundamental para el estudio de la música. Posteriormente, con las influencias de la antropología cultural de Franz Boas en los trabajos de Herzog, Merriam y luego en sus alumnos, estos principios se consolidaron principalmente en la comunidad científica autodenominada como etnomusicología o antropología musical de Estados Unidos, pero también en el resto del mundo.

Ante este tipo de objetos de estudio, la musicología puede acercarse a diversas formas de registro de la cotidianidad musical. Los estudios históricos nos llaman la atención sobre la utilidad de fuentes no siempre tomadas en cuenta para estudiar fenómenos que, aunque pueden extenderse hacia el presente, transformados y re-significados, acontecieron en una época pasada. Entre ellas la historia oral⁷⁵, la iconografía⁷⁶ y la producción cinematográfica⁷⁷ son las más relevantes. De esa manera, la conjunción de las propuestas y necesidades musicológicas y las alternativas que nos ofrece la historia desde su experiencia disciplinar, constituye una alternativa viable para dar solución a tales problemas.

Por otro lado, Carlos Monsiváis plantea la factibilidad de estudiar las dinámicas de la vida cotidiana de los sujetos sociales desde la producción artística —en este caso musical y cinematográfica—, la misma que nos puede conducir hacia la trayectoria y el sentido de las tramas entre el individuo y la sociedad, teniendo en cuenta, las formas de uso de los espacios: quién, cuándo, dónde, por cuanto tiempo, cómo, para qué, por qué⁷⁸.

Regresando a nuestro objeto de estudio, y con el propósito de reconstruir significaciones alrededor de la música cubana en las prácticas cotidianas de la Ciudad de México entre 1940 y 1952, se acude, entonces, a otra cotidianidad paralela; aquella que transcurría simultáneamente en el espacio cinematográfico, entendido como campo de representación y reproducción de las dinámicas sociales.

Esta elección toma en cuenta que en particular el cine mexicano de entonces, se planteó como propósito la reproducción de la vida diaria de la ciudad buscando darles sentidos a sus representaciones y dinámicas; o más bien en el cine se expresaban las pugnas por capitalizar dichas representaciones⁷⁹. En las diferentes tramas, las prácticas y

⁷⁵ Peter Burke. *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

⁷⁶ Peter Burke. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, Letras de la Humanidad, 2001.

Umberto Eco. "Una fotografía", *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1986, pp. 222-225.

⁷⁷ Robert A. Rosenstone. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Editorial Ariel, S. A., 1997.

Aurelio de los Reyes. "El cine: entre lo icónico y lo verbal. Entrevista con Michel de Certeau", *Historia y grafía*, No. 4, México, Universidad Iberoamericana, (trad. de Alejandro Pescador), 1995, pp. 129-135.

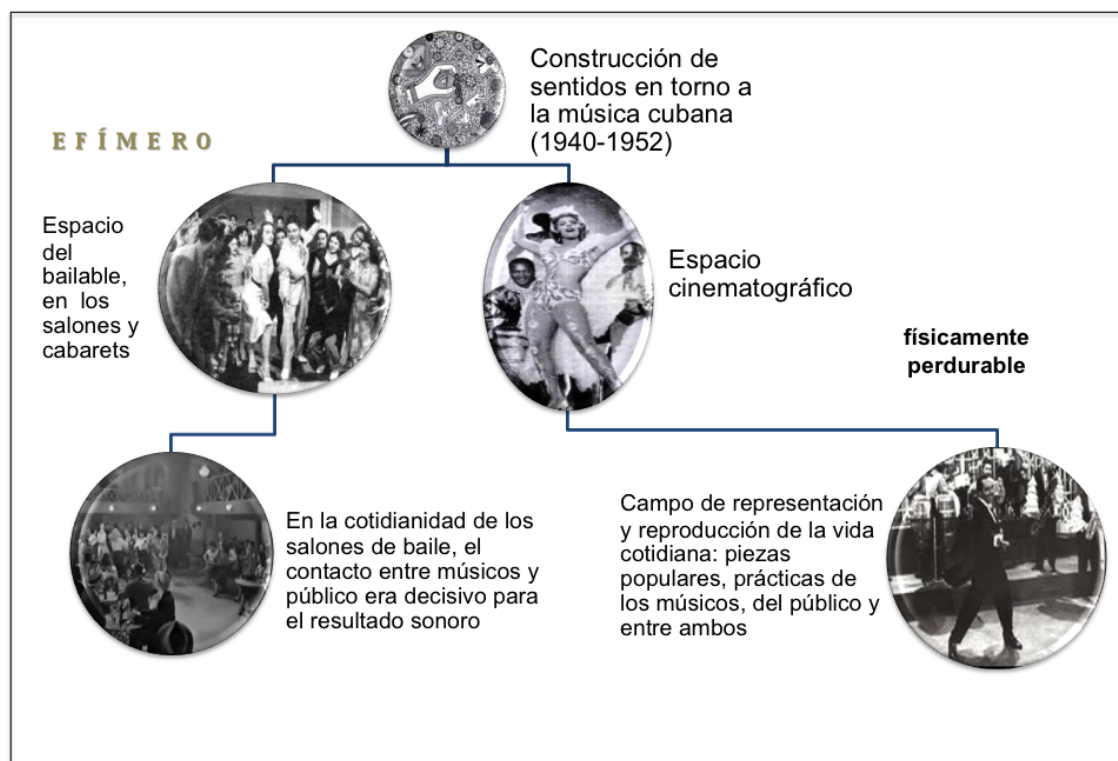
⁷⁸ Carlos Monsiváis. *Amor perdido. op. cit.*

⁷⁹ Carlos Monsiváis. *A través del espejo: el cine mexicano y su público*, México, Ed. El Milagro, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.

_____. "Reír llorando. Notas sobre la Cultura Popular Urbana", en Moisés Ladrón de Guevara, coord., *Política cultural del Estado Mexicano*, México, CEP, 1983, pp. 17- 92.

significaciones musicales tienen lugar en medio de conflictos entre clases sociales de la época, los lugares que frecuentaban y las cosas que hacían; una vía eficaz para el estudio de la *música como cultura*, como agente de impacto en la sociedad, sus formas de vida y creaciones simbólicas.

El material cinematográfico constituye un soporte en el que se fijaron en imágenes y sonidos las formas de vida cotidiana de la capital, de manera que representa una vía de acceso próxima a aquella realidad de hace unos sesenta o setenta años, así como a la música y su acción en la construcción, reproducción y transformación de las estructuras sociales. Aquí no sólo se tiene acceso al resultado sonoro de la música, sino al mundo que le da sentido y al cual, recíprocamente, significa.



Graf. 3. Espacios de vida cotidiana alrededor de la música cubana en la Ciudad de México y su reproducción en la filmografía nacional

La elección de la producción cinematográfica del período mencionado como fuente principal de documentación se fundamenta, además, por la notoria escasez de estudios musicológicos que profundicen en este material musical y su lugar significativo en dicho

contexto cinematográfico, aun cuando hay una abundante producción de textos que aportan amplias elaboraciones desde otras perspectivas⁸⁰.

En este momento de la exposición teórica, se nos abren otra pregunta fundamental desde el punto de vista metodológico: ¿cómo concebimos el estudio de la *música como cultura* y las formas en que construyó las prácticas cotidianas de los sujetos sociales, desde el mundo representado en el material fílmico, y en específico desde el registro cinematográfico del fenómeno musical?

El estudio de la cotidianidad musical requiere comprender cómo se articula en un aquí y un ahora una larga tradición de significación y prácticas musicales todo el tiempo móviles, cómo se reactualizan los gustos y las percepciones en las dinámicas sociales estampadas en las películas, de qué forma se incorpora, desde el ámbito musical de la sociedad, una manera de actuar, de sentir y de pensar en la recreación de la vida cotidiana. Tales cuestionamientos, claro está, dirigidos hacia el carácter activo de la música como agente fundamental en las diversas formas de la vida social y en esta investigación referidos, específicamente, a las dinámicas cotidianas de la Ciudad de México, representadas en la producción cinematográfica de la época. Es el momento de completar este marco teórico interdisciplinario con herramientas aportadas por la sociología.

⁸⁰ Hasta el momento no se han encontrado trabajos que aborden como temática central la música cubana en el llamado "cine de oro" mexicano, sin embargo de una u otra forma en los textos en los que se reflexiona sobre estas películas, se hace mención del papel fundamental que dicha música y sus hacedores tuvieron no sólo para las obras fílmicas en sí, sino para el ciudadano de la época. Entre ellos se encuentran los siguientes autores

Carlos Monsiváis. *Amor perdido*, op. cit.

_____. *A través del espejo: el cine mexicano y su público*, op. cit.

Gabriela Pulido Llano. *Representaciones de "lo cubano" en los escenarios culturales de la Ciudad de México, 1920-1950*, Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos (Historia), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2005.

Ricardo Pérez Montfort. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007.

Leopoldo Gaytán Apaez. *El mambo de Pérez Prado y el cine mexicano (1948-1953)*, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1996.

Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*, México, Era, (Vol. 2. 1941-1944; Vol. 3. 1945-1948; Vol. 4. 1949-1951; Vol. 5. 1952-1954), 1969-1978.

- *Un punto de apoyo en la teoría bourdieuana*

La música cubana, en el particular espacio de reproducción social representado en la cinematografía, se proyecta como *objeto cultural* protagónico y esencial en la caracterización de la vida cotidiana de la Ciudad de México. A través de sus sonoridades y de los entornos y vivencias que genera, en los filmes se logra condensar los universos de los distintos personajes, las relaciones que establecen entre ellos y los mundos a los que pertenecen, así como las significaciones que conducen sus pensamientos y acciones dentro de las distintas tramas, las mismas que pretenden reconstruir las dinámicas cotidianas.

En sintonía con objetos de estudios de características similares al aquí expuesto, la musicología ha insistido en la importancia que tiene la música en la producción simbólica y en las formas de funcionamiento de la sociedad. Es el caso de modelos muy conocidos dentro del campo disciplinar como la cantométrica de Alan Lomax⁸¹, el enfoque antropológico de John Blacking⁸², los análisis del estilo musical de Leonard B. Meyer⁸³, la semiología musical, específicamente con los trabajos de Iuri Lotman⁸⁴, Roland Barthes⁸⁵, Luca Marconi⁸⁶, Jean Molino⁸⁷ y Jean-Jacques Nattiez⁸⁸, la propuesta de una teoría de la cultura musical de Gino Stefani⁸⁹, entre otros. Sin embargo, ninguno de ellos se centra en comprender al fenómeno musical como ámbito recíproco de producción y reproducción

⁸¹ Alan Lomax. "Estructura de la canción y estructura social", en Francisco Cruces, et al. eds., *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Ed. Trotta, 2001, (Edición de la SibE-Sociedad de Etnomusicología), pp. 297- 329. Carlos Reynoso. *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*, Buenos Aires, Editorial SB, 2006, (Colección complejidad humana, Vol. II Teorías de la complejidad). pp. 55-119.

⁸² John Blacking. "El análisis cultural de la música", en Francisco Cruces, et al. eds., *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Ed. Trotta, 2001, (Edición de la SibE-Sociedad de Etnomusicología), pp. 181-202.

_____. *¿Hay música en el hombre?*, Madrid, Alianza Editorial, (trad. de Francisco Cruces), 2006.

⁸³ Leonard B. Meyer. *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*, Madrid, Ediciones Pirámide, (trad. de Michel Angstadt), 2000.

⁸⁴ Iuri Lotman. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Valencia, Frónesis Cátedra, Universidad de Valencia, 1996.

⁸⁵ Roland Barthes. *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1993.

_____. "El cuerpo de la música", en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 2002.

⁸⁶ Luca Marconi, "La música y la expresión de emociones", III Jornadas Música y Filosofía. Material trabajado en el Seminario de Semiología Musical, 2010, impartido por el Dr. Gonzalo Camacho, México, Posgrado de Música, UNAM.

⁸⁷ Jean Molino. "Musical Fact and The Semiology of Music", *Music Analysis*, No. 9, 1990, pp. 105-156.

⁸⁸ Jean-Jacques Nattiez, "Situation de la sémiologie musicale", *Musique en jeu*, No. 5, novembre de 1971, Ed. du Seuil, pp. 3-18.

_____. Ciclo de conferencias impartidas de semiología musical, La Habana, Casa de las Américas, 2004.

⁸⁹ Gino Stefani. "Una teoría de la cultura musical", en Carlos Sagot, *Música y significados*, Heredia, Costa Rica, UNA, 1997.

_____. "Código popular y código culto", en Carlos Sagot, *Música y significados*, Heredia, Costa Rica, UNA, 1997.

cultural en relación con las luchas engendradas en las dinámicas sociales, en las contradicciones y problemas de la vida cotidiana; espacio donde la música significa, como objeto de cultura, al sujeto social.

Sucede que en las muestras seleccionadas la música no aparece aislada de la vida de los personajes, sino que ocurre mientras tienen lugar sus contradicciones y problemas. De hecho, el fenómeno musical dimensiona tales contratiempos en una perspectiva de significación holística en la que están presentes de forma simultánea las reflexiones, los gestos, los sentimientos, las sonoridades, las relaciones entre sujetos y de estos con los espacios de la ciudad representada. De igual modo, la música se despliega como un fenómeno regido por la distinción social, donde resulta frecuente que un estilo de música forme parte de las prácticas de grupos determinados en lugares específicos u ocasiones concretas.

Otros autores como Pablo Vila⁹⁰, Richard Middleton⁹¹, Simon Frith⁹², Ramón Pelinski⁹³, en sus estudios sobre música popular se acercan a cuestionamientos socio-musicales desde problemas de identidad, de significaciones, reflexiones estéticas, e ideológicas, utilizando en ocasiones el análisis del *texto musical*. Sin embargo, tales estudios no concretan propuestas que aporten una perspectiva más abarcadora con metodológicas específicas para investigaciones que, como la presente, tienen como objeto establecer, a partir de un objeto particular, inter-estructuraciones recíprocas entre la música en su cualidad de agente movilizador en los espacios y relaciones sociales, y los sentidos y representaciones que dan forma a la vida cotidiana, representadas en la producción cinematográfica.

Es en el campo de la sociología donde he hallado ese referente teórico-metodológico desde el cual construyo mi objeto y su análisis, considerando el desempeño de la música como *objeto cultural* en el funcionamiento de las dinámicas sociales fijadas en el celuloide y sus actores. Se trata de las propuestas de Pierre Bourdieu relativas a su noción de *habitus*, a

⁹⁰ Pablo Vila. "Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales", en Ana María Mantecón. Graciela Schmilchuk. Mabel Piccini. comp., *Consumo cultural y recepción artística*, México, CNCA / INBA / CENIDIAP / Eds. Casa Juan Pablos, 2000, pp.331-369.

⁹¹ [Richard Middleton](#). *Studying popular music*, Milton Keynes & Philadelphia, Open University Press, 1990.

⁹² Simon Frith. "Hacia una estética de la música popular", *op. cit.*

⁹³ Ramón Pelinski. "Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música". *Invitación a la etnomusicología, quince fragmentos y un tango*, Madrid, Ediciones AKAL, 2000, pp. 163- 175.

partir de las cuales, el autor ofrece herramientas que permiten hacer una caracterización de las formas de acción de los objetos de producción simbólica en las luchas sociales, o sea, de los procesos de auto-representación del universo social de los individuos y los grupos, y la ubicación de estos actores y sus relaciones dentro de tal universo, a través de la producción cultural que generan.

Bourdieu expone y desarrolla la noción de *habitus* como: *estructuras estructuradas* predispuestas a funcionar como estructuras *estructurantes*, sistema de disposiciones duraderas y transferibles, relacionadas con una memoria histórica que se reconstruye y actualiza en la relación simbiótica entre el individuo y la sociedad. Estas estructuras actúan como sistemas de esquemas generadores y organizadores de prácticas y representaciones distintas y distintivas, esquemas clasificatorios, principios de clasificación, de visión y división⁹⁴.

El *habitus*, como concepto teórico, permite el estudio de las dinámicas sociales inter-estructurantes entre configuraciones mentales, prácticas, y producciones simbólicas, que le permiten al individuo la internalización o encarnación de las estructuras del mundo social, y que al mismo tiempo, le ofrecen los mecanismos para percibir y apreciar dichas estructuras. En los procesos perceptivos, mediante la interacción sujeto-sujeto, sujeto-objeto, el individuo reproduce tales esquemas mientras los transforma y re-significa. Esta activa movilidad a la que se expone las formas de acción y representaciones en el mundo, está sujeta a las luchas simbólicas y a las lógicas de diferenciación social, sensibles, a su vez, a los diversos estilos y estatus de vida de los individuos⁹⁵.

⁹⁴ Pierre Bourdieu. "Social Space and Symbolic Power", *Sociological Theory*, Vol. 7, No. 1, (Published by American Sociological Association, Spring, 1989), pp. 14-25. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/202060>. <http://www.soc.ucsb.edu/ct/pages/JWM/Syllabi/Bourdieu/SocSpaceSPowr.pdf>. [consultado el 19 de julio del 2011].

_____. "The Social Space and the Genesis of Groups", *Theory and Society*, Vol. 14, No. 6, (Published by Springer, Nov., 1985), pp. 723-744. <http://www.jstor.org/stable/657373>. Accessed: 24/11/2008 19:52 <http://www.mediafire.com/?tmzy41ghqgm> [consultado el 19 de julio del 2011].

_____. *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, Ed. Siglo Veintiuno, (comp. y trad. de Isabel Jiménez), 1998.

_____. *El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

_____. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.

⁹⁵ En las películas una misma práctica musical proveniente de la tradición cubana puede ser objeto de censura para unos y de elogio para otros, según los espacios y los individuos involucrados. Es el caso del *mambo*, por ejemplo, en *Del can can al mambo* (1951) de Chano Urueta. Para el pueblo de costumbres ortodoxas representaba una música "diabólica",

Según esta noción en las dinámicas sociales entran en juego constantemente los capitales social, cultural, educativo y simbólico de los sujetos y grupos, en un ajuste incesante al mundo. Lo que se ha adquirido a partir de una tradición sedimentada, es encarnado en forma de disposiciones duraderas e incorporado bajo la apariencia de lo innato con estructuras tanto mentales como de comportamientos que se estabilizan en las dinámicas sociales. Al mismo tiempo, en la actividad misma de dichas dinámicas y a través de la reproducción de las condiciones sociales, se reactualizan y re-configuran constantemente los distintos sistemas de esquemas generadores de prácticas —incluyendo los objetos de producción simbólica—, y de esquemas de percepción de prácticas, como operadores de distinción social.

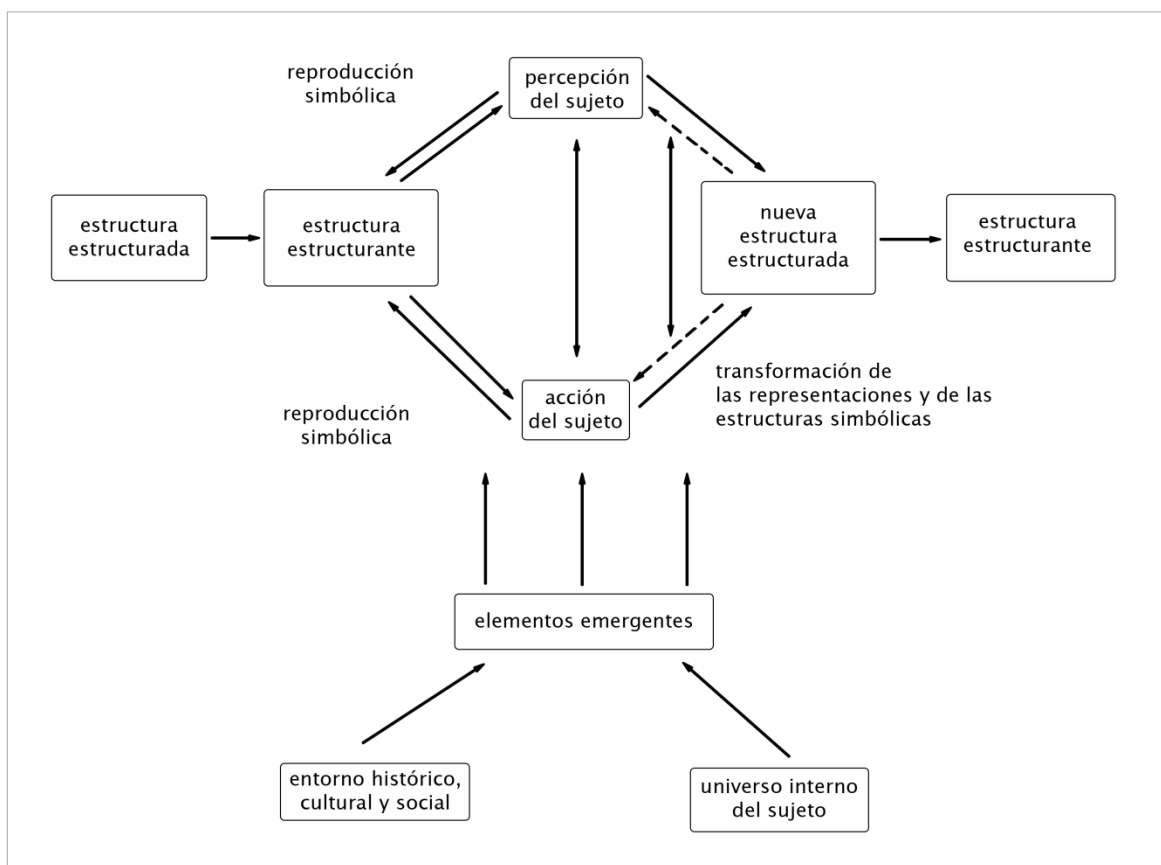
Estamos frente a un sistema abierto de re-estructuración dinámica y recíproca entre sus componentes. El individuo, ante las estructuras sociales estructuradas y mediante su percepción y acción, expresa dichas estructuras en la reproducción simbólica. De esa manera, existe una correspondencia significativa y reafirmante entre la tradición adquirida y las prácticas y representaciones del individuo en su existencia cotidiana.

Sin embargo, otra vez bajo el ejercicio de la percepción y la acción del sujeto, surgen todo el tiempo transformaciones en las estructuras simbólicas y sus representaciones, que conducen a la desarticulación de la estructura estructurante previa, y eventualmente, a la consolidación de una nueva estructura estructurada. Esta última, finalmente, tiene todo el potencial de fijarse como estructura estructurante para un nuevo proceso de construcción simbólica como parte del *habitus*⁹⁶.

En ambos casos, ya sea la reafirmación de formas de construcción previas o el establecimiento de nuevos referentes simbólicos, participan elementos emergentes provenientes del universo interno del individuo —psicológico, emotivo, biológico—, de su entorno histórico, cultural y social, o de una conjunción de las dos fuentes.

mientras que en los cabarets de la capital era una oportunidad de experimentar la transformación modernizante de la gran urbe.

⁹⁶ Siguiendo el mismo ejemplo del mambo en *Del can can al mambo* (1951) de Chano Urueta, vemos que finalmente los sujetos implicados en la resistencia contra tal sonoridad y las significaciones que moviliza, terminan no solo aceptándola sino incorporándola en su expresiónailable.



Graf. 1. Funcionamiento del *hábitus* como sistema cerrado y/o abierto⁹⁷

Tales procesos tienen lugar en *espacios simbólicos* específicos y también distintivos en la vida social. Este concepto utilizado por Bourdieu en sus trabajos⁹⁸, alude a espacios físicos e “imaginarios” en los cuales se perfilan formas concretas y distintivas de *habitus*; disposiciones y prácticas de grupos sociales, con posibilidades de diálogos e intercambios significativos con otros *espacios* de igual categoría, que estructuran y son estructuradas por una visión de mundo y acción en él, a través de las cuales los individuos se ubican espacial, histórica y simbólicamente unos con respecto a otros en las dinámicas cotidianas de la vida social.

Entendiendo a la música como *objeto cultural* u objeto de producción simbólica inserto en la dinámicas de percepciones, representaciones y prácticas que estudia el *hábitus*, se perfila su capacidad movilizadora en procesos significantes que funcionan como mecanismos de

⁹⁷ Gráfico elaborado para esta tesis a partir de la bibliografía aquí manejada referente a la teoría sociológica de Pierre Bourdieu.

⁹⁸ Pierre Bourdieu. *Capital cultural, escuela y espacio social*, op. cit.

conservación y reproducción social o, en otras ocasiones, como detonadores de cambios de disposiciones en el individuo o los grupos, así como en sus formas de comprender y actuar en el mundo.

De esa manera, el concepto de *habitus* viabiliza el estudio de la música como fenómeno cultural multi-temporal. Tal noción nos permite analizar, de forma dialéctica, la acción inter-estructurante entre el sujeto social y su experiencia musical en el centro mismo de la reproducción cotidiana de prácticas y significaciones⁹⁹. Es así que comprendemos de qué manera, por una parte, la música cubana reafirmó y construyó formas culturales en la Ciudad de México “cinematográfica” de mediados del siglo XX, y por otro lado, las movilizó, diversificó y subvirtió.

El planteamiento teórico-metodológico para el estudio de la cotidianidad musical, basado en las propuestas de Bourdieu, se enriquece con conceptos y enfoques de Michel De Certeau, presentado anteriormente como uno de los autores que se ha abocado, de forma específica, al estudio de dinámicas cotidianas.

Según De Certeau, para comprender de manera sistémica las prácticas diarias hay que tomar en cuenta las expectativas que impulsan a los individuos en su diario actuar, entendido por este autor, precisamente, como un “texto complejo, una historia múltiple [...] formada por fragmentos de trayectorias y alteraciones de espacios [que] se insinúan [...] en el texto vivo de la ciudad planificada y legible”¹⁰⁰.

En el análisis musical de las tramas de las películas, por tanto, se toma en cuenta para el estudio de las rutas de la cotidianidad de los personajes, la observación de los beneficios simbólicos que éstos esperan por la manera de “hallarse” en los espacios¹⁰¹ y por las formas

⁹⁹ El sentido dialéctico del análisis musical se propone ser, como plantea Alfonso Padilla, una forma de aproximación al ejercicio teórico musicológico desde una perspectiva holística, multidisciplinaria y creativa que contenga al fenómeno musical como centro de interés. Al respecto ahonda el musicólogo y compositor chileno:

Fundamentalmente la concepción dialéctica es una actitud ante la investigación que aspira a ser realmente científica: abordar los problemas en su complejidad y contradicción, en movimiento y cambio, en su apariencia y en su esencia [...].

[...] realizar el análisis a partir de lo que dicta el cuerpo musical dado, no de las necesidades normativas de una teoría cualquiera.

Alfonso Padilla. *Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*, Helsinki, Suomen musiikkiteollinen seura, 1995, ([Acta musicologica Fennica; 20](#)), pp. 1-2.

¹⁰⁰ Michel De Certeau. “Andares de la ciudad”, *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, ITESO, CEMCA, (trad. de Alejandro Pescador), 1996, pp. 103-122.

¹⁰¹ De Certeau, Michel; Giard, Luce; Mayol, Pierre. *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*, México, Universidad Iberoamericana, ITESO, CEMCA, (trad. de Alejandro Pescador), 1999.

de producción y consumo musical. Tales beneficios están arraigados en la tradición cultural del usuario y, aunque en ocasiones son claramente expuestos a través del lente del director¹⁰², requieren de la interpretación del investigador. Aparecen de manera parcial, fragmentada, según el modo bajo el cual el sujeto vive el espacio público y/o privado.

A su vez estas observaciones deben todo el tiempo regresar a la perspectiva panóptica, a la sociedad que genera la cotidianidad, caracterizándola y analizando las condiciones en las se produce la música, se reproducen sus prácticas, y reanudan sus relaciones constitutivas o, por el contrario, se transforman por modificaciones graduales o por saltos¹⁰³.

Como conjunción de lo anterior, los procedimientos metodológicos que guían el estudio de la música cubana en la cotidianidad de la Ciudad de México representada en la cinematografía entre 1940 y 1952, se fundamentan en propuestas de De Certau¹⁰⁴ y en la noción de *espacio simbólico* de Bourdieu. En ese caso, el análisis de las significaciones que construyen el sentido de la música y son construidas por ella y los *habitus* en medio de los cuales opera como fenómeno cultural, toma en cuenta las funciones enunciativas que ocurren a través o alrededor del hecho musical:

- a. *apropiación* musical de los sujetos sociales en la creación de los *espacios simbólicos*
- b. *realización* musical de los *espacios simbólicos* por los sujetos sociales
- c. *relaciones* entre posiciones diferenciadas o de distinción que tienen lugar en dichos *espacios simbólicos* o en la relación de complementariedad u oposición entre ellos.

En las dinámicas cotidianas expuestas en los filmes considero, desde las otras músicas que dialogan con la música cubana, construcciones simbólicas contrapuestas a nuestro objeto de estudio, o las que, en su propia contradicción, complejizan el sentido de las significaciones de la música cubana.

Finalmente, y regresando al punto de partida de la pluri-temporalidad de los fenómenos culturales, la solidificación de este *habitus* experimentado y vivido de formas diversas a través de la *larga duración* se plantea como un contra-espejo o trasfondo ante los ciclos o

¹⁰² En este caso quiero destacar la agudeza y pertinencia de los guiones de *El Indio* Fernández en las dos películas de su autoría que analizo en mi trabajo (*Salón México* y *Víctimas del pecado*), y la efectividad con que utiliza la música cubana para recrear los espacios de sus largometrajes.

¹⁰³ Henri Lefebvre. *La vida cotidiana en el mundo moderno*, op. cit.

¹⁰⁴ Michel De Certau. "Andares de la ciudad", *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, op. cit.

capítulos temporales, y ambos ante el espacio de la vida cotidiana. De esa manera, esta perspectiva histórica multidimensional representa un mecanismo de continua validación metodológica en el análisis de los procesos y fenómenos musicales aquí abordados.

Una vez establecidos los fundamentos teóricos de la presente investigación, presento a continuación una propuesta conceptual para el estudio de la música en esta tesis. Desde la perspectiva que propone la multi-dimensionalidad histórica de Braudel, articulada con la noción de *habitus* bourdieuana en su cualidad de sistema abierto de reproducción social, me surge la necesidad de un término que ayude a comprender la capacidad de estructuración que tiene la música dentro de las complejas y contradictorias dinámicas del *hacer* cultural; como objeto de producción simbólica, como activador de sistemas de esquemas de organización, acción y percepción en el universo social.

III. La acción estructurante de la música en la vida social: una propuesta conceptual

Desde la noción de *música como cultura*, fundamentada en una postura interdisciplinaria, planteo estudiar este fenómeno a partir de su movilidad y acción en la producción y reproducción de la sociedad. Desde ese concepto, me enfoco en la capacidad que tiene la música en su cualidad multidimensional de *musicalizar* la vida cotidiana, sus *espacios sociales* y *simbólicos*, sus nociones y prácticas. Me refiero a la injerencia de los comportamientos sonoros y gestuales de la música en la creación, movilización y transmisión de significados culturales, puestos en acción en el proceso creativo de los sujetos que la producen y reproducen mediante la interpretación musical, el baile, la percepción, y en general el uso que de ella realicen. Cuando la música opera de esa manera, está *musicalizando* la vida cotidiana, es decir estructurándola en sus planos objetivos y subjetivos.

Con su propuesta del concepto *musicalizar*, Christopher Small también aboga por atribuirle a la música un carácter de acción. No obstante, con dicho término Small hace referencia al momento de la presentación de la música, mas no le atribuye capacidades estructurantes al fenómeno musical en su acción dinámica con el entorno social:

Musicar es tomar parte, de cualquiera manera, en una actuación musical. Eso significa no sólo tocar o cantar, sino también escuchar, proporcionar material para tocar o cantar; lo que llamamos componer; prepararse para actuar; practicar y ensayar; o cualquier otra actividad que pueda afectar la naturaleza de ese encuentro humano que llamamos una actuación musical. Desde luego podemos incluir el bailar, si alguien está bailando, y podemos incluso ampliar el significado hasta incluir lo que hace la persona que recoge las entradas a la puerta, o los 'roadies' que arman los instrumentos y chequean el equipo de sonido, o incluso los limpiadores que limpian la sala después de la actuación. Porque ellos; y ellas; también están contribuyendo a la naturaleza del acontecimiento que es una actuación musical. [...] El significado del verbo incluye prestarle atención de cualquiera manera a una actuación musical, incluido una actuación grabada.

Y aclara

El verbo 'musicar', en otras palabras, no trata de valoración. Es descriptivo, no preceptivo. Trata de toda participación en una actuación musical, sea activa o pasiva, si nos gusta o no, si la encontramos interesante o aburrida, constructiva o destructiva, simpática o antipática.¹⁰⁵

En esta tesis, sin embargo, comprenderemos a la música como objeto y proceso cultural generador de estructuras que dan sentido y ofrecen valoraciones a los individuos para comprender, encarnar y actuar en sus universos sociales distintivos, y en las interacciones entre formas diversas de representación del mundo.

La capacidad estructurante de la música como agente *musicalizador* en la sociedad se refiere a la materialización y movilización de significados y valores, su construcción histórica e inversión simbólica a través de la vivencia repetida del hecho musical en la vida cotidiana del sujeto social. En ese caso se comprende la carga significativa que contienen los fenómenos musicales como condensadores de formas de *habitus* en un devenir histórico de larga duración, al tiempo que se considera la latencia transformadora intrínseca de tales fenómenos en su acción cotidiana en la sociedad, a través de estructuras y representaciones simbólicas.

En su cualidad de huella o sedimento de disposiciones y acciones en el entorno social, la música opera para el sujeto que la vive como un viabilizador o detonante complejo de *habitus* en la medida que es estructurada y estructura las formas de percepción y acción en el mundo. Esto, teniendo en cuenta, que si bien a los sonidos de la música no les son esenciales tales significados y valores *per se*, sí están fuertemente implicados en ellos.

¹⁰⁵ Christopher Small. "El Musicar: Un ritual en el Espacio Social", *TRANS-Revista Transcultural de Música*, No. 4, (artículo 1), 1999, disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/a252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social> [consultado el 5 de diciembre de 2011].

La intrínseca participación del cuerpo en la experiencia subjetiva de la música es un factor fundamental que potencializa la capacidad *musicalizante* o estructurante de la música como parte del *habitus*. Según Bourdieu en el cuerpo se encarnan de manera duradera las estructuras heredadas en forma de disposiciones —hábitos, habilidades, bienes, conocimientos, prácticas¹⁰⁶. Estas estructuras encarnadas no se tienen, sino que en ellas se es¹⁰⁷. En cuanto reactivación práctica, estas encarnaciones se oponen tanto a un recuerdo como a un saber, tendiendo a cumplirse más allá de la conciencia y de la expresión, y por lo tanto de la distancia reflexiva que ellas suponen¹⁰⁸.

En las películas analizadas, algunos de los personajes que encarnan ficheras y prostitutas generan su auto-percepción y la imagen ante los demás a partir de su *habitus* musical; su condición social se perfila en el modo en que bailan, se mueven y se exponen en los salones y cabarets recreados en los filmes. Ellas son lo que son en la medida en que se constituyen y expresan en su cuerpo musical yailable, sintónico con su cuerpo sexual, vendido, robado, violado.

Además de Bourdieu, otros autores desde diferentes perspectivas teóricas han argumentado el protagonismo del cuerpo en los fenómenos y procesos musicales. La constante en estos casos, al igual que en la producción bourdieuana, es que el cuerpo opera como un medio cognoscitivo inmediato en la aprensión y transformación de estructuras, como dimensión estratégica de comprensión y acción en el mundo. No quiere decir que el pensamiento esté determinadamente desterrado, pues la condición de ser humano no permite una dicotomía en ese sentido, sin embargo el peso fundamental de este tipo de experiencia se centra en la relación directa que establecemos con el mundo a través de la experiencia corporal.

¹⁰⁶ Pierre Bourdieu. *Cuestiones de sociología*, Madrid, Ediciones Istmo, (trad. de Enrique Martín Criado), 2000, pp. 120-136.

¹⁰⁷ Pierre Bourdieu. *El sentido práctico*, op. cit., pp. 107-128.

¹⁰⁸ Para Bourdieu esta corporización de la tradición ha atravesado incluso al discurso oral, a la acumulación fundada en la escritura y, más allá, a todo el proceso de racionalización al que, entre otras cosas, hace posible la objetivación por escrito. En ello ha tenido un peso fundamental el uso que se ha hecho del cuerpo en la producción y la reproducción de las obras culturales. Con motivo de esta reflexión Bourdieu cita a E. A. Havelock: “[La corporización de la tradición] se ve con particular claridad en el caso de la música, donde el proceso de racionalización tal como lo describe Max Weber, tiene como contracara una verdadera “desencarnación” de la producción o de la reproducción musical (que, la mayoría de las veces, no se distinguen la una de la otra), un “des-empeño” del cuerpo que la mayoría de las músicas arcaicas “tocan” como un instrumento total.” “La creencia y el cuerpo”, *El sentido práctico*, op. cit. pp. 118-119.

La forma en que la música materializa la corporeidad o expresa y construye al individuo en las producciones cinematográficas de nuestro material de análisis, se manifiesta con un carácter intrínseco entre la comprensión irreflexiva del cuerpo y los procesos significantes y de representaciones en el individuo, aun sin pasar, imperativamente, a un discurso lingüístico organizado y consciente. De hecho, en muchas ocasiones el poder inminente de significación de la música en su acción social estructurante se debe a este fenómeno de encarnación simbólica inmediata¹⁰⁹.

En esta dirección Luca Marconi hace uso del concepto de *esquemas encarnados* de Mark Johnson, expuesto en su obra *The Body in the Mind*, para explicar procesos que intervienen en la percepción fisionómica de la música, comúnmente concebida como *expresividad musical*. A partir de los presupuestos de Johnson, Marconi fundamenta que aquellas experiencias que surgen “entre el propio cuerpo y aquello que lo circunda (sus propiocepciones, sus movimientos, sus interacciones perceptivas con el ambiente, sus manipulaciones de los objetos con los cuales se encuentra, etc.)”, y que conforman “esquemas encarnados”, se extienden al ámbito de la percepción musical a través de lo que Johnson llama “proyección metafórica” —lo cual se refiere a la capacidad que tienen los seres humanos de “emplear *esquemas encarnados* para afrontar conceptos, eventos, estados, instituciones y principios muy abstractos”¹¹⁰.

Marconi bajo sus propósitos investigativos se enfoca en cómo la experiencia perceptiva general del ser humano puede generar formas de significación en el ámbito musical. Sólo que ésta es una de las dos direcciones del proceso significativo en el que la música puede ser estudiada. La segunda consideraría la manera en que la propia experiencia musical genera *esquemas encarnados* que utiliza el individuo en su representación y acción en el mundo. Su postura, por consiguiente, se diferencia de la noción de acción *musicalizante* de la música que aquí proponemos, o sea, de la dinámica de inter-estructuración entre la

¹⁰⁹ En los siguientes dos capítulos de esta tesis se analiza la capacidad estructurante de la música a través de sus fraseos y comportamientos gestuales, en piezas que no tienen texto. Esto no quiere decir se extrae la significación musical del contexto, lo cual sería impertinente de acuerdo con la perspectiva inter-estructurante que aquí se propone. Más bien lo que quiero enfatizar es que en la encarnación de representaciones que se generan desde la música o a través de ella, funcionan mecanismos simbólicos mucho más inmediatos que la exteriorización verbal que se puede constatar, por ejemplo, mediante el texto de una pieza musical cantada.

¹¹⁰ Luca Marconi “La música y la expresión de emociones”, *III Jornadas Música y Filosofía. op. cit.*

producción de objetos simbólico-musicales y la re-actualización constante de esquemas al mismo tiempo generadores de prácticas y de percepción de prácticas en la cotidianidad social.

Por otro lado, Ramón Pelinski, alentado por tendencias de las ciencias cognitivas y argumentos de la fenomenología, la neurofisiología y la neurofenomenología, en su texto *Corporeidad y experiencia musical*, también pretende mostrar aspectos de la imbricación de nuestra corporeidad en las experiencias musicales. La hipótesis de trabajo que defiende el autor se fundamenta en la idea de que:

“[...] la corporeidad inherente a nuestras percepciones musicales, por su doble carácter de motricidad prereflexiva y de intencionalidad preconceptual, es un factor determinante tanto para las prácticas musicales (aprendizaje y ejecución) como para la constitución del objeto musical y sus significaciones vividas en la inmediatez de la experiencia musical”¹¹¹.

También este autor defiende la noción de la capacidad estructurante de la música:

La naturaleza prelingüística de contenido no-conceptual que se encuentra en el origen de las experiencias musicales juega un papel estructurante en la configuración de prácticas musicales (hábitos, habilidades, técnicas) y de sus significados subjetivos, sociales y medioambientales.¹¹²

Sin embargo, en estas reflexiones se constriñe la capacidad estructurante de la música exclusivamente a las prácticas musicales, y no se examina este proceso en un plano más amplio de la producción simbólica de estructuras estructuradas y estructurantes que articulan las dinámicas sociales. Me refiero a la re-construcción constante de la propia noción de mundo y de actuar en el mundo a través de la música y el cuerpo musical.

Así mismo, en esta acción estructurante y movilizadora de la música, o su capacidad de *musicalizar* la vida del hombre, no sólo actúa el componente corpóreo sino el ámbito reflexivo o de *narrativización* del individuo. Pablo Vila desarrolla este aspecto desde la re-construcción de nuestras *identidades fragmentadas*. Aquí se moviliza la acción recíproca entre la capacidad de interpelación de la música, y la apropiación selectiva de los sujetos destinatarios en el proceso de construcción identitaria de un grupo social. Este fenómeno es explicado por el autor de la siguiente manera: “Las prácticas musicales construyen una identidad anclada en el cuerpo, a través de las diferentes alianzas que establecemos entre

¹¹¹ Ramón Pelinski. “Corporeidad y experiencia musical”, *TRANS-Revista Transcultural de Música*, No. 9, (artículo 13), 2005, disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/a177/corporeidad-y-experiencia-musical> [consultado el 10 de agosto de 2010].

¹¹² *Ibid.*

nuestras diversas e imaginarias identidades narrativizadas [y sus tramas argumentales,] y las imaginarias identidades esenciales que diferentes prácticas musicales materializan”¹¹³.

Este proceso de negociación constante entre el sujeto social y el *objeto cultural*, no obstante, se extiende no sólo al campo imaginario y subjetivo sino que se manifiesta y actúa en el plano material de la experiencia simbólica, en formas concretas de acción, de prácticas y de productos sociales. La corporeidad, la dimensión sonora —donde operan los comportamientos melódico-armónicos, tímbricos, rítmico-accentuales, texturales, de agógica y de registro—, el gesto musical y bailable, son parte de esa multi-dimensionalidad tangible del fenómeno musical.

La conjunción de las fuentes analíticas presentadas y las características propias del objeto de estudio nos conducen a considerar la capacidad estructurante de la música o su cualidad como *musicalizadora de habitus* en la recreación cinematográfica de la Ciudad de México, desde una condición triádica en la que se inter-penetran por un lado la encarnación de disposiciones, por otro las reflexiones y narrativas que operan como meta-discursos de identidad, y finalmente las formas de comprensión que estructuran la noción misma del mundo y la acción del individuo en él.

De esa manera, la propuesta del estudio de la capacidad *musicalizante* de la música desde un análisis dinámico a través de los aspectos planteados, pretende resolver en el ejercicio de esta investigación en particular, la concepción axiomática de *música como cultura*. La capacidad que tiene en el fenómeno musical de producir y reproducir al sujeto social en la misma media en que éste se expresa y objetiva en la vivencia musical, es el principio teórico que pretendo sintetizar y contener en este concepto.

¹¹³ Pablo Vila. “Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”, *op. cit.*, p. 359.

IV. A manera de síntesis

El campo disciplinar de la musicología se encuentra ocupado en la búsqueda de herramientas analíticas que expliquen la naturaleza del fenómeno musical en el núcleo de las representaciones y acciones que estructuran el universo vital del *homo musicalis*. En correspondencia con estas necesidades epistemológicas y ante las demandas que presenta el estudio de la música cubana en la representación cinematográfica de la Ciudad de México de mediados del siglo XX, me asisto de conceptos y enfoques procedentes de otras ciencias sociales para establecer los cimientos teóricos y metodológicos esenciales de la investigación.

En primer lugar se hace necesario movilizar la noción de música como fenómeno cambiante que estructura y crea la experiencia y el imaginario de la vida social. Para ello, propongo, a lo largo de este capítulo una re-definición interdisciplinaria de la noción de la *música como cultura*; base de importantes teorizaciones musicológicas que han delineado la orientación investigativa desde mediados de la década de 1960 hasta el siglo XXI. Este esfuerzo epistemológico intenta, en primera instancia, construir la base teórica de la presente investigación, y ambiciona, además contribuir a la búsqueda de soluciones disciplinares dentro del campo musicológico.

Desde el concepto de *objeto práctico* elaborado por Bolívar Echeverría en su construcción de una teoría de la cultura, planteo la idea de que la música transforma a los individuos en el proceso de *hacerse* como sujetos sociales dentro de la reproducción al mismo tiempo práctica y simbólica de la cultura. En otras palabras, expongo una reflexión sobre la música vista como objeto y agente de construcción y transformación social.

Con base en lo anterior, presento los cuestionamientos fundamentales que consolidan mi postura como investigadora musical: de qué manera una música específica, como objeto, proceso y práctica culturales, moviliza —crea, recrea, produce, reproduce, contiene, evoca, subvierte, refleja, enmascara, diversifica— la realización de una cultura a través de las relaciones sociales de los sujetos.

La capacidad estructurante de la música como *objeto cultural*, encuentra en la noción histórica triádica de Fernand Braudel una herramienta teórica que permite analizar su naturaleza multi-temporal. El concepto braudeliiano de *larga duración* opera en este estudio como trasfondo para explicar, de forma concreta, la capacidad significativa de la música en dinámicas sociales marcadas por coyunturas socio-históricas específicas de la Ciudad de México entre 1940 y 1952 y las dinámicas de vida cotidiana que fueron representadas por la cinematografía nacional de esos años.

Lo que propone Braudel como teorización histórica es desarrollado en los estudios etno-históricos de Aguirre Beltrán, los cuales nos sirven de antecedente para considerar la sedimentación procesual que está detrás de las significaciones y prácticas alrededor de la música cubana en la Ciudad de México de mediados del siglo XX, como parte de la formación cultural y artística de su sociedad.

Las dimensiones del *ciclo* histórico y del *tiempo corto* de Braudel nos enfrentan al estudio de la música dentro de las complejas dinámicas de producción y reproducción sociales en el espacio de la cotidianidad. A través de los estudios sociológicos de Bourdieu, y en específico de la aplicación de su concepto de *habitus*, y de propuestas metodológicas de estudios de la vida cotidiana, explico los fenómenos musicales relativos a la tradición cubana, como parte de las luchas simbólicas que se recrean en la representación cinematográfica de la Ciudad de México. Este concepto bourdieuano me permite estudiar la música como protagonista en la formación de prácticas, gustos, percepciones, maneras de actuar, de sentir y de pensar.

Finalmente, a través de la noción de la música como fenómeno *musicalizante* (estructurante) en la vida social, presento un concepto que pone en verbo el carácter de la música —tradicionalmente sustantivado en la creación musicológica—, y acoto y amplio las posibilidades analíticas de los enfoques filosófico e histórico-sociológicos que constituyen el fundamento de mi teorización, para el estudio particular de mi objeto de estudio. De los ejes teóricos básicos antes presentados derivo la capacidad que tiene la música, desde la experiencia corpórea y reflexiva que suscita en los sujetos, de *musicalizar* la vida humana. Me refiero concretamente a su acción *musicalizante* como agente de

calidad multidimensional que estructura, transforma y moviliza sentidos, representaciones y prácticas dentro de las complejas y contradictorias dinámicas de producción y reproducción simbólica en la re-actualización constante de la sociedad.

Tal concepto teórico, presentado aquí como herramienta epistemológica, será puesto en acción en los capítulos siguientes. De esa manera, bajo la noción de la *música como cultura*, constataremos su operatividad y pertinencia para la investigación musicológica.

2. LA ACCIÓN MUSICAL EN LA CONSTRUCCIÓN DE UN MUNDO “REAL-IMAGINARIO”

I. Contextualización teórica

A partir de la propuesta teórico-metodológica desarrollada anteriormente, este tercer capítulo se centra en explicar cómo la música cubana, en diálogo con otras músicas de las bandas sonoras analizadas, *musicaliza*¹¹⁴ la representación cinematográfica de una visión de mundo que se producía y reproducía en la heterogeneidad misma de la Ciudad de México de mediados del siglo XX, a través de las dinámicas de vida cotidiana. Dicha cosmovisión se particularizaba en las contradicciones surgidas en un momento específico, durante el período de la segunda guerra mundial y la posguerra, del largo proceso de incorporación de la Ciudad de México y sus habitantes en la modernidad capitalista¹¹⁵.

El proyecto de crecimiento económico, impulsado por las condiciones de un contexto internacional bélico durante el gobierno de Ávila Camacho, y explicitado aún más en la política de Miguel Alemán de urbanismo e industrialización, traen consigo un giro abrupto en las prácticas consuetudinarias¹¹⁶ y, consecuentemente, una necesidad perentoria de ubicación significativa y social. Al viejo y al nuevo ciudadano de la urbe, atraído por la ola migratoria, les urge encontrar respuestas ante el universo todo el tiempo cambiante de la ciudad simultáneamente “real” e “imaginaria”. Así las identidades del sujeto y de los

¹¹⁴ Este concepto ampliamente desarrollado en la fundamentación teórica del capítulo anterior incluye los términos *musicalizar*, *musicalizante* y *musicalización*. Se refiere básicamente a la capacidad que tiene el fenómeno musical de producir y reproducir al sujeto social en la misma media en que éste se expresa y objetiva en la vivencia musical.

¹¹⁵ En su texto *Modernidad y blanquitud*, Bolívar Echeverría plantea la noción de la modernidad capitalista no sólo como un principio estructurador de la vida que se caracteriza por la confianza en la capacidad técnica del ser humano y en el conocimiento racional matemático de la naturaleza para su transformación, en una lucha permanente por el “desencantamiento” del mundo, sino como una concreción específica de esa modernidad, basada en la acumulación del capital y en la limitación del carácter de sujeto del individuo, auto-saboteado por el valor de uso prevaleciente en la economía mercantil de la cual él mismo es “promotor” (propietario privado) y “víctima”. *Modernidad y blanquitud*, México, Ediciones Era, 2010.

¹¹⁶ A diferencia de las miradas modernistas del porfiriato hacia Europa y en específico hacia Francia, la política gubernamental de estos dos sexenios, y en especial el de Miguel Alemán, centra su interés en romper con las disposiciones y *habitus* tradicionalistas mexicanos. Las demandas modernizantes durante el período de la segunda guerra mundial y la posguerra, estrechan la alianza con Estados Unidos. El “florecimiento” económico del país y el acelerado crecimiento urbanista, producía una expansión de la clase media que se encontraba amenazada y seducida por el desarrollo tecnológico en su propia intimidad hogareña. La trama de *Una familia de tantas* (1948) de Alejandro Galindo construye su historia, precisamente, en estas problemáticas que estaba experimentando la sociedad citadina de esos años.

grupos, reclamantes de formas de representación que organicen el caos del siempre nuevo mundo, encuentran en el cine modelos de vida que solucionan, al menos en el plano simbólico, la ausencia de concreción real¹¹⁷, las ambivalencias y ambigüedades de la modernidad capitalista imperante de corte “norteamericano”¹¹⁸.

La música como agente fundamental de estructuración de la vida cotidiana en su dimensión “real” e “imaginaria”, pone en acción procesos simbólicos y sociales. En la diversidad de miradas e intereses epistemológicos posibles, nos centraremos, a partir de ahora, en el análisis de la capacidad movilizadora de la música con respecto a problemáticas sociales recurrentes en las películas o particularmente condensadoras de una visión y acción en el mundo.

Dichas problemáticas las he sistematizado a partir de las siguientes tematizaciones¹¹⁹: la pertenencia o la transferencia momentánea entre clases sociales¹²⁰, la idea del progreso modernista urbano y su convivencia con dinámicas pre-modernas y anti-modernas, disposiciones específicas para vivir el tiempo libre, maneras concretas de sentir el cuerpo y de expresarse a través de él, así como las relaciones significativas con una imagen de “negritud” propia o ajena —proveniente del pasado histórico secular de México, o del

¹¹⁷ La realización capitalista de la modernidad no logra actualizar en su reproducción social los fundamentos de abundancia y emancipación que propone. La primera queda reducida y disminuida, la segunda tergiversada e invertida. De ahí que en la vida cotidiana y en sus representaciones simbólicas en el cine y el espectáculo, se abra un resquicio por el que se aprecia la utopía reivindicadora de dichas contradicciones. Bolívar Echeverría, *Ibid.*; Carlos Monsiváis, *A través del espejo: el cine mexicano y su público*, México, Ed. El Milagro, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994; y “Reír llorando. Notas sobre la Cultura Popular Urbana”, en Moisés Ladrón de Guevara, coord., *Política cultural del Estado Mexicano*, México, CEP, 1983, pp. 17- 92.

¹¹⁸ Desde finales del siglo XIX la expansión de la modernidad “americana” alcanza todo lo ancho del planeta. A diferencia del viejo arraigo del modelo europeo, que, en palabras de Echeverría, “obliga a la “forma de valor” capitalista a contemporizar con una multitud y compleja vigencia de formas “naturales” o concretas de la vida, unas todavía premodernas y otras ya propiamente modernas”, continúa el autor:

En la vía “americana” —exageradamente noreuropea— de la modernidad capitalista, la mercantificación de la vida y su mundo, la subsunción de la “forma natural” de esa vida a su “forma de valor”, se cumple en condiciones de extrema debilidad de la primera, de escasez de posibilidades para resistirse a la acción de la última. Es una vida “natural” cuya creatividad está obstaculizada, encerrada en la inercia o la repetición.

Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud*, *op. cit.*, pp. 91 y 93.

¹¹⁹ El lugar que ocupa la música en las tramas de las películas, en los diálogos simbólicos entre los personajes y en los propios conflictos que se van tejiendo en sus historias, se ubica en una recurrencia de circunstancias melodramáticas que fueron el punto inicial de una visión teórica más profunda, condensada en estas tematizaciones como centro de análisis y problematización epistemológica.

¹²⁰ La identificación de las clases sociales se realiza en esta tesis, principalmente, a partir de la autodefinition de los personajes en sus diálogos o monólogos. También se tienen en cuenta los elementos de la escenografía, el diseño de imagen de los personajes, su comportamiento dentro de los *espacios sociales* representados y su lugar en la producción de bienes y servicios.

mundo de la modernidad estadounidense del siglo XX, esta última construida desde la industria cultural de mediados de centuria, en específico en el contexto de la producción artística para el entretenimiento¹²¹.

La música, objeto de producción simbólica¹²² caracterizado por un alto grado de indeterminación y elasticidad semántica, se encuentra fijada en las películas como agente de reproducción y transformación en el proceso ambivalente de automatización normativa y ruptura de *habitus* en individuos y grupos. Mediante las diversas significaciones en construcción desde diferentes *espacios sociales*¹²³ vemos cómo la música cubana, en perspectiva dialógica con otras músicas en el cine mexicano de mediados del siglo, accionó y dio cohesión a la conformación de representaciones de vida bombardeadas desde el

¹²¹ La inserción del debate y la presencia de “lo negro” como parte de procesos seculares en el contexto mexicano y dentro de la industria cultural regida por Estados Unidos, es un tema que descarna contradicciones propias de identidades regionales, nacionales e internacionales en diferentes momentos críticos de la modernidad; desde su instauración capitalista en el siglo XVI con la expansión colonial Europea, hasta las formas en que se concretó la estrategia mundial de imposición simbólica de la “(norte)americanización” desde finales del siglo XIX y durante el siglo XX.

La exigencia de autodefinición y diferenciación con respecto a Europa encontró en la herencia afro-norteamericana un punto de apoyo, a pesar de los conflictos raciales que históricamente han caracterizado a la sociedad estadounidense. En ese sentido, el *blues* —revertido posteriormente en el teatro musical de negros con Broadway—, filtrado desde la cultura negra, hizo una llamada hacia las unidades centrales de la experiencia nacional con tal precisión, que llegó a formar parte de la base emocional de la más indeleble música secular de Estados Unidos. De esa manera, el *jazz* se posicionó al mismo tiempo como elemento de cohesión nacional estadounidense y como estandarte sonoro de los nuevos tiempos a nivel mundial, incluso en los exigentes medios de la vanguardia artística.

Stanley Crouch. “Blues to be constitutional. A long look at the wild wherefores of our democratic lives as symbolized in the making of rhythm and tune”, en Robert G. O’Meally ed., *The jazz cadence of american culture*, New York, Columbia University Press, 1998, pp. 154-165.

Eric Hobsbawm. *Historia del siglo XX (1914-1991)*, Barcelona, Editorial Crítica, (trad. de Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells), 2003, p. 187.

¹²² En su análisis estructural-constructivista de la sociedad y de las formas de *habitus* como parte de dichas estructuras, Bourdieu plantea una reflexión de las luchas simbólicas desde el objeto. Sensible a los agentes e instituciones de poder es fijado desde una perspectiva particular, entre múltiples posibles, como universal, cuando en realidad sólo se trata de un punto de vista dentro de la incertidumbre de representaciones latentes en el espacio-tiempo histórico. “Social Space and Symbolic Power”, *Sociological Theory*, Vol. 7, No. 1, (Published by American Sociological Association, Spring, 1989), pp. 14-25.

¹²³ La categoría de *espacio social* se diferencia de la noción de *espacio simbólico* en la obra de Bourdieu, en tanto la primera se refiere más concretamente a la idea de *clases sociales* desarrollada en la literatura sociológica. En el despliegue teórico del autor francés el *espacio social* es un elemento importante en la caracterización de los *espacios simbólicos* pues ejerce un alto grado de predisposición en los individuos. Sin embargo, Bourdieu aclara la necesidad epistemológica de distinguir tal tendencia, de una visión reduccionista y mecánica en la clasificación o caracterización sociológica. Pierre Bourdieu. *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, Ed. Siglo Veintiuno, (comp. y trad. de Isabel Jiménez), 1998., pp. 23-40.

celuloide, las mismas que entraban en intercambios recíprocos con la cotidianidad de la ciudad¹²⁴.

En tal rejuego de *musicalizaciones* se nos muestran determinados tipos de grupos sociales, la idea de sí mismos y de su entorno de relaciones cotidianas, y del “otro” social y la negociación identitaria y cultural con ese “otro”. El ámbito musical constituye, en ese sentido, el “registro” simbólico que nos muestra a la Ciudad de México de la época como una urbe con fuertes conflictos sociales.

Siguiendo esta línea, advertimos cómo a través de la producción musical —en un sentido bourdieano— de las películas analizadas, la trama de los filmes posiciona a los individuos en *espacios simbólicos*¹²⁵ contradictorios y específicos. Se aprecia una diferenciación de actitudes, disposiciones y representaciones en las prácticas cotidianas de diversos grupos sociales en las que están implicadas sonoridades distintivas. En cada caso la música se entrelaza con los modos de vida y sus paradojas, organizando y dándole sentidos a estos universos particulares. El ámbito musical se convierte en vocero de las normas o modos de funcionamientos del *espacio*¹²⁶, y las formas de experimentar su presencia generan los contextos de lo permisivo y lo prohibido, de lo legítimo y lo ilegítimo.

La experiencia de una sonoridad musical específica, ya sea desde la acción del músico, del bailarín o de la escucha, ubica simbólicamente al sujeto en los escenarios donde esa música tiene lugar, y bajo tales criterios se desencadena un complejo proceso de posicionamiento y negociación social desde la autoconciencia del individuo, los criterios del grupo al que pertenece¹²⁷ y los valores y juicios de los “otros”¹²⁸. Hasta la ausencia de determinadas

¹²⁴ Como veremos más adelante el cine en ese momento en particular recreaba la “realidad” de la urbe mexicana a partir de una función de documentación, al tiempo que los actores “auténticos” de la cotidianidad citadina encontraban en la cinematografía una forma de representarse y comprenderse a sí mismos.

¹²⁵ En el capítulo teórico de esta tesis se especifica la noción de *espacio simbólico*, a partir de los textos de Bourdieu, como espacios físicos e “imaginarios” en los cuales se perfilan formas concretas y distintivas de *habitus*, disposiciones y prácticas de grupos sociales. Pierre Bourdieu. *Capital cultural, escuela y espacio social*, op. cit., pp. 23-40.

¹²⁶ Cuando esta palabra aparece en cursiva se refiere a *espacio simbólico*.

¹²⁷ La pertenencia no es un fenómeno estático ni lineal, se acciona y moviliza desde la multiplicidad de identidades que continuamente convergen en el individuo y se consolidan en su diálogo interno y externo. Pablo Vila las caracteriza con la noción de *identidades fracturadas* como “una compleja combinación de múltiples sujetos conviviendo en un solo cuerpo, sujetos que son precariamente suturados en una imaginaria identidad unitaria a través [de] la construcción narrativa de tal unidad ficcional.” “Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”, en Ana María Mantecón. Graciela Schmilchuk. Mabel Piccini. comp., *Consumo cultural y recepción artística*, México, CNCA / INBA / CENIDIAP / Eds. Casa Juan Pablos, 2000, p. 356.

sonoridades en *espacios* específicos y su gran protagonismo en otros diametralmente opuestos en cuanto a prácticas y normas sociales, es una forma de distinción y construcción de barreras de identidad y de exclusión¹²⁹.

Sin embargo, desde la propuesta de una visión que pretende liberarse de las relaciones lineales en el *espacio social*, estos fenómenos de distinción a través del ámbito musical en las tramas del material fílmico, más que divisiones infranqueables, se comprenden en el presente estudio como procesos complejos. Las características de la música cubana, sus comportamientos melódico-armónicos, rítmicos, tímbricos, texturales y las estrategias de composición e interpretación de los músicos y artistas¹³⁰, generaron lazos concordantes con los diferentes grupos sociales según los gustos y prácticas de cada uno de ellos y según la forma en que estas sonoridades fueron apreciadas. De esa manera, al menos en las tramas de las películas analizadas, su presencia se fue extendiendo en la cotidianidad de diversos tipos de individuos y en cada caso sus contornos se fueron acomodando a las demandas éticas y estéticas de las distintas clases sociales.

Hasta aquí queda expuesto que la reflexión que despliega esta tesis sobre la acción de la música cubana en la Ciudad de México, tiene una dinámica consecuente con la movilidad misma del fenómeno. Por tanto, advierto al lector que para comprender la diversidad de formas que asume esta sonoridad en las representaciones cinematográficas de las luchas simbólicas en la urbe, el análisis transita de forma alternativa entre la mirada profunda hacia las películas estudiadas, problemáticas universales del entorno de modernización

¹²⁸ Así ocurre por ejemplo en el inicio de *Coqueta* (1949) dirigida por Fernando A. Rivero, donde una joven estudiante de un orfanato, protagonizada por Ninón Sevilla, es fuertemente reprendida por las autoridades escolares por estar bailando frente a sus compañeros un son que suena en un tocadiscos. Inmediatamente después de la amonestación se hace un brindis con motivo de la celebración de una gran noticia para los moradores del lugar y se baila un vals. En este caso, claro está, el vals es comprendido como la música adecuada para las ocasiones de festejo en un lugar que inculca la buena moral a los jóvenes, mientras que el son es juzgado como sonoridad de la depravación y de la pérdida de la moral.

¹²⁹ Así vemos, por ejemplo en *Dancing* (1951) dirigida por Miguel Morayta, cómo en el hogar de una madre viuda y su hija no hay música ni a través de la radio ni de ningún medio de reproducción sonora, mientras que en el cabaré se interpretan, se escuchan y se bailan los más desorbitados mambos del momento. De esta manera se representa, a través de la producción musical y su ubicación simbólica, la diferencia entre la joven que pierde su dignidad y valor como mujer en el mundo del baile, y la que rechaza esa vida por conservar la alta estimación que posee socialmente debido a su conducta "decente".

¹³⁰ En este trabajo el uso de artista tiene un fin operativo, para diferenciar entre los músicos, cantantes y bailarinas que se distinguen dentro del mundo del espectáculo como Pérez Prado, Kiko Mendive, Ninón Sevilla, María Antonieta Pons, entre otros, y aquellos que forman parte de ese mundo pero que no han sido socialmente reconocidos.

capitalista en el mundo de mediados del siglo XX, y las particularidades con que la Ciudad de México vive su reestructuración significativa dentro de dicha modernización. Contextualizar las construcciones músico-simbólicas propias de formas de *habitus* expuestas en las películas en su espacio-tiempo histórico y describir y explicar la forma en que el mundo se delinea y se representa a través de la música en el cine, constituyen este ir y venir reflexivo.

En el siguiente apartado expondré la metodología que seguí para el estudio de las películas. Posteriormente presentaré un panorama de la acción de la música cubana en la representación cinematográfica de una urbe en metamorfosis, la movilidad de sus procesos de identidad y las contradicciones de visiones de mundo titubeantes que cohabitan en sus dinámicas cotidianas.

1. Ciudad de México y “ciudad cinematográfica”: entre ficción y “realidad”

En las películas analizadas las representaciones simbólicas¹³¹ que se construyen desde el ámbito sonoro-musical tienen un doble funcionamiento a partir de dimensiones complementarias. Por un lado está la dramaturgia interna que propone cada filme y por otro la recreación de los espacios de la vida cotidiana de la Ciudad de México, según las diferentes tramas que dichas historias plantean. La obra cinematográfica se inspira en el mundo cotidiano y éste, a su vez, toma forma como creación fílmica a partir de la oposición entre los personajes, las circunstancias en las que se desenvuelven sus vidas, además de los conflictos que se presentan en la interacción de los universos que cargan con ellos.

Por tal motivo, para el análisis de las producciones y reproducciones de *habitus* desde lo musical, lo primero es explicar la forma en que esta dimensión genera sentidos desde el micro-mundo de la película. O sea, dilucidar el papel que desempeña el ámbito de la música en la complejidad de la historia que se trate y en las distintas “telarañas” que se tejen según el guión del filme, así como en las representaciones que se activan hacia el

¹³¹ Hay que recordar que dichas representaciones simbólicas cimentaban la exposición de la historia cinematográfica y de las visiones de mundo de los personajes que realizaban la trama, y al mismo tiempo interactuaban con el público que asistía a esas puestas cinematográficas.

plano perceptivo según las condiciones sociales expuestas en los propios filmes en correspondencia con el contexto de modernización anteriormente planteado.

En *La niña popoff* (1951) de Ramón Pereda, por ejemplo, vemos al bolero¹³² como género musical, en la conformación de circunstancias dramáticas diferentes. “Miseria” de Miguel Ángel Valladares lo escuchamos al inicio de la película cantado por María Antonieta Pons en un espectáculo de variedades de una carpa, en el que representa a una mujer en la cantina, despechada ante la frustración amorosa¹³³. Aquí el bolero está completamente descontextualizado de la trama¹³⁴, sin embargo, forma parte de la construcción del personaje de Margot como cantante y bailarina de teatro, interpretado por la Pons.

La música constituye la representación de la representación —la *musicalización* de la vida cotidiana dentro de la *musicalización* del teatro inserta en la *musicalización* cinematográfica. Una triple recreación simbólica que distorsiona aún más el límite entre lo “real” y la reproducción de lo “real”. Ubicado en el escenario de una cantina, preparado para un público de igual condición social que la que se está presentando, este bolero así actuado reafirma nociones y actitudes. “Miseria” en un lugar miserable, interpretado para personas que no se ubican en el grupo de los privilegiados, expone desde un discurso

¹³² Tomo del *Diccionario de la música cubana* de Helio Orovio algunas ideas para elaborar una definición operativa para el presente trabajo, por ser éste un género de alcance latinoamericano. En ese sentido se entiende el *bolero cubano* como un género cantable y bailable, en cual el texto tiene una relevancia especial. Surge en el tercio final del siglo XIX en la trova tradicional de Santiago de Cuba. Se considera a José (Pepe) Sánchez como pionero en la definición de los caracteres estilísticos del género: piezas de dos períodos musicales de dieciséis compases, separados por un pasaje instrumental que en esa época inicial era ejecutado en las cuerdas agudas de la guitarra.

En este género es característico el uso de los “patrones recíprocos” de procedencia bantú-dahomeyana, definidos y estudiados profundamente por Danilo Orozco. Tales comportamientos rítmico-accentuales si bien se manifiestan en las micro-distribuciones del material musical incluyendo la línea del canto, son más notorios en el acompañamiento percusivo. Por otra parte, el *bolero cubano* desde sus inicios se nutrió sustancialmente de la ópera europea. Esto no sólo lo vemos en el tipo de fraseo y dibujos melódicos similares entre el bolero y la producción operística sobre todo italiana y mozartiana, sino en la disposición del cuerpo hacia la reflexión intimista mediante la cual se reestructuran y reafirman nociones y representaciones simbólicas. Con una proyección internacional y particularmente latinoamericana el bolero se ha enriquecido estilísticamente. En ese sentido se destacan las aportaciones de los tríos mexicanos y de Agustín Lara. Helio Orovio. *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*, La Habana, Letras Cubanas, 1981, pp. 50-52. Danilo Orozco. *Nexos globales desde la música cubana con rejuegos de Son y No son*, La Habana, Ediciones Ojalá, 2001.

¹³³ Este es el primer fragmento de película editado como parte del material adjuntado en los anexos de la tesis.

¹³⁴ Se trata de un fenómeno muy común en las películas en que se representan espectáculos de teatros o cabarés.

intimista la identificación de la derrota amorosa con el fracaso económico y social. Las lágrimas y la limosna van de la mano; son cosas de “malvados” y “criminales”¹³⁵.

Esta pieza musical que habla de y suena a tristezas y frustraciones, es cantada por la Pons con su carnosa pierna desnuda, al tiempo que reclama la muerte como bendición redentora y actúa con gestos y conductas iracundas y despóticas. La tonalidad menor, las armonizaciones de los metales junto al lirismo de su melódica, el virtuosismo dramático del piano, el uso expresivo de los silencios y la emisión dolorosa de la voz de María Antonieta Pons, son comportamientos musicales que construyen sonoramente tales sentimientos y sensaciones.

Significaciones muy diversas están elaborando, a través del bolero, una representación de *habitus* en la que se exponen las nociones de un espacio de marginación que se auto-identifica como tal. Individuos que no se perciben a sí mismos como hacedores de su suerte sino más bien como “víctimas” de la sociedad y del “destino”, se reafirman en su identidad a través de una rebeldía simbólica expresada con el cuerpo expuesto de actitudes “denigrantes”¹³⁶.

Tales construcciones “imaginarias” se desencadenan en un “mundo” donde persiste la confianza última en lo “mágico-cristiano” —he aquí expuesta una de las tematizaciones fundamentales del análisis enunciadas al inicio de este capítulo: la idea del progreso modernista urbano y su convivencia con dinámicas pre-modernas y anti-modernas. La necesidad de ritualización del fracaso en la enunciación trágica, consumada sistemáticamente en la idealización de la muerte, constituye una pilastra que le da sentido a la noción de mundo de estas zonas del cuerpo social¹³⁷. Son estos los individuos que

¹³⁵ Fragmento de la letra del bolero “Miseria” de Miguel Ángel Valladares:

Miseria que llevo en la vida,
hace mucho tiempo;
como una tragedia escondida
por tu sufrimiento.
Migajas de besos,
limosna de todo,
es lo que me has dado,
como a un ser malvado,
como a un criminal.

¹³⁶ Carlos Monsiváis. “Reír llorando. Notas sobre la Cultura Popular Urbana”, *op. cit.*

¹³⁷ Fragmento de la letra del bolero “Miseria” de Miguel Ángel Valladares:

recienten los efectos precarios y contraproducentes del devenir socio-histórico de la Ciudad de México a mediados del siglo XX. La esperanza ajena a la capacidad técnica y racional del ser humano, constituye una expresión de ese México anti-moderno que se resiste al proyecto civilizatorio de la modernidad, por serle infructuoso en gran medida¹³⁸.

Luego el mismo bolero es escuchado en una taberna de la vida “real”¹³⁹ por el personaje del compositor René Villareal¹⁴⁰. De esa manera es ubicado caricaturescamente en un estado de desahogo de su sufrimiento, otra vez amoroso, solucionado simbólicamente y temporalmente mediante la actitud de “tocar fondo”. Con esta misma intención René interpreta en la cantina “Mi último refugio” y “Olvídala corazón” de Miguel A. Pazos. Las escenas están creadas sonoramente mediante la música, no hay diálogos. Tal estrategia dramática constituye la manera de generar todo un universo simbólico a través de la contextualización de dicha música en el conflicto concreto del personaje melodramático. Las condiciones emocionales que se desencadenan desde lo musical y los fuertes problemas psicológicos y sociales que “vivencia” el público de esa época en su actuar como espectador, potencializan el carácter de interpelación que esta música posee¹⁴¹.

Anterior a ésta se presenta otra escena donde René y Margot, están celebrando su inicial relación amorosa en un cabaré de clase alta¹⁴². “Me gustas mucho”, también de Miguel A. Pazos es el elemento que le da forma sonora a esta celebración, sólo que se trata de una situación emocional opuesta a las anteriores. No obstante la compostura de los cuerpos que

Quién sabe hasta cuándo
seguiré esperando
que cambie mi suerte;
o venga la muerte,
como bendición.

¹³⁸ La persistencia religiosa profundamente católica es caracterizada por Bolívar Echeverría dentro del “México guadalupano”. Al respecto reflexiona el autor: “Un México que atenta contra la modernidad establecida con su simple presencia, el México guadalupano es el México de recambio que se revitaliza y alimenta con todos los momentos y todas las “zonas de fracaso” del México moderno, que no son propiamente escasas; su confianza en las fuerzas sobrenaturales del panteón cristiano es uno de los obstáculos más serios contra los que tiene que combatir esa modernidad.” *Modernidad y blanquitud*, op. cit. p. 241.

¹³⁹ Se trata del segundo fragmento de película editado y adjuntado en los anexos.

¹⁴⁰ Personaje actuado por Ernesto Velázquez.

¹⁴¹ Aquí los mecanismos de identificación desencadenados desde el complejo ámbito musical, en los que la autoimagen de los escuchas se constituye dentro de la música, se conjugan con la capacidad de absorción que tiene el cine sobre el público espectador en su experiencia táctil de la cinematografía. Más aun en las películas mexicanas de mediados de siglo XX, en las que se destaca una clara función documental de la vida cotidiana (aspecto que será profundizado más adelante).

¹⁴² Véase esta parte del filme en los anexos correspondientes a las ediciones de las películas.

danzan con vestidos largos y corbatas bien ajustadas¹⁴³, el texto del bolero sigue enfatizando cierto “descontrol emocional”¹⁴⁴. La locura del enamoramiento otra vez “arrastra” al individuo a sensaciones, necesidades y comportamientos que lo dominan por encima de su capacidad de razonamiento. Así vemos las contradicciones de una modernidad que pretende “desencantar” al mundo gracias a la primacía de la “razón”, y termina “re-encantándolo” con los “desenfrenos del amor”, las necesidades exponenciales del cuerpo y las múltiples ritualizaciones, muchas veces caricaturescas, del reino de los “sentimientos” humanos.

El bolero, adscrito a los espacios de arrabal¹⁴⁵ al margen de las normas sociales instituidas por la “decencia” tradicionalista¹⁴⁶, se diseminaba al mismo tiempo por la ciudad de “alta costura”¹⁴⁷. Posturas y representaciones re-significan sus sentidos en ambas direcciones en un proceso donde se confunden distinciones, préstamos y mimetismos simbólicos. Su doble condición de pieza concertante para ser atentamente escuchada —condensadora de rasgos europeos que hereda del aria de ópera, la romanza de la zarzuela, las voces “cultivadas” y el pianismo virtuoso— y sonoridad de “la calle”, le propician un amplio alcance de mercado que integra todos los sectores sociales e involucra a jóvenes y adultos por igual. La ubicuidad de este género lo consolida como una música masificadora de sensibilidades

¹⁴³ También en el contexto del cabaré, tanto de clase baja como alta, el bolero permite que los cuerpos se acerquen. Las expresiones de afecto amoroso entre la pareja son vividas con esta música y su baile pausado y recogido.

¹⁴⁴ Fragmento de la letra del bolero “Me gustas mucho” de Miguel A. Pazos:

Me gustas mucho, mucho, pero mucho.
 Me gustas tanto, tanto que no sé
 si decirte que estoy enamorado
 o decirte que estoy loco por tu amor.

¹⁴⁵ Así vemos, por ejemplo, en los boleros de Lara una reiterada alusión a la prostitución: “Aventurera”, “La prisionera”, “Pecadora”, “Te vendes”, “Noche de ronda”.

¹⁴⁶ También la “decencia tradicionalista”, representada en México fundamentalmente por grupos católicos, constituye un fenómeno de resistencia al “desencantamiento” del mundo de la modernidad capitalista. Consolidada en valores y representaciones de un México conservador, por ejemplo con nociones como el “pecado” como mecanismo de regulación social, convive en conflicto, incluso en la actualidad, con la “liberación” seglar, promulgada sobre todo desde la industria cultural del entretenimiento.

¹⁴⁷ Aludo al término utilizado por Bourdieu para nombrar a las clases sociales de mayor capital específico en las luchas sociales, portadoras de la legitimidad oficial. *Cuestiones de sociología*, Madrid, Ediciones Istmo, (trad. de Enrique Martín Criado), 2000, pp. 195-204.

En los *espacios* de la clase alta este género se puede bailar con los trajes largos y lujosos, no representa la descomposición del cuerpo, como ocurre con géneros musicales más extrovertidos en los movimientos danzarios como la “rumba”, el *son*, el *mambo*.

urbanas y atmósferas cosmopolitas que encajan perfectamente con las necesidades de homogenización “democrática” del mundo modernizante capitalista¹⁴⁸.

De hecho, la producción discográfica de la RCA Víctor en contubernio con su radiodifusora la XEW, fue fundamental para la proyección del bolero desde la pujante industria musical mexicana hacia toda Latinoamérica y el mundo. La notoria presencia de tenores italianos que como Tito Schipa aprovecharon la popularidad del género para proyectar masivamente sus carreras¹⁴⁹, con el consecuente “prestigio” que imprimieron a la sonoridad bolerística, es un claro ejemplo de una música estructurada por y estructurante de modernidad.

Regresando al contexto interno de película, en los tres casos dramáticos anteriormente expuestos, el bolero se utiliza para plantear las condiciones sentimentales y psicológicas de los personajes desde una perspectiva intimista e introspectiva que despliega sentimientos tan disímiles como la ira, la fatalidad y la felicidad. Los protagonistas se expresan a través de la música, pero al mismo tiempo, toman conciencia de sí mismos mediante ella. El público espectador que canta y vive el bolero en su uso cotidiano de la ciudad, con su juicio silente frente a la pantalla y a las tragedias de los personajes, cae inevitablemente en un estado de auto-enjuiciamiento, de afianzamiento o transformación de sus propias nociones y posicionamientos subjetivos y sociales¹⁵⁰.

La función dramática que despliega la música en *La niña popoff* (1951), no es un recurso exclusivo de esta película, sino que lo encontramos en todos los filmes estudiados. Entre ellos se destaca, por ejemplo, una escena de *Distinto Amanecer* (1943), cuando el

¹⁴⁸ Juan Pablo González Rodríguez. Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de Las Américas, 2005, p. 488.

¹⁴⁹ Un hecho trascendente para la difusión del bolero se dio en 1926 cuando el tenor italiano, entonces en la cima de la fama, grabó una serie de temas latinoamericanos en español, entre los cuales incluyó el bolero “Quiéreme mucho” compuesto en 1911 por Gonzalo Roig, así como el bolero del mexicano Alfonso Esparza Oteo, ‘Un viejo amor’. “El bolero. La herencia de Cuba a la Trova de Yucatán”, disponible en <http://trovadores-yucatecos.com/Bolero2.html> [consultado el 15 de noviembre del 2011].

¹⁵⁰ Walter Benjamin, tomando como punto de partida la teoría freudiana, argumenta la importancia del cine en la delineación del inconsciente colectivo. La forma en que los recursos cinematográficos afectan la representación de lo cotidiano —al subrayar detalles escondidos que son familiares para el público, al expandir el espacio y el movimiento con las ampliaciones y con las tomas en cámara lenta— en concordancia con una experiencia placentera, propician que las estructuras se impongan masivamente sin la intervención relevante de una actitud crítica consciente. “Muchas de las deformaciones y estereotipos, de las mutaciones y catástrofes que pueden afectar el mundo óptico en las películas [y anteriormente alude al sonoro] lo afectan de hecho en psicosis, en alucinaciones, en sueños.” *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Itaca, (traducción Andrés E. Weikert, introducción Bolívar Echeverría), 2003.

vecino de Julieta interpreta al piano el primer movimiento (*Adagio sostenuto*) de la Sonata Opus 27 N° 2 en Do sostenido menor de Beethoven, popularmente conocida como "Claro de luna". De esa forma se acentúa el drama de la pobreza de la mujer universitaria que finalmente tiene que dedicarse a "fichar" en un cabaré para poder sustentar a su familia, bajo el matiz hierático que carga esta tradición musical y en particular Beethoven como pilar en su devenir histórico y estilístico¹⁵¹.

O el caso del uso de una de las áreas más conocidas de *La traviata* en la película *El rey del barrio* (1949), a través de la cual Tin Tan, en su personaje de supuesto ladrón, se inserta en una casa de clase alta para robar joyas caras. Aquí, la posesión fingida de un capital cultural, específicamente musical, es la puerta de entrada de un individuo de barriada en el espacio privado de alcurnia, donde la pose, el piano, las partituras y la ampulosidad, conforman el entorno¹⁵².

Estos ejemplos nos posicionan en la importancia que tiene la música para la hechura misma de la obra cinematográfica como pieza de ficción. En ese sentido constituye una eficaz herramienta que utilizan los directores para la puesta de su historia; en ocasiones con un sentido crítico y agudo que hace corresponder la importancia que la música tiene en su obra con el lugar que el fenómeno musical ocupa en los ambientes que se están recreando, y otras en las que priman la exageración de la visión cinematográfica sobre el ámbito cotidiano¹⁵³. No obstante, de cualquier forma, la producción sonora construye el melodrama "real" y "ficticio"; historias que recrean intrigas del "mundo real". En ese sentido, mucho tiene que mostrar la música de las películas con respecto a las problemáticas de cosmovisión de un contexto histórico y social, que es en definitiva lo que aquí nos interesa.

¹⁵¹ Por cierto este compositor representa la ruptura con el mecenazgo en el que se había visto envuelta la producción musical de occidente, y la apertura hacia una modernidad musical donde el creador tiene mucha más "libertad" artística.

¹⁵² Véanse ambos fragmentos de las películas mencionadas en los anexos de la tesis.

¹⁵³ Casos opuestos, por ejemplo, son las dos películas de Emilio Fernández que forman parte de la muestra, *Salón México* (1943) y *Víctimas del pecado* (1950), en las que hay una cercanía entre la hechura de las escenas y los ambientes musicales de la cotidianidad que allí se presentan, con respecto a las películas *Aventurera* (1949) y *Sensualidad* (1950), dirigidas por Alberto Gout, donde aparecen escenarios con dimensiones completamente desproporcionadas con los espacios de los cabarés en los que se ubican.

Al mismo tiempo, en el acercamiento a estas películas, se percibe una función de documentación de la época y específicamente de las dinámicas de vida cotidiana en la Ciudad de México. El celuloide atestigua y fija imágenes y sonidos. La música en ese caso actúa como un inmediato y efectivo lazo conector entre el espacio cotidiano y el universo generado desde la pantalla. Al menos vemos tres ámbitos en los que se confunden las historias “reales” con las “imaginarias”: la intervención de artistas de la época actuándose a sí mismos, la ejecución en las películas de piezas de moda que también eran interpretadas en salones de bailes, cabarés, y transmitidas por la radio, o reproducidas en discos, y la recreación explícita de locales urbanos en los que la música constituía un elemento central.

La doble condición de público cinematográfico y público del “mundo real” posicionaba simultáneamente a la concurrencia como espectadora, testigo y protagonista de la vida musical de la ciudad reproducida en la pantalla. A Pérez Prado, por ejemplo, no sólo se le veía en las funciones del Teatro Margo, o en salones como El Smyrna, el Colonia, Los Ángeles, la Playa, el Club France, Club Hispano Mexicano, el Círculo Antillano, el Swing Club y La Floresta¹⁵⁴, sino que se presenta en las películas con la misma música con que actuaba en esos centros nocturnos. Es el caso de *Víctimas del pecado* (1950), donde el músico cubano se roba el primer plano de la toma junto a su gran orquesta actuando como el mismo Pérez Prado en un cabaré de tercera categoría, o de *Del can can al mambo* (1951), película en la que también se presenta en un cabaré pero en esta ocasión de una clase social más alta. *Al son del mambo* (1950) y *Dancing* (1951), del mismo modo, gozan de la presencia del llamado popularmente “cara de foca”, como si se tratara de un fantasma omnipresente.

Esta condición de ubicuidad alucinante sucede con muchos artistas de la época. Es el caso de Rita Montaner, Kiko Mendive¹⁵⁵, Benny Moré, Agustín Lara, Pedro Vargas, Luis Arcarás, Gonzalo Curiel, “Los Tres Ases”, Ana María González, Tin Tan, Toña la Negra, entre otros.

¹⁵⁴ Leopoldo Gaytán Apaez. *El mambo de Pérez Prado y el cine mexicano (1948-1953)*, tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1996, p. 98.

¹⁵⁵ Cecilio Francisco (Kiko) Mendive Pereira fue un compositor, músico, actor y bailarín cubano-venezolano muy conocido en México en el mundo del espectáculo del momento, como representante de la música cubana.

Siguiendo en esta línea difusa entre la vida cotidiana y su representación cinematográfica vemos que varias de las piezas que integran la banda sonora de las películas eran populares en la Ciudad de México en aquellos años de mediados del siglo XX y formaron parte de los discos que se vendían masivamente¹⁵⁶ al tiempo que se escuchaban por la radio. De esa manera, la industria cultural generaba circuitos cerrados de flujo de sus productos, en los que el cabaré, las presentaciones en los salones de baile, el teatro, el cine, la radio y los espacios públicos en general, eran sus principales ámbitos de consumo¹⁵⁷. Las representaciones de la modernización urbana y las ilusiones de democratización consumista eran apuntaladas desde cada uno de esos flancos comerciales complementarios¹⁵⁸. La vivencia de la música cubana a través las diversas fuentes de producción y reproducción sonora, esculpían la ilusión de una urbe que experimentaba de una forma muy peculiar la transgresión entre la vida “real” y la vida “imaginaria”.

Un caso muy representativo es el mambo de Pérez Prado, anunciado en los créditos de las películas con el propósito de atraer al público. Así se constata en un anuncio del estreno de *Al son del mambo* (1950) de Chano Urueta. Toda una página de la publicación es destinada

¹⁵⁶ Las disqueras, en particular la RCA Víctor, conjuntamente con las emisoras fueron un medio muy potente de promoción de la música cubana. En una época en que no había televisor el disco tenía una enorme importancia en la vida sonora de la ciudad. Numerosos puestos del centro, barberías, cantinas, cabarés, reproducían en rocolas los acetatos con esa música. Se trata de una zona urbana heterogénea de convivencia de generaciones, clases sociales contrastantes, y en general grupos sociales disímiles, que sin embargo compartían entornos sonoros y algunas prácticas comunes. En su entrevista el señor Iván Restrepo me comentaba, por ejemplo, lo frecuente que resultaba encontrar durante la madrugada, señoras con vestidos largos y abrigos de piel degustando un taco en algún puesto de comida instalado en plena calle.

Entrevista con el señor Iván Restrepo, realizada por Daymí Alegría Alujas, el 23 de febrero del 2011, en su domicilio particular, en la Ciudad de México.

Entrevistas con el señor José Ángel Silva «Melón», realizada por Daymí Alegría Alujas, el 22 de febrero del 2011 y el 19 de junio del 2011, en la Ciudad de México.

¹⁵⁷ Entre el salón, el cabaré y el teatro fluye un movimiento de representaciones y reproducciones simbólicas dentro de la vida “real” que luego son asimiladas y recreadas por la producción cinematográfica. En cada espacio de ese contexto “verdadero” se escucha la misma música, pero en cada uno se actúa de formas diferentes y complementarias. Mientras en el teatro los artistas construyen sus presentaciones desde el escenario en diálogo con la sociedad misma, en el salón el público bailador produce y reproduce esas construcciones. En el cabaré tanto público como artistas tienen su turno, el espectáculo alterna con el baile.

Ambos lados del proceso, el actuar y el percibir, se necesitan para la negociación constante entre la reproducción de las estructuras y la reacomodación de sus marcos y formas. La música acompaña cada fase de este flujo circular y, como veremos posteriormente, adapta sus recursos expresivos a cada *espacio* y circunstancia, según las expectativas simbólicas de los sujetos implicados.

¹⁵⁸ Walter Benjamin teoriza sobre las formas en que la industria cultural se nutre de la vida cotidiana: “En nuestros días [hacia mediados de la década de 1930, pero aplicable perfectamente a quince años después] la “estetización” del mundo es resultado de un cultivo “salvaje” de las formas de ese mundo en la vida cotidiana, un cultivo que se lleva a cabo dentro de las posibilidades “realmente existentes”, dentro de un marco de acción manipulado directamente por la “industria cultural” y su encargo ideológico. *La obra de arte...*, *op. cit.*, pp. 26-27.

a una foto de la película donde está Pérez Prado con la lista de mambos que interpreta con su orquesta¹⁵⁹.

En ese filme en particular se representa todo el espectáculo que el teatro Margo tenía programado en su cartelera con el ballet de Cheo la Rue. Dicho espectáculo, al mismo tiempo contaba con su propia publicidad:

HOY LUNES EXITAZO del nuevo espectáculo. DOS ESTRENOS COLOSALES: “FIEBRE DEL MAMBO” Y “NOCHES DE PRIMAVERA”. SENSACIONAL ÉXITO DE PÉREZ PRADO. El Inventor del ritmo Mundial MAMBO con su fantástica orquesta de 22 solistas y 24 MAMBOLETAS DEL NUEVO BALLET DE CHELO LA RUE. Éxito de los cómicos del día BOROLAS y JASSO, LEANDRO, bailarín cómico, MARIA TERESA GALAN, GLORIA MARTI y 75 artistas más con MARIA VICTORIA, SOMIA Y ROMERO EVELYN, ANITA MUERIAL, ARMIDA Y RECARDO, YARA SOLFINA MARY, JUAN JOSE SARO y 30 preciosas muchachas. Luneta numerada \$3.50. Anfiteatro \$1.50¹⁶⁰.

Con este ejemplo vemos que la recreación de espacios físicos “reales” de la Ciudad de México, salones, teatros, cabarés, además de la propia música y los artistas, está presente en las películas como otra forma de documentación de la vida cotidiana. En algunas ocasiones se trata de imágenes de recintos de la época, como sucede en *Confidencias de un ruletero* (1949) de Alejandro Galindo, donde encontraremos la impresión de rutinas que se llevaban a cabo en los salones “Smyrna Dancing Club”¹⁶¹ y “Los Ángeles”¹⁶².

Otros casos nos ofrecen una visión más general de la ciudad al combinar sitios y prácticas, sus conflictos, clases y *espacios simbólicos*. En “*Salón México*” (1948), que analizaremos más adelante, no sólo se hace alusión explícita al salón de baile que ya tenía veintiocho

¹⁵⁹ *Cine Gráfico*. Domingo, 8 de octubre de 1950, p. 9.

Otros números de esta publicación siguen anunciando el estreno utilizando la figura de Prado y su música como estrategia de publicidad: *Cine Gráfico*. Domingo, 6 de agosto de 1950, Sección “Informaciones cinematográficas”, p. 10, columna 4 y 5, (no aparece el nombre del escritor de la nota), nombre de la nota “Próximamente se estrenará “Al son del mambo””. *Cine Gráfico*. “Una gran película musical “Al Son del Mambo” el Mayor triunfo de la Filmadora Chapultepec”. Domingo, 27 de agosto de 1950, p. 9, columna 2, 3 y 4. (no aparece el nombre del escritor de la nota).

¹⁶⁰ *Universal*, 10 de abril de 1950, columna 1, p. 21. Se respetó la tipografía original.

¹⁶¹ Inaugurado a inicios de 1930, desapareció en 1957 para dejar su lugar a un estacionamiento, varias casas de vecindad y pequeños comercios. Se encontraba ubicado en el centro de la ciudad, en los recintos que pertenecían al ex-convento de San Jerónimo y que actualmente alberga a la Universidad del Claustro de Sor Juana. <http://www.museosdemexico.org/museos/index.php?idMuseo=106&idMenu=4&Tipo=0> [consultado el 28 de octubre de 2011].

¹⁶² Fundado en 1937, todavía lo podemos encontrar en la calle Lerdo No. 206, Entre Flores Magón y Estrella, Col. Guerrero.

años de fundado, sino que se representa el espectáculo que el “Son clave de Oro”, agrupación que filma las escenas musicales de la película, ofrecía en el Waikikí, un cabaré ubicado en Paseo de la Reforma número 14¹⁶³.

La recreación documental de la Ciudad de México en la cinematografía nos confirma la necesidad epistemológica de redimensionar el análisis de la construcción simbólica desde lo musical como un estudio que trasciende las fronteras de las películas. La propuesta fílmica va más allá de un entretenimiento ocasional y, en su lucha por el poder en las representaciones de la cotidianidad, penetra en las concepciones de mundo de los habitantes de esta ciudad. La música a través de las películas, y desde su multidimensionalidad, *musicaliza* ese universo simbólico y ofrece darle sentidos a las distinciones identitarias, a los conflictos entre ciertos tipos de individuos, a las oposiciones éticas, estéticas y de prácticas entre diferentes tipos de tradiciones musicales y con ellas entre diversos *espacios* y grupos sociales.

Varios autores han enfatizado en la fusión de escenarios entre el universo de la pantalla y las dinámicas cotidianas de la ciudad. La proyección mutua de uno en otro difuminaba la línea que dividía la obra de ficción plasmada en la cinta de celuloide y los pensamientos, prácticas y palabras de la “vida real”. Un nuevo tipo de percepción o de sensibilidad se afianzaba con la modernización y el acceso a la reproducción tecnológica del entretenimiento. La industria cultural tenía la misión de crear mundos de realidades de ensueños, de aliviar el cansancio con el espejismo, con la huida en los ratos de ocio, su lucha es por el poder en las representaciones simbólicas de la vida cotidiana y sus tiempos de distracción. Así lo expone Monsiváis:

De las esperanzas ultraterrenas se encarga la Iglesia; de las ilusiones terrestres el cine, la radio, la industria del disco, los comics y, luego, la televisión. Repartición de labores: el control de la conducta del pueblo (el trabajo y la política) es asunto del Estado; el sentido final de la vida (lo que le pasa al Pueblo cuando se muere) es privilegio de la religión; lo que hace el Pueblo en sus “horas libres” le toca a la industria cultural¹⁶⁴.

¹⁶³ Merry Mac Masters. *Recuerdos del son*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, pp. 62-63.

¹⁶⁴ Carlos Monsiváis. “Reír llorando. Notas sobre la Cultura Popular Urbana”, *op. cit.*, p. 42.

El cine, y en específico su creación musical, se erige como medio de producción de un tipo de recepción táctil¹⁶⁵ que acontece por la vía del acostumbramiento y de la distracción. Un entretenimiento de nueva especie frente a las formas artísticas de la industria cultural, que no incluye un estado de atención dentro de la sala de proyección. El examen distraído del espectador propicia el uso de la producción cinematográfica como referencia rectora en el reordenamiento de la percepción. Walter Benjamin busca en la metáfora la explicación de este fenómeno. “La masa, cuando se distrae, [en oposición a la contemplación y devoción del amante del arte] hace que la obra de arte se hunda en ella, la baña con su oleaje, la envuelve en su marea”¹⁶⁶.

Carlos Monsiváis señala en la lucha de poderes por las representaciones, esta cercanía confusa entre “realidad” y “realidad cinematográfica” como rotunda injerencia simbólica:

Con el paso del cine mudo al cine sonoro se solidifica la certidumbre: lo que sucede en pantalla es la realidad más real. No nos rechaza, nos permite la identificación instantánea, se dirige en primera instancia a nosotros, nos hace compartir su idea de nación, familia y sociedad [...].¹⁶⁷

En su análisis del público mexicano plantea:

[En] la “Época de Oro del cine mexicano” (de mediados de los treinta a principios de la década del cincuenta), [...] todos los filmes son significativos, porque son creíbles, enriquecen las experiencias. Este poderío transformó literalmente los hábitos de un país [...].

[...] la concurrencia le confía todo a las películas: el manejo de su habla y de sus gestos, la visión de la sociedad y la sensualidad.¹⁶⁸

Muy cerca de estas reflexiones Carlos Bonfil apunta la dualidad de realidades convivientes que cementan el universo del habitante ciudadano de mediados del siglo XX, público de sí mismo a través de los actores que los actúan:

En el cine se vive plenamente la ciudad, el recinto hogareño, el edén campirano. Es una escuela de la sensibilidad que sólo admite la entrega absoluta. El cine norma las conductas colectivas, las modas en el vestir, el repertorio de gestos y ademanes del pueblo, las virtudes camaleónicas del lenguaje. Por el cine el espectador capitalino cree descubrir una ciudad diferente, engrandecida, poblada de gansters y mujeres fatales: una ciudad tentacular, fascinante, peligrosamente moderna, cuyo ritmo frenético derriba tradiciones morales, certidumbres existenciales y las normas del decoro más inalcanzables en medio de una tormenta¹⁶⁹.

¹⁶⁵ Walter Benjamin. *La obra de arte...*, *op. cit.*, pp. 92-95.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 93.

¹⁶⁷ Monsiváis, Carlos: “Reír llorando. Notas sobre la Cultura Popular Urbana”, *op. cit.*, p. 39.

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 40-41

¹⁶⁹ Carlos Bonfil. “De la época de oro a la edad de la tentación” en *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, México, Ediciones el Milagro, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.

El *habitus* del público de las películas, así como de los consumidores de la vida nocturna de la ciudad, bailadores, músicos, espectadores, e incluso de aquellos que se oponen a las nuevas prácticas modernistas, está siendo formado en interacción con el cine. La música diseminada entre salas y salones a través de la acción de la industria cultural, que actúa precisamente como agente social en la consolidación o transformación de *habitus*, orienta las formas de sentir y disponer el cuerpo y el movimiento, de desplazarse en el espacio, de dirigirse a sí mismo o relacionarse con los demás. El alcance del plano simbólico-musical que construye los límites del filme, trasciende los momentos destinados a festejar en el contexto del hogar y del entorno familiar. Así señala Alberto Dallal, refiriéndose sobre todo a la clase media:

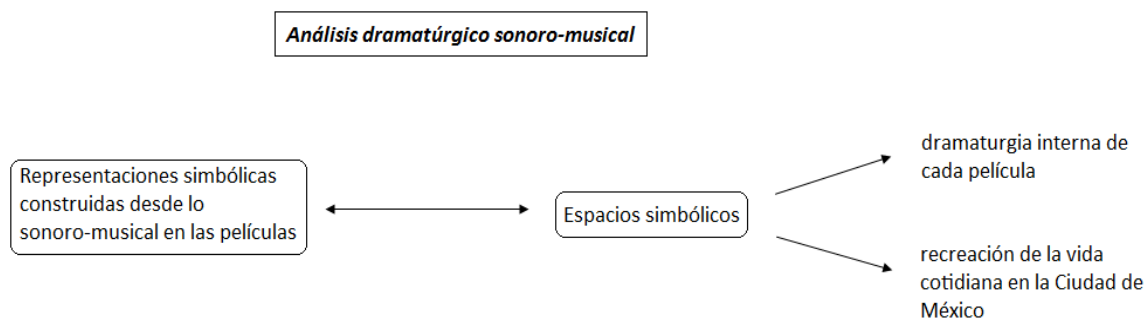
Alrededor de un pastel de bodas, los ritmos comienzan a hacer de las suyas: [...] se imita en actitudes y vestuario a la estrellita de moda, a Ninón Sevilla a Rosita Fornés. Cantan y bailan como ellas, actúan como ellas. Todo emerge, crece. [...] Se improvisa el set de una película mexicana y las esposas creen que construyen un remedo de los antros que frecuentaban sus maridos, sus “señores”. Cualquier medida resulta válida para mantenerlos en casa¹⁷⁰.

Llegado este punto de la reflexión se puede afirmar que la estrategia epistemológica planteada anteriormente para el análisis de la acción de la música cubana en las producciones y reproducciones de *habitus* en la Ciudad de México —correspondiente a la articulación entre las historias de las películas estudiadas y el entorno de modernización capitalista en el mundo de mediados del siglo XX, específicamente su vivencia significativa en la Ciudad de México—, adquiere un sentido mucho más sólido si se tiene en cuenta las particularidades con que el cine de la llamada “época de oro”, y taxativamente su música, disuelven los contornos con las dinámicas de la vida cotidiana que representan. Veamos entonces cómo se llevó a cabo concretamente dicho estudio.

¹⁷⁰ Alberto Dallal. *El “dancing” mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, 1987, (Colección Lecturas Mexicanas segunda serie, No. 70) pp. 114-115.

1.1 Exposición metodológica del análisis de las películas

A partir de la condición dual de las representaciones simbólicas que se construyen desde el ámbito sonoro-musical en las películas, relativa a la trama interna de cada historia y a las recreaciones de una ciudad convulsa, generé para el análisis de la muestra una perspectiva también dualista: la música en el filme como obra de ficción y la música en el retrato cinematográfico de la vida cotidiana. Basándome en dicha perspectiva propongo un *análisis dramaturgico sonoro-musical* que explique precisamente la construcción recíproca y simultánea entre dichas representaciones y los *espacios simbólicos*, comprendidos estos últimos en el contexto de realización de cada cinta y como recreación de las dinámicas de la cotidianidad en la Ciudad de México.



La comparación entre los comportamientos musicales que actúan en la identificación y al mismo tiempo la distinción social “real” e “imaginaria” de los distintos *espacios simbólicos* en las películas, constituye el procedimiento metodológico fundamental del análisis expuesto. El estilo o género musical, el tipo de formato instrumental que se utiliza para ejecutarlo, la velocidad con que se interpreta, la manera en que se baila y se escucha, además de los recursos expresivos melódico-armónicos, texturales y rítmico-accentuales, fueron en cada caso las variables consideradas.

En primer lugar el estudio se abocó en identificar las músicas y sus diferenciaciones según cada *espacio simbólico*. Posteriormente se establecieron las correspondencias entre dichos *espacios* y los géneros y comportamientos musicales. Este análisis me permitió identificar las relaciones de oposición, cercanía, complementación y/o intercambios entre diversos

universos sociales y sus *habitus* particulares, que se generan o reproducen a través de la acción de la música.

La sistematización de los resultados de este estudio tuvo una primera etapa en la confección de un gráfico por cada película¹⁷¹. Encabezado por el cuestionamiento ¿qué música construye y es construida por qué *espacio simbólico*?, los diseños de los diferentes esquemas están dispuestos según las oposiciones constatadas en los filmes. En ese sentido fue fundamental la interpretación de las distinciones simbólicas o representaciones que caracterizan los diferentes *habitus* según los personajes, teniendo en cuenta otros factores que estructuran los *espacios simbólicos* como los recursos dramáticos contenidos en la escenografía, los diseños de imagen de dichos personajes, sus comportamientos y prácticas, los discursos lingüísticos del guión, ya sean monólogos, diálogos, o letras de canciones, así como la trama misma de cada filme.

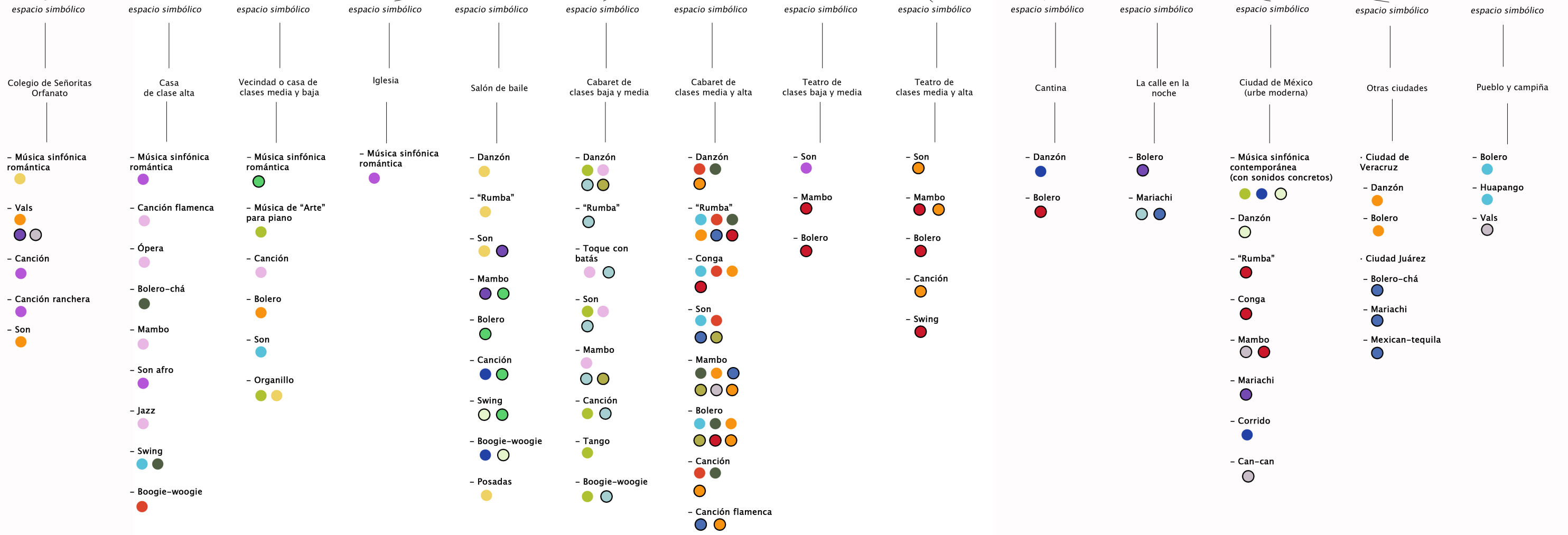
Entre los diecinueve esquemas confeccionados, por ejemplo, en *La reina del trópico* (1945) las oposiciones musicales y simbólicas se presentan entre la campiña veracruzana y la Ciudad de México, donde a su vez se contraponen el cabaré de clase media, la vecindad y la casa de clase alta; o entre la casa de familia de clase media, el cabaré de clase alta y el cabaré de clase baja en *Sensualidad* (1950).

Posteriormente confeccioné otro tipo de gráfico que sintetiza los resultados obtenidos en el estudio de todas las películas. Bajo el mismo criterio que el gráfico anterior, este esquema condensador muestra un panorama general de la relación recíproca entre los distintos *espacios simbólicos* y los géneros que en ellos tienen lugar, según las representaciones que se construyen desde el ámbito musical en las películas analizadas a profundidad. Sin embargo, como se ha explicado hasta este punto no se trata de relaciones unívocas y estáticas. La presencia de un mismo género en diferentes *espacios*, por ejemplo, nos da la medida de la movilidad en la relación entre representaciones significativas y comportamientos musicales. De manera que este gráfico si bien constituye una guía metodológica básica fundamental, no se explica por sí mismo, sino que hay que escudriñar en cada caso particular para comprender la complejidad del fenómeno estudiado.

¹⁷¹ Véase el anexo tres.

A partir de tales procedimientos pude distinguir oposiciones y transgresiones entre espacio privado y espacio público, centros nocturnos y hogar, sitios de ocio de clase alta y de clase baja, espacios de espectáculo donde la asistencia no se relaciona visiblemente con el resultado sonoro y aquellos lugares en los que el público tiene una intervención relevante en interacción con la música. Otra dicotomía fue la oposición entre la Ciudad de México como centro de urbanización, ícono de modernización y transformación constante en contradicción con prácticas pre-modernas o anti-modernas, y los contextos pueblerinos representantes de la conservación de tradiciones moralistas y añejas.

Análisis dramático-sonoro-musical películas mexicanas (sistematización)



Películas analizadas

- 1. Distinto amanecer (1943). Director: Julio Bracho.
- 2. La reina del trópico (1945). Director: Raúl de Anda.
- 3. Angelitos negros (1948). Director: Joselito Rodríguez.
- 4. Calabacitas tiernas (1948). Director: Gilberto Martínez Solares.
- 5. Salón México (1948). Director: Emilio Fernández.
- 6. Esquina bajan (1948). Director: Alejandro Galindo.
- 7. Aventurera (1949). Director: Alberto Gout.
- 8. Coqueta (1949). Director: Fernando A. Rivero.
- 9. El rey del barrio (1949). Director: Gilberto Martínez Solares.
- 10. Confidencias de un ruletero (1949). Director: Alejandro Galindo.
- 11. Al son del Mambo (1950). Director: Chano Urueta.
- 12. Víctimas del pecado (1950). Director: Emilio Fernández.
- 13. La reina del mambo (1950). Director: Ramón Pereda.
- 14. Sensualidad (1950). Director: Alberto Gout.
- 15. Una gallega baila mambo (1950). Director: Emilio Gómez Muriel.
- 16. Dancing (1951). Director: Miguel Morayta.
- 17. Del can can al mambo (1951). Director: Chano Urueta.
- 18. La niña Popoff (1951). Director: Ramón Pereda.
- 19. La noche es nuestra (1951). Director: Fernando A. Rivero.

- Huapango
- Samba
- Joropo
- Danza árabe (arreglo sinfónico)
- Jazz
- Blues
- Swing
- Boogie-ba
- Bebop

Un examen de la movilidad de la música cubana frente a otras músicas y sus significaciones, nos permitirá acercarnos a las particularidades que distinguen *espacios simbólicos* específicos¹⁷² en la gran ciudad. Consideremos entonces algunos de estos escenarios.

II. La música cubana en la representación cinematográfica de una urbe en metamorfosis: espacios privados y públicos

1. Los recintos educativos

Particularmente el colegio de señoritas y el orfanato¹⁷³, constituyen un *espacio simbólico* recurrente entre varias películas en el que prevalecen la música sinfónica romántica y el vals. Ambos, pertenecientes a la tradición occidental y en diálogo con los elementos visuales y los comportamientos de los personajes, comunes entre las diferentes películas¹⁷⁴, caracterizan sonoramente estos lugares como contexto de legitimación de valores sociales tales como la “dignidad” y el “heroísmo”, la “decencia” y la “pureza”¹⁷⁵.

¹⁷² Si bien en este capítulo nos adentraremos en el análisis de la construcción recíproca y simultánea entre las representaciones simbólicas que se construyen desde el ámbito musical en las películas y determinados *espacios* recreados, es en el capítulo tres donde se ponen en perspectiva diálogos, oposiciones y complementaciones músico-sociales significativas a partir de la trama de *Salón México* (1948) de Emilio (El Indio) Fernández.

¹⁷³ Dichos espacios son recreados en *Angelitos negros* (1948), *Salón México* (1948), *Coqueta* (1949), *Una gallega baila mambo* (antes *Peralvillo Cozumel*) (1950) y en *Del can can al mambo* (1951).

¹⁷⁴ La ritualización de las relaciones entre los estudiantes y las jerarquías académicas son una práctica muy importante en la dinámica de vida en estos recintos. En todos los casos la forma en que los maestros se dirigen a los alumnos denota una conciencia regente en el ejercicio de una autoridad incuestionable. En sintonía con ello, los movimientos, expresiones, vestuarios, y formas de hablar de los colegiales deben configurarse desde una actitud de sumisión. Sin embargo vemos en *Coqueta* (1949) y en *Del can can al mambo* (1951) cómo precisamente se tambalea o revierte esta dicotomía de autoridad-sumisión como parte de los conflictos generacionales dentro de la convulsión modernizante.

¹⁷⁵ Por ejemplo, varios son los textos a lo largo de *Del can can al mambo* (1951), una película en la que se ridiculiza caricaturescamente la conservación del pasado, que exponen claramente las nociones de la “decencia” y la “pureza” dentro de Tompeatillo. Se trata de un pueblo que encarna el símbolo de los pueblos anti-modernos de México, particularmente a través de su escuela para señoritas que lleva por nombre Instituto Pedagógico de Trascendental Policultura Femenina. Al inicio de la película hay toda una disertación de Don Manzanito Lluve o Truene, director del recinto, al respecto de los “valores” mencionados: “[...] Normar el espíritu de nuestras educandas es nuestro lema. Pero también conservamos sanos los cuerpos mediante el ejercicio, bajo la tierna y comprensiva vigilancia de la profesora”. En ese momento se observa una toma de las colegiales dándose un baño en una piscina mientras la profesora le grita desfavoridamente: “¡Cuidado niñas con esos juegos! ¡No se acerquen tanto las unas a las otras que eso es inmoral!” La decencia se reproduce en las disposiciones de castidad, está unida a la conservación de una tradición moralista ortodoxa, se asocia a la discreción del cuerpo tapado que se expresa con movimientos muy comedidos y nada extrovertidos.

La canción ranchera con guitarra y acompañada por orquesta de cámara también se sintonizan con la música de “arte” como sonoridad éticamente positiva según las directrices dominantes¹⁷⁶. Enraizada en la institucionalización de una idea de nación que se estaba gestando desde el discurso oficial, es utilizada para consolidar la identidad de “lo mexicano”¹⁷⁷.

En el lado opuesto de las representaciones dentro de los contextos educativos, el *son* cubano simboliza el desafío a la autoridad, específicamente en un orfanato recreado en escenas de *Coqueta* (1949). En ese marco es considerado como una música “indigna” que debe ser alejada de los jóvenes pues alude el mundo marginal, opuesto a “los valores que se le deben inculcar a las nuevas generaciones”¹⁷⁸.

En este punto hay que tener en cuenta que no sólo se trata de significaciones erguidas en oposición a *espacios simbólicos* marginales contemporáneos estructurados sonoramente con la presencia de géneros de la música cubana, sino de procesos de significación relativos a una larga temporalidad¹⁷⁹ —desde la perspectiva histórica braudeliana¹⁸⁰—, que han constituido el sedimento de representaciones musicales y de *musicalización* de *habitus* latentes en la sociedad, de allí su efectividad en el cine.

¹⁷⁶ Concretamente en *Angelitos negros* (1948).

¹⁷⁷ En el período posrevolucionario, desde inicios de la década de 1920, las altas instancias políticas y culturales mexicanas se enfrascaron en crear una imagen de lo “típico” regional a través de la construcción de estereotipos, principalmente de cuatro representantes de la llamada “mexicanidad”: el charro, la china poblana, el indio tarasco y la tehuana. Las escuelas y centros educativos fueron un punto importante en la afirmación de valores nacionales. En ellos se organizaban festivales con vestimentas, danzas y músicas alusivas a tales estereotipos. La canción ranchera junto al baile tapatío se convirtieron en parte de la construcción simbólica oficial enfocada en generar un sentido de pertenencia e identidad nacionales. Ricardo Pérez Montfort. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007.

¹⁷⁸ Este constituye el sexto fragmento de las ediciones de películas que se encuentran en los anexos.

¹⁷⁹ Recordemos cómo desde la colonia, en las clases bajas de la sociedad, se reprodujeron prácticas musicales que desafiaban las normas establecidas por las autoridades civiles y eclesiásticas, en las que con frecuencia se hacían alusiones lingüísticas y gestuales al cuerpo sexual. Dichas prácticas derivaron, en gran medida, de la nutriente afro-mexicana y del intenso flujo con las Antillas.

¹⁸⁰ Aquí me refiero al concepto de *tiempo largo* o *historia lenta* de Fernand Braudel que integra mi marco teórico y que utilizo en esta tesis para el estudio de la dimensión secular de tendencias, regularidades y permanencias de los procesos sociales relativos a las tradiciones musicales que nos interesan. “La larga duración”, (cap. 3), en *La historia y las ciencias sociales*, disponible en [http://www.relacionesinternacionales.info/ojs/index.php?journal=Relaciones_Internacionales&page=article&op=view&path\[\]=53](http://www.relacionesinternacionales.info/ojs/index.php?journal=Relaciones_Internacionales&page=article&op=view&path[]=53) [consulta: 15 de mayo de 2010].

El *son* cubano, contenedor histórico de disposiciones y de formas de visión y acción en el mundo elaboradas y transmitidas en Cuba¹⁸¹ desde nutrientes de la vertiente afro-descendiente, se conecta, a su vez, con el turbio universo marginal de México, integrado, en alguna medida por la afro-mexicanidad¹⁸². En ese caso es reprendido como un elemento de peligro inminente en el espacio de institucionalización educativa recreado en la película, con representaciones sedimentadas por siglos en las prácticas de un ámbito social periférico. La música se convierte en un factor amenazante al accionar un modo históricamente “ilegítimo” de encarnar la sexualidad incrustada en el cuerpo, evocada a través del baile y de las estructuras y comportamientos sonoros.

Estos choques reiterados entre lo permisivo y lo prohibido en las instituciones educativas de las películas, representan una contradicción a la que se enfrenta los presupuestos de la modernidad. El rechazo a lo popularezo, a la creación “ordinaria” de la muchedumbre, es apoyada por el proyecto civilizatorio anti-barbarie que promulga la necesaria *blanquitud* de la sociedad moderna¹⁸³. Sin embargo, a la construcción de una identidad nacional, surgida precisamente como alternativa secolar en sustitución de la ritualidad religiosa y como parte de la homogenización simbólica que demanda el desarrollo económico-mercantil, le es imprescindible el vulgo, fuente de producción de objetos y prácticas, y consumidor de los mismos, casi siempre devueltos luego de filtrarse y moldearse en los procesos de significación de la industria a un tiempo simbólica y material.

¹⁸¹ Danilo Orozco. “El son: ¿ritmo, baile o reflejo de la personalidad cultural cubana?”, *Revista Santiago*, Santiago de Cuba, No. 23, marzo de 1979.

¹⁸² Los textos de Aguirre Beltrán trabajan la afro-mexicanidad en una perspectiva histórica general, desde los fenómenos de pase de casta durante la colonia. Conflictos actuales de las comunidades negras en México son expuestos por Elia Avendaño Fuentes en su libro *Estudio sobre los derechos de los pueblos negros de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa México Nación Multicultural, 2011, (Colección informes y estudios).

¹⁸³ Se trata de encarnaciones de rasgos de orden ético consolidados desde el capitalismo europeo, que acompañan a la productividad como condición distintiva más importante de un individuo dentro del *ethos* puritano capitalista. La imagen que corresponde a esa santidad lo ubica en el rango de triunfador, “desde la apariencia física de su cuerpo y entorno, limpia y ordenada, hasta la propiedad de su lenguaje, la positividad discreta de su actitud y su mirada y la medida y compostura de sus gestos y movimientos.” Bolívar Echeverría. *Modernidad y blanquitud*, *op. cit.*, p. 59.

2. La vecindad

Entorno privado en otro extremo de los *espacios sociales*, la vecindad¹⁸⁴ es representada musicalmente en las películas con el organillo. Prácticas y significaciones residuales¹⁸⁵ son constatadas en este entorno sonoro que resiste los embates de la modernidad. Se trata, en primer lugar, de una música endeble sonoramente hablando, en comparación con las grandes agrupaciones de la música cubana que atascan los centros nocturnos e invaden desde vitrolas y radios las calles ciudadinas. Estas últimas se engalanan vistosas e iluminadas en los escenarios de cualquier categoría, en unos con luces en otros con escándalos y alborotos. Aquella casi sin ser vista, se confunde con los ruidos de la barriada, escondida entre sombras y rincones de la vecindad¹⁸⁶.

Las diferencias entre el organillo —ejecutor de melodías tradicionales mexicanas— y la música cubana, se expresa en la hechura misma del material musical. Además del contraste tímbrico entre uno y otra la construcción melódica y el acompañamiento armónico difieren entre ambos. Sólo la progresión de tónica y dominante y los dibujos alrededor del arpegio constituyen elementos comunes¹⁸⁷. Sin embargo, son las distribuciones rítmicas y acentuales uniformes marcadas dentro del compás de 6/8 con la recurrencia en las tres corcheas de cada tiempo, lo más distante a los comportamientos de la música cubana¹⁸⁸.

¹⁸⁴ En *Distinto amanecer* (1943), *Salón México* (1948), *La reina del trópico* (1945), *El rey del barrio* (1949) y *Confidencias de un ruletero* (1949) se recrea sonoramente este espacio.

¹⁸⁵ Raymond Williams. *Sociología de la cultura*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, (trad. de Graziella Baravalle), 1981, p. 109.

¹⁸⁶ Véanse en los anexos dos fragmentos de películas donde se recrean escenas en la vecindad con la intervención del organillo.

¹⁸⁷ En el análisis específico de *Salón México* (1948) en el tercer capítulo, se explica cómo en las improvisaciones de trompeta de la música cubana este tipo de contorno melódico que rodea al arpegio constituye un elemento central en la organización de las estructuras musicales.

¹⁸⁸ Aun cuando la música de la santería cubana, abordada posteriormente, se estructura sobre la base del 6/8, las constantes redistribuciones de duraciones y acentos constituyen el fundamento de su micro-gestualidad, a diferencia del comportamiento rítmico-acental regularmente invariable de la música del organillo.

Organillo

Escena en la vecindad

Distinto Amanecer (tpo. 41:23)

The image displays a musical score for an organillo. It consists of three systems of music. The first system begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The second system starts with a bass clef and a key signature of three sharps. The third system begins with a treble clef and a key signature of three sharps. The music is characterized by a constant repetition of elements, with triplets and a steady rhythmic pattern.

Fragmento de la pieza ejecutada por el organillo en *Distinto amanecer* (1943)

En el plano musical este tipo de reiteración constante de elementos ya fijos en un tipo de reproductor sonoro, desacredita toda posibilidad de destreza interpretativa. En su lugar, la regularidad melódico-rítmica, carente de matices improvisatorios, ubican a esta música en el lado de lo obsoleto, de una monotonía demasiado pesada y predecible para el aceleramiento de una sociedad que pretende revolucionarse.

Por su parte el músico cubano o mexicano que interpreta *sones*, *rumbas*, *mambos*, aun cuando se trate de negros bongoseros¹⁸⁹, por no hablar de los pianistas que dominan de modo extraordinario la técnica de su instrumento como el propio Pérez Prado, cuentan con

¹⁸⁹ El protagonismo de los planos percusivos y del percusionista como intérprete central en la agrupación instrumental, es una de las representaciones que revierten las músicas populares urbanas con respecto a la tradición occidental de la música de "arte". En ese caso el músico "negro", portador "indiscutible" de un capital específico en la hechura y comprensión de esa música, sobre todo en la imagen del buen músico cubano o intérprete de música cubana, también es posicionado en un plano de mayor importancia dentro de las luchas simbólicas propias del universo musical de la vida nocturna citadina, diferenciado del concertista comúnmente blanco, de esmoquin tradicional en los auditorios "clásicos".

un tipo de “alabanza” social aunque sea mientras dure su despliegue instrumental. El reconocimiento del tecnicismo y la capacidad interpretativa posiciona al músico por encima de un público que se siente obnubilado por una habilidad que no posee.

En los cabarés, por ejemplo, el virtuosismo con el que se reconoce a la música cubana es altamente apreciable por el público y se convierte en un factor de distinción entre los intérpretes. La noción de dicha distinción alcanza los códigos europeos que se filtran no solo por la idea misma del “arte” de la ejecución, sino a través de habilidades musicales específicas que hacen del músico un ser respetable al menos en el momento en que atrapa la atención del público. Así vemos en varias películas un pianismo muy cercano al estilo concertante del romanticismo, con grandes extensiones de registros, velocidad vertiginosa, pasajes octavados y armonías que explotan las extensiones del acorde¹⁹⁰.

En la película *El rey del barrio* (1949) de Gilberto Martínez Solares Generalmente estos fragmentos de piano se utilizan en la parte introductoria de la pieza y como elemento de enlace¹⁹¹. La sección introductoria termina con un arpeggio descendente de dominante que llega, desde el segundo grado disminuido, a la reiteración del sexto grado descendido.

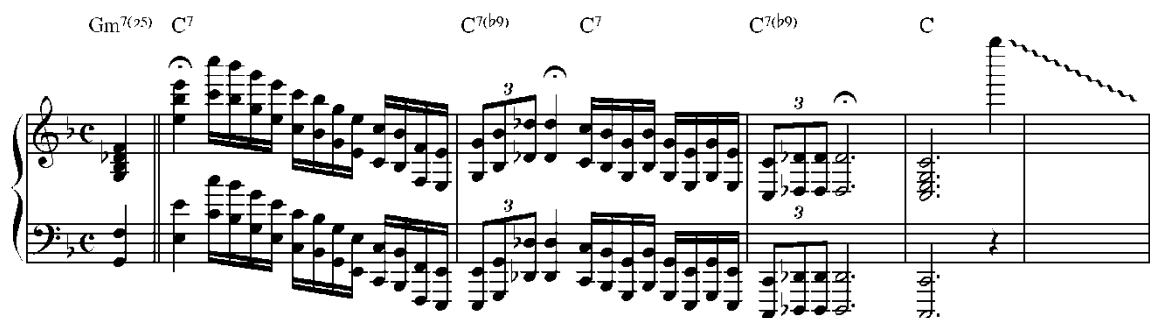


Fig. 4 Parte de piano en la introducción de “Cabiosile” en *El rey del barrio* (min 8:12).

¹⁹⁰ Un caso muy significativo en este sentido es el espectáculo de improvisación pianística, tipo *descarga*, entre Pérez Prado (Cuba), Bruno Tarraza (Cuba) y el Chamaco Domínguez (México), en la película *Al son del mambo* (1950) de Chano Urueta.

¹⁹¹ Véase esta pieza en los anexos de fragmentos de películas de la tesis.

Dicho prólogo musical le da paso a un *son* cantado por Benny Moré. Más adelante como fragmento de enlace a un *toque* a Changó¹⁹² en el que Tongolele simula una posesión, el piano vuelve a intervenir con un pasaje moduladorio desde *Fa* mayor hacia *Sol* menor. En este caso la factura virtuosa del *glissando* y los arpeggios octavados, se despliegan mediante la sonoridad del acorde semidisminuido sobre el segundo grado, también se aprecia la adición de la novena menor al acorde de dominante y de la sexta a las estructuras de tríadas.

Fig. 4 Parte de piano en la sección de enlace antecedente a un *toque* a Changó en “Cabiosile” de *El rey del barrio* (min 8:12).

Del mismo modo, en estos casos las estructuras musicales “alardean” de su capacidad de variación o de improvisación, así como de la inestabilidad sobre todo rítmico-acental de sus dibujos. El resultado sonoro cuenta con un tipo de incertidumbre virtuosística que se sintoniza con la irresolución magnificada de los tiempos modernos, dándoles forma y sentidos desde un plano de abstracción músico-estructural y siendo construido, al mismo tiempo, por la “perpleja” modernidad.

¹⁹² El *toque* a los santos u orishas de la santería afro-cubana, es una fiesta religiosa para los dioses donde se ejecutan los batás, previamente consagrados, y se realizan cantos dirigidos por el *akpwuón*, jerarquía religiosa que cumple esta función en las celebraciones. El ritual se efectúa generalmente para festejar el cumpleaños o día en que el santero se inició, las de ofrenda en pago de algún servicio prestado por la divinidad, la muerte de alguno de ellos o la presentación del santero frente al dios Añá, espíritu de los tambores sagrados, que reconoce al creyente para que pueda practicar los cultos afrocubanos.

La ejecución del organillo, en cambio, desprovista del aura de la capacidad técnica, se aleja en su forma interpretativa de este requisito de la estética modernista. En sintonía con lo anterior, la relación de mecenazgo voluntario entre el organillero y su auditorio fortuito, es divergente a la red de instituciones que organizan la dinámica mercantilista de la música moderna¹⁹³. Sobrevive por la identificación solidaria entre “pelados” con aquellas melodías que por “sonar a viejo” en algo se acercan a la imagen guardada de la madre o de la abuela, la que no se puede desechar porque se trata de la “madrecita santa”. Finalmente lo tradicional se arrulla en el manto de “Lupita” que otra vez “protege” a la ciudad de la “deshumanización”.

La nostalgia, el sufrimiento, la miseria, el recogimiento victimizante, son sentidos que se arraigan en la muchedumbre mexicana, en definitiva, núcleo de “lo mexicano”. Sus presencias son imprescindibles para la consolidación de una auto-identificación. El organillo guarda ese sentimiento, es la garantía de que allí permanezca aunque se olvide, para que les recuerde a los que están y a los que vienen cómo era México. El organillo en la vecindad, al ser la contraparte de la modernidad la afirma y la eleva.

Otras representaciones contradictorias a las anteriores son recreadas en el mismo *espacio* de la vecindad, ahora desde la música cubana. En *La reina del trópico* (1945) se aprecia cómo la intimidad se expande a la colectividad de los vecinos¹⁹⁴. A través del *son* expresan la visión de sí mismos como personas “libres” y “espontáneas”, postura opuesta al pudor y recogimiento púdico —que no sumiso—, con que se manifiestan individuos de otras clases sociales. La música cubana, y las disposiciones y *habitus* que porta se entrelaza con una constante actualización de la modernidad desde la periferia de la Ciudad de México.

Prácticas y nociones que tienen lugar en este contexto, representativas del crecimiento de una urbe cabaretera, son tomadas como apalancamientos para la exterminación de una visión tradicional, pero, al mismo tiempo, recrean la resistencia de esa misma tradición

¹⁹³ Raymond Williams. *Sociología de la cultura*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, (trad. de Graziella Baravalle), 1981, pp. 31-52.

¹⁹⁴ Ver este fragmento de la película en los anexos de la tesis.

frente a la deshumanización individualista. La comunidad tiene derecho de injerencia en la privacidad; su presencia y acción les ofrece a las personas sentidos a sus vidas¹⁹⁵.

La plebe, “autorizada” por la sociedad que la rechaza, mutó de un “costumbrismo que pide perdón” al orgullo desafiante de una “nueva especie”¹⁹⁶. La música cubana al hinchar de sonidos sus cotidianidades, se convierte en agente, en medio de movilización de estas expectativas, valores, creencias y necesidades. La apropiación del espacio y el ejercicio soberano sobre él, ya sea tocando, bailando o como espectador, perfilan, además de la conciencia de clase, una encarnación de “orgullo” marginal y autoritario que ha prevalecido hasta nuestros días¹⁹⁷.

En esta misma escena se exponen los vínculos entre el *son* cubano y el provincialismo veracruzano, todavía “ingenuo” y “creyente de solidaridad”, contrapuestos, a través de las historias que se tejen entre los personajes, a la mirada desenraizada de una clase alta que no reconoce sus herencias rurales. Así “lo popular”, que después de la revolución quiere ser construido desde un poder político y cultural que le adjudica características legendarias, se evidencia como lo verdaderamente mexicano. Sólo que en ello hay una injerencia de la música cubana re-significando desde la barriada la idea de nación y de urbanidad, no solo por los comportamientos sonoros en específico, sino por la actitud con que esa música es vivida por sus protagonistas.

Este es uno de los casos en que desde la trama de la película y más allá de ella se presenta una paradoja simbólica. La procedencia cubana de géneros musicales y bailes se explicita a través de artistas reconocidos socialmente como cubanos —en el caso de *La reina del trópico* (1945) son María Antonieta Pons y Kiko Mendive— que claramente exhiben su

¹⁹⁵ Luis Ángel Silva (Melón), cantante sonero mexicano, contaba en una entrevista realizada para esta tesis cómo por fechas no muy lejanas a la producción de las películas analizadas, los integrantes de un pequeño grupo de son iban a ensayar sus piezas en medio de uno de los últimos zaguanes de la vecindad de su abuelita. Niños y vecinos del solar con frecuencia interrumpían momentáneamente sus actividades para permanecer un rato con los músicos. Muchos escuchaban, otros ocasionalmente bailaban o simplemente interactuaban con ellos. Esta anécdota es muy similar a la escena de *La reina del trópico* que motivó las reflexiones aquí expuestas. Entrevista con el señor José Ángel Silva «Melón», realizada por Daymí Alegría Alujas, el 22 de febrero del 2011, en la Ciudad de México.

¹⁹⁶ “Reír llorando. Notas sobre la Cultura Popular Urbana”, *op. cit.*, p. 28.

¹⁹⁷ La forma en que se siguen reproduciendo las prácticas de invasión músico-bailable de las calles en barrios como el de Tepito, y que se han extendido hacia prácticas cotidianas de algunas comunidades de migrantes mexicanos en Estados Unidos, constituye una muy larga tradición popular que encontró en el cine de mediados de siglo XX al menos si no un reconocimiento sí un conocimiento, una representatividad social; condición mucho más “alentadora” en las luchas simbólicas que el anonimato en el que estaba sumida la marginalidad durante la colonia y el porfiriato.

condición a través del acento con el que hablan y la forma en que se mueven y gesticulan, así como los comportamientos musicales y danzarios de su creación. Sin embargo, por otro lado, los espacios en los que son ubicados en los filmes adquieren el trofeo simbólico de la mexicanidad. Hay una constante alusión a dos tipos de escenarios recurrentes que se interconectan: el del México de arrabal con su autoritarismo desafiante como matiz muy nacional de la nueva modernidad, y por otro lado el del México “próspero” y “civilizado” seducido finalmente por las oportunidades de la liberación ideológica, a partir de la cual la vivencia de la “sensual” música cubana es una forma de ser también moderno.

Sí hay límites entre lo que es cubano y lo que es mexicano, pero estos se difuminan y transgreden. ¿Qué sería esa música en la Ciudad de México “real” e “imaginada” —y de aquí hacia el mundo—, sin el entorno social que la sustentó con sus diferentes contradicciones y búsquedas? Pero al mismo tiempo ¿de qué otras maneras se habría presentado esta ciudad en su tenaz búsqueda de modernización con la ausencia total de la música cubana? De estas interrogantes se abalanza una pregunta de problematización que no será respondida en este trabajo sino que surge precisamente de él ¿Podríamos hablar entonces en realidad de una “música cubana” en México, o más bien de una música cubano-mexicana? Por lo pronto regresemos al diálogo entre la que seguiremos nombrando música cubana y otros *espacios* de la ciudad representada.

3. Los cabarés

En comparación con los espacios privados representados en los filmes, es en los recintos públicos donde mayor variedad de géneros y estilos se presentaban. Entre ellos los cabarés constituyeron un *espacio simbólico* de gran importancia para la consolidación de la música cubana en el universo del habitante de la ciudad¹⁹⁸. Como centros nocturnos de ocio y

¹⁹⁸ Como se puede apreciar en el cuadro general también está la cantina con la primacía del *bolero*, representada en *La niña popoff* (1951). El *espacio* de la Ciudad de México como urbe moderna está construida sonoramente en las películas a través de sonoridades ríspidas de armonías tensas y timbres estridentes, acompañados por ruidos del entorno ciudadano. La encontramos recreada en *Distinto amanecer* (1943), *Confidencias de un ruletero* (1949), *Una gallega baila mambo* (1950), *La niña popoff* (1951). *Víctimas del pecado* (1950) y *La reina del mambo* (1950) son las películas en las que aparecen áreas marginales durante la noche. Específicamente en las zonas de prostíbulos, se utiliza el mariachi con letras que enfatizan el “machismo mexicano”.

diversión abrían sus puertas luego de las horas de trabajo y en las películas analizadas representan la ruta alterna u opuesta al hogar, o al espacio que represente la privacidad.

Las dinámicas que se recrean en los filmes alrededor de diversas clases de cabarés, nos los permiten caracterizar como un entorno de democratización cultural modernista que plantea distinciones, pugnas y vínculos identitarios particulares, complementarios a los analizados en los espacios privados¹⁹⁹. La disposición a la relajación física y moral unifica las expectativas simbólicas, mientras la necesidad de distinción desiguala las formas de organizar las prácticas y las características mismas de esas prácticas. En tal sentido, los comportamientos musicales, y las estrategias de realización musical y presentación de los ejecutantes y artistas en los cabarés de “etiqueta”, se acercan y se alejan de los reproducidos en los recintos homólogos del “otro” lado de la ciudad.

Desde las representaciones musicales, el cabaré se recrea en el material fílmico como un punto convulso de convergencia discordante entre diferentes nociones de mundo. Las reestructuraciones simbólicas se disparan en su movilidad bajo el ímpetu de la “urbanofagia” y el “cosmopolitismo” de los tiempos modernos, impulsados, a su vez, por una ilusión de revolución en la identidad social que aun cuando se presenta como posible, termina desvaneciéndose en la frivolidad del “collage”²⁰⁰.

La música cubana en esos recintos lucha por resubstancializar lo que amenaza con desubstancializarse. En este caso el cuerpo arrancado de visiones de mundo pre-modernas

¹⁹⁹ La “doble vida” o “doble moral” es uno de los conflictos que encuentran su epicentro en el cabaré, sobre todo con individuos pertenecientes a la clase alta que hallan allí una alternativa “secreta” e imprescindible de sustento para reproducir, paradójicamente, las normas y exigencias que rigen su sector social. Según el análisis de las tramas de las películas las expectativas que esta clase de sujetos logra satisfacer en tales espacios nocturnos, estigmatizados por la prostitución y otras actividades ilícitas, son de dos naturalezas: la solvencia económica y la posibilidad de relajación psicológica y moral.

En *La reina del mambo* (1950) por ejemplo, el personaje de señora de sociedad que hace Sara García personifica muy claramente durante sus dinámicas cotidianas la reproducción ambivalente de universos opuestos. En el día es una mujer de etiqueta e incluso despreciativa con todo lo que tuviera que ver con diversión bulliciosa y “cosas de la muchedumbre”. Sin embargo en la noche, luego de unas copas, se transforma en la promotora de esos ambientes. Su personalidad cambia drásticamente a una borracha empedernida conocida por los que frecuentaban los cabarés, cantinas y hasta por los carceleros, pues era muy común que una u otra noche terminara tras las rejas.

²⁰⁰ Bolívar Echeverría caracteriza la ausencia de concreción real que se reproduce en la creación cultural de la modernidad capitalista con la noción de desarraigo, según la cual se trata de la “experiencia del fracaso fundamental de la modernidad capitalista”. El *desarraigo* es la muestra de una “modificación de la figura concreta de la sociedad, de su identidad, a la que sólo renueva o recombina”, más no una “re-construcción” o “revolución en el modo de dar concreción a las identidades”. Bolívar Echeverría. *Definición de la cultura*, México, FCE, Editorial Itaca, (Colección Breviarios), 2010, pp. 236-239.

busca otros referentes para entender y ubicarse en los nuevos tiempos. La paradoja simbólica del reciclaje y negación simultáneas de la tradición se expresa desde esta música, fundamentalmente, en la re-significación de prácticas religiosas y en el intento de reconstrucción de un “nuevo” “cuerpo sexual”. Veamos estos procesos en los extremos opuestos de la ciudad.

- *Prácticas residuales en los cabarés de “rompe y rasga”*

La música cubana y en específico las recreaciones de prácticas músico-culturales y religiosas de origen afro-cubano —aquellas relativas a la *santería*²⁰¹ y a la *rumba*²⁰²—, experimentan de forma particular un proceso de re-significación simbólica en crisis permanente entre lo concreto y lo universal en los *espacios* de disipación de la clase baja²⁰³. Dichas prácticas movilizan, fundamentalmente, dos identidades esenciales que se conjugan en el espacio del cabaré. Por un lado la conexión profunda y secular con músicas de nutriente africana diseminadas por México junto a la resistencia cultural de grupos sociales marginales. Por otro, el desafío simbólico “anti-tradicionalista” de un modernismo muy específico que se manifiesta en la exposición y la “liberación” del cuerpo a través de expresiones más “viscerales”, en una sociedad sexualmente reprimida como la mexicana.

De manera complementaria, la *musicalización* de las identidades del público asiduo a tales cabarés —o sea, la manera en que la música estructura, o *musicaliza*, la encarnación de disposiciones, las reflexiones y narrativas que operan como meta-discursos de identidad, y las formas de comprensión simbólica que a su vez estructuran la noción misma del mundo

²⁰¹ También conocida como Regla de Osha-Ifé es un conjunto de sistemas religiosos que funden principalmente creencias católicas con la cultura tradicional yoruba. Es, por lo tanto, una creencia religiosa surgida de un sincretismo de elementos europeos y africanos.

²⁰² Aun cuando se tienen referencias históricas de *toques*, cantos y bailes precursores de la rumba desde el siglo XVIII en sitios como barracones, dotaciones, en los campos y zonas suburbanas como bateyes y caseríos cercanos a los ingenios o fábricas de azúcar, este género se consolida como manifestación suburbana después de la abolición de la esclavitud. En sus inicios era una fiesta colectiva de sectores marginales. Era música para divertirse, de entretenimiento en el tiempo libre. En el marco de esta fiesta se resolvían al menos simbólicamente y momentáneamente profundos conflictos sociales de pobreza y discriminación, vividos por estos individuos en su cotidianidad. Argeliers León. *Del canto y el tiempo*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1981, pp. 139-148. Raúl Martínez Rodríguez. “La rumba”, disponible en http://www.lajiribilla.cu/2005/n211_05/211_09.html [consultado el 29 de octubre del 2011].

²⁰³ Este *espacio* aparece recreado en *El rey del barrio* (1949) y en *Víctimas del pecado* (1950). En *Distinto amanecer* (1943) y *Sensualidad* (1950) se presentan cabarés con un diseño menos marginal, pero que tampoco llegan al refinamiento de los cabarés de clase alta. Parecen por tanto pertenecer a una clase media-baja.

y la acción del individuo en él—, encuentra en la música cubana la materialización de sus representaciones y expectativas. Una clase que busca su identificación y su lugar en el universo social modernizador desde la autoconciencia de “lo marginal”, vive a través del ímpetu musical “semi-salvaje” la experiencia “real” de sus identidades imaginarias²⁰⁴.

Del mismo modo, a través de la música se fomenta en este *espacio* un entorno de coaliciones transformadoras entre el público mexicano y los músicos, bailarines y artistas cubanos²⁰⁵. Éstos últimos movidos no sólo por la identificación gozosa y en ocasiones profunda con una tradición religiosa y cultural, sino por las oportunidades de mercado que brinda el contexto de la modernidad, experimentan la re-significación de sus capitales simbólicos en capitales económicos y en el prestigio que ganan dentro de las luchas en el campo de producción y consumo de la industria del entretenimiento capitalista de mediados de siglo XX.

Estos procesos de re-significación simbólica en crisis permanente entre lo concreto y lo universal, se manifiestan y construyen en el resultado visual y sonoro de la recreación cinematográfica mediante la mezcolanza de representaciones. Por un lado, dichas prácticas reafirman un abundante marco de elementos para la identificación de su pertenencia a la tradición afro-cubana. Al mismo tiempo, sin embargo, se expresan en una concepción que pretende ser accesible en buena medida a un público relativamente distante a dicha tradición²⁰⁶. Se trata de espectadores que la experimenta con una actitud que encuentra

²⁰⁴ Aquí se pone en acción la interpenetración entre la capacidad de interpelación de la música y la apropiación selectiva de los sujetos destinatarios en el proceso de construcción identitaria de un grupo social. Este fenómeno es explicado por Pablo Vila específicamente desde el concepto de narrativización: “Las prácticas musicales construyen una identidad anclada en el cuerpo, a través de las diferentes alianzas que establecemos entre nuestras diversas e imaginarias identidades narrativizadas y las imaginarias identidades esenciales que diferentes prácticas musicales materializan.” “Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”, Ana María Mantecón, Graciela Schmilchuk y Mabel Piccini. comp., *Consumo cultural y recepción artística*, México, CNCA / INBA / CENIDIAP / Eds. Casa Juan Pablos, 2000, p. 359.

²⁰⁵ En su análisis sobre las identidades sociales como identidades fracturadas y contradictorias, y el papel de la música en la movilización de empatías entre los sujetos, Pablo Vila plantea que la música permite alianzas “entre alguna de las múltiples identidades de un sujeto y aquellas partes de la identidad de los otros que coinciden estratégicamente en tal o cual actuación o audición musical. En este sentido, los individuos están continuamente estableciendo distintas alianzas en el nivel de sus diferentes identidades a través de los valores [puestos en acción] por diversas prácticas musicales.” *Ibid.*, p. 356.

²⁰⁶ Hasta las décadas de los cuarenta y cincuenta la santería no había sido extendida en México como una práctica religiosa al menos medianamente conocida, como sí ocurrió hacia la segunda mitad del siglo XX. Juan Manuel Saldívar Arellano, “Sincretismo e imaginario religiosos: La construcción social de la santería en Cuatemaco, Veracruz”, disponible en http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=2241360&id_seccion=2141120 [consultado el 5 de octubre del

puntos en común con aquella disposición que consolida simbólicamente a esta música en su universo ritual-religioso particular, y otros que se alejan al lado opuesto.

En el contexto del ritual o de la festividad con la deidad, la expresión cantada y su acompañamiento con tambores tiene un papel de cohesión colectiva y de reproducción de situaciones que recrean mitos e historias religiosas de los ancestros africanos. De manera que, el motor impulsor de tales prácticas se alimenta, sobre todo, de la necesidad de supervivencia cultural, más aun en el contexto adverso y hostil de la esclavitud colonial y la discriminación consecuente en la pos-esclavitud. No obstante, al mismo tiempo, se trata de una música de diversión; mediante ella se avía la comunidad en la medida en que todos participan activamente sintonizándose con la deidad y entre sí mediante el disfrute colectivo²⁰⁷.

Por su parte, la música y la danza específicamente en el cabaré son productos mediáticos del espectáculo para una concurrencia que se involucra visiblemente. Los clientes desempeñan una acción fundamental como público destinatario de la producción cultural. Las formas de interactuar con los artistas a través de sus expresiones de aprobación o desaprobación —gritos, chiflidos, palmoteos— son neurálgicas en la construcción del *espacio*. Sin embargo, en este tipo de representaciones muy cercanas a la religiosidad afro-cubana, el público no participa ni musical ni dancísticamente en el espectáculo. Más bien, estos individuos van al cabaré con la expectativa consumista de la diversión y el disfrute “necesario”, el cual le da sentido a su vida y a su trabajo²⁰⁸. En ese caso las significaciones propiamente religiosas quedan totalmente vaciadas de sentido, mientras que las disposiciones al goce del cuerpo y a la extroversión física y emocional, constituyen los puntos de encuentro simbólico.

2011]. Esto nos hace pensar en que en aquellos años habían un reducido grupo de creyentes cubanos residentes en México, entre los cuales muy probablemente los músicos representarían una mayoría.

²⁰⁷ En las culturas afro-cubanas no hay una diferenciación entre la relación mágico religiosa con el *orisha* y el goce del cuerpo, más bien se avivan simultáneamente; actitud y representación opuesta a la disposición sumisa y anti-corpórea de la religiosidad occidental.

²⁰⁸ Como en el caso del personaje del fogonero ferrocarrilero que representa a esta clase obrera en *Víctimas del pecado* (1950), el tiempo de ocio constituye el motor impulsor del trabajo. Es la ilusión de la diversión que se vive porque se puede pagar y porque se puede vivir, la que estructura sentidos fundamentales de las dinámicas cotidianas.

En ambos contextos vemos a la música y la danza como elementos sustanciales, cohesionadores de formas de comprensión y acción en el mundo, sólo que dichas formas representan universos muy diferentes e incluso relativamente opuestos. En el primer caso es un mundo pre-moderno de fuerte arraigo mágico-religioso, en el segundo, se trata de la actitud de una clase y sus intereses dentro de la dinámica de producción y consumo de la modernidad capitalista con los conflictos simbólicos que ésta última arrastra. De esa manera la música y danza cubanas, relativas al universo de la “otredad” y de la mismidad no reconocida, se imponen ineludible e inquietantemente en las esferas de las apetencias y las intenciones de la Ciudad de México²⁰⁹.

Una vez más, a través de la función documental de la obra fílmica, en este caso de Emilio (*El Indio*) Fernández, nos podemos acercar a estos procesos. Se trata de una de las primeras escenas de *Víctimas del pecado* (1950), ubicada en el cabaré “Changó”. Ya desde el nombre del recinto se está aludiendo a este *orisha* de la religión afro-cubana, sin embargo, es la música y los procesos simbólicos que ésta atraviesa, los más importantes agentes de estructuración y movilización de significaciones.

Con un *toque* a Changó, interpretado por Rita Montaner y la orquesta de Pérez Prado — quienes por cierto actúan precisamente a los personajes de Rita Montaner y Pérez Prado respectivamente—, por Ninón Sevilla, actuando a Violeta, y un cuerpo de baile, se le presenta el cabaré de arrabal al espectador²¹⁰. La sonoridad de los tambores batás²¹¹, al tener la supremacía tímbrica como acompañantes del canto, con dibujos rítmico-acentuales y comportamientos básicos de la tradición afro-cubana, constituyen un referente fundamental de las prácticas religiosas de la santería.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ Véase el fragmento de la película correspondiente a la interpretación del toque a Changó en los anexos de la tesis.

²¹¹ Constituye un grupo de tres tambores de dos parches percutidos con ambas manos: el *iyá* de mayor tamaño y registro más grave, el *itótele* de registro medio, y el más pequeño y de registro agudo es el *okónkolo*. Estos instrumentos son objeto de cultos especiales que abarcan desde la construcción, la consagración iniciática, el apadrinamiento, hasta la ofrenda de sangre de animales sacrificados, así como prácticas de preparación para cada ceremonia en particular. Son ejecutados por una jerarquía religiosa, los *olubatá*, reservada a hombres solamente, que de igual forma deben pasar por ceremonias iniciáticas y deben poseer cierta capacidad como ejecutantes conocida como *aché*, para que la divinidad pueda expresarse por medio de los tambores. Argeliers León. *Del canto y el tiempo*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1981.

Toque a Changó
(primera parte)

Rita Montaner y
Orq. de Dámaso Pérez Prado
(intérpretes)

Víctimas del pecado (1950)
Dir. Emilio Fernández
(min. 03:29)

Voz

O - ba che - ré chan - gó i - lo - ro

Batás
(Resultado
rítmico-sonoro
general)

O - ba che - ré chan - gó i - lo - ro

En este caso podemos percibir la presencia de comportamientos rítmicos relativos a patrones fundamentales de la tradición afro-cubana. En el primer patrón de la pieza se trata del “habaneroso”²¹², en una versión ternaria, al que se le superpone un dibujo binario en la voz. La presencia de tales patrones rítmicos y el empleo simultáneo de la subdivisión ternaria y la binaria, a través de su raíz común, emparentan a la tradición afrocubana con la música mestiza mexicana, donde estos comportamientos persisten reinsertos en géneros como el *son*, el *jarabe*, la *chilena*, el *gusto* y el *zapateado*²¹³.

²¹² Esta nominación la tomamos de los estudios de patrones bantú-dahomeyanos en la música cubana, realizados por

Danilo Orozco. El “habaneroso” corresponde a la relación . Danilo Orozco. *Nexos globales desde la música cubana con rejugos de Son y No son*, La Habana, Ediciones Ojalá, 2001. Y en su texto *La categoría Son como componente de la identidad cultural cubana*, Tesis doctoral, Berlín, Universidad Humboldt, 1987. La aplicación de estas categorías se realizó también en el trabajo de Daymí Alegría Alujas. *Tumbao en tramas de la música popular bailable cubana*, Tesis de Licenciatura, La Habana, Instituto Superior de Arte, Departamento de Musicología, 2005.

²¹³ Pérez Fernández, Rolando Antonio. “El son jarocho como expresión musical afromestiza”, en Steven Loza (coord.) *Musical Cultures of Latin America. Global Effects, Past and Present* (Proceedings of an International Conference, University of California, Los Angeles, May 28-30, 1999), en UCLA Selected Reports in Ethnomusicology, vol. XI, Los Angeles, Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, University of California, 2003.

_____. *La música afromestiza mexicana*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1990.

Como comportamiento apegado al tratamiento musical del estilo, la velocidad de la música hacia final de la presentación va en aumento y los tambores estabilizan un nuevo patrón rítmico en esa sección. Dicho patrón, ahora binario, reproduce en su micro-gestualidad²¹⁴ y en la relación con el comportamiento rítmico-accentual de la voz, rasgos que identificamos en los tumbaos²¹⁵ básicos de géneros de la música cubana como el *son* y el *mambo*. Me refiero específicamente al acento-impulso del último sonido en el patrón general de los batás, al que se superpone las síncopas en la voz, con marcas de acentos divergentes.

Toque a Changó
(parte final)

Rita Montaner y
Orq. de Dámaso Pérez Prado
(intérpretes)

Victimas del pecado (1950)
Dir. Emilio Fernández
(min. 03:29)

Voz

Batás
(Resultado
rítmico-sonoro
general)

A ni nan bu ca pa chan- gó a ni nan bu ca ca

²¹⁴ Esta categoría es tomada de los estudios musicológicos es definida por el autor de la siguiente manera:

“Mi definición y uso de **microgestualidad musical** se concentra especialmente en las microtensiones y micromovimientos que entrelazan importantes rasgos rítmico-accentuales, micromelódico-armónicos y de microfunción (impulso, apoyo, apoyo suspensivo o tenso, etc.), que de acuerdo a circunstancias músico-contextuales particulares, puede también implicar un “**gestus**” (Greimas/Brecht) de trasfondo y significado [...]”.

Danilo Orozco. *Nexos globales desde la música cubana con rejugos de Son y No son*, op. cit., p. 35.

²¹⁵ En el espacio músico-cultural cubano, el *tumbao* equivale a un fenómeno multidimensional con tres espacios de significación estrechamente relacionados: el propiamente musical, el ámbito del baile de la música popular y el área de lenguaje coloquial. Su expresión musical, se concreta en la práctica en forma de patrón repetitivo, a través de la realización y la recreación improvisatoria de específicos modelos rítmico-melódico-armónicos. Se destaca por ser altamente variable y por su intensa capacidad interactiva con otros muchos comportamientos musicales, en un vínculo de condicionamientos múltiples. Actúa además, como agente de comunicación músico y sico-expresiva entre los ejecutantes, y como un fuerte canal de relaciones subjetivas entre músicos y bailadores, donde el flujo de goce, se revierte de forma recíproca en ambas manifestaciones.

Daymí Alegría Alujas. *Tumbao en tramas de la música popular bailable cubana*, op. cit.

El saludo y la petición de bendición que se le hace al *orisha* en yoruba²¹⁶ y en general el uso de dicha lengua en el texto de la pieza, consolida el marco simbólico que ubica a la música en la herencia afro-cubana. Para este número en particular la versátil Rita Montaner utiliza un tipo de colocación de la voz muy nasal y brillante, cualidad tímbrica que distingue a las voces femeninas sobresalientes dentro del conjunto vocal de la santería, identificadas como “clarinas”. También resultan muy notorios como rasgos estilísticos distintivos, los melismas que realiza la Montaner, y la alternancia que establece con el coro.

Tales comportamientos musicales reafirman la particularidad del universo simbólico afro-cubano pero en un contexto que desvirtúa el significado que estos elementos tienen en su ámbito festivo-religioso original. De esa forma, al mismo tiempo, generan la inconsistencia y el rellenado de identidad que necesita esa presentación para convertirse en ícono de extrañeza, en producto exótico de una degustación insaciable²¹⁷ dentro del mundo de modernización que construye la música cubana en la gran urbe mexicana.

En la Ciudad de México y en específico en este ambiente marginal y callejero se presenta una contradicción doble, pues si bien existe una tradición profunda de herencia afro-mexicana desde la época de la colonia que sirvió de sostén secular a la proliferación de prácticas provenientes de las músicas y bailes afro-cubanos, estos últimos se enfrentaron a la ignorancia que había sobre la santería, y por otro lado a un auto-desconocimiento de la raíz étnica afro-mexicana. En la pretensión identitaria de blanqueamiento racial, vivida desde los tiempos lejanos del pase de castas, la imagen del México negro se escondió debajo del tapete. La música cubana sirvió entonces a la capital de mediados de siglo XX

²¹⁶ El coro de la pieza dice *Oba cheré Changó iloro*, se podría traducir como *Rey de reyes dame tu bendición y dame riquezas*. Traducción realizada a partir de la consulta de un diccionario de palabras y frases yorubas <http://www.orichas.com/espanha/diccionario.asp> [consultado el 3 de diciembre de 2011]. También se usa la frase ritual de saludo a Changó *Caó cabiocile*.

²¹⁷ Bolívar Echeverría enfatiza las contradicciones en las que se encuentra inmersa la cultura en la modernidad capitalista desde esta paradoja de presencia y al mismo tiempo enajenación de la tradición.

“Es como si los valores de uso que se producen y consumen en la modernidad requiriesen, para ser reales —y auténticos— la pertenencia a un espacio singular, identificado concretamente (una *Heimat*), un sitio conectado metonímicamente con el momento de la transnaturalización, testigo de un pacto aun renovable con lo otro, con los dioses, con las fuerzas oscuras de la tierra. Arrancados de ese lugar, los valores de uso parecen solamente improvisaciones pasajeras, emergentes, incapaces de satisfacer a plenitud las necesidades o de entregar en verdad el disfrute que prometen.”

Bolívar Echeverría. *Definición de la cultura, op. cit.*, pp. 234-235.

para vivirse alucinantemente a sí misma²¹⁸, o mejor dicho para experimentarse en una parte “desconocida” de sí misma, desde la extrañeza de la disposición de los “nuevos tiempos” hacia la cultura artificial y fugaz del espectáculo.

Los elementos “añadidos” u “omitidos” completan el resultado sonoro y dancístico del *desarraigo* —según términos de Echeverría— con respecto a la tradición que le dio origen. Frente a la experiencia de una amenazante ausencia de sentido o coherencia profundos, reproducidos en la dinámica consumista de las prácticas y discursos modernistas, tales elementos encuentran nuevos significados y arraigamientos simbólicos. La intervención de los metales, muy lejana de la tímbrica tradicional, forma parte de esta adaptación resubstancializante. Teniendo en cuenta que para finales de la década de los cuarenta el mambo se estaba imponiendo en el gusto popular a través de la industria cultural, este recurso tímbrico constituye un elemento de estructuración de modernidad.

El *toque* a los *orishas* en el ámbito festivo-religioso de la santería se estructura musicalmente mediante una constante variación rítmica llamada vuelta o giro. El *iyá* como tambor rector propone cambios rítmicos a través de variaciones del patrón que esté ejecutando, y es respondido inmediatamente por el *itóteles*. A lo largo del *toque* estas vueltas se suceden constantemente generando nuevos patrones dentro de la elaboración musical.

En la pieza analizada, sin embargo, el patrón rítmico permanece estable hasta el fragmento final, donde, después de una pausa, se sustituye por el segundo patrón anteriormente presentado, sin el giro en el *iyá* y la respuesta del *itóteles*.

Así mismo, la capacidad de integración comunitaria en las prácticas rituales afrocubanas se manifiesta en la coordinación entre los movimientos del baile y el acento grave del tambor

²¹⁸ En sus análisis sobre las representaciones de “lo cubano” en los escenarios culturales de la Ciudad de México, específicamente a través de la película *La reina del trópico* (1945), Gabriela Pulido Llano comenta: “Entre la tradición y la marginalidad urbana se construye un argumento que da cabida a “lo exótico” como elemento que describe y regula la relación entre “lo propio” y “lo ajeno”.

Con respecto al personaje de jarocho que interpreta María Antonieta Pons expone la autora. “Su esencia mulata-jarocho [por cierto muy blanqueada en las carnes de la Pons] cambia en su expresión plástica urbana. Las caderas y los pies de la mulata solos encuentran la rumba y no el zapateado. Gabriela Pulido Llano. *Representaciones de “lo cubano” en los escenarios culturales de la Ciudad de México, 1920-1950*, Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos (Historia), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2005, p. 172.

iyá. Mientras transcurre el ritual y todos los asistentes responden con su canto al *akpwuón*, danzan en el lugar donde estén parados frente a los tambores, con una repetición constante de oscilaciones de hombros y caderas en coordinación con dicho acento y sus redistribuciones según los giros y cambios rítmicos del tambor mayor. Cuando alguno de los presentes es poseído por el *orisha* que se esté invocando, en medio del trance comienza a bailar según las cualidades y características de la deidad. Estos movimientos corporizan el sentido de la religión, son una manera de encarnación del *habitus* de estos grupos humanos.

En la representación danzaria protagonizada por Ninón Sevilla, sin embargo, el principio de coordinación entre el acento del *iyá* y los movimientos del cuerpo no siempre está presente en la coreografía. En ocasiones se trata incluso de variaciones totalmente asincrónicas con respecto a la gestualidad que propone la música. Las muchachas del cuerpo baile por su parte, no logran ni siquiera acercarse a las manifestaciones expresivas de este contexto, les falta sobre todo elasticidad y soltura en los movimientos.

La representación danzaria de Changó en la tradición afro-cubana es interpretada por un hombre, a través del cual se manifiesta la fuerza viril que caracteriza al *orisha*. En *Víctimas del pecado* esta representación se re-significa en la construcción de una noción de la “hembra cubana” —protagonizada por las “rumberas”, y en este caso por Ninón Sevilla—, caracterizada por “la vitalidad salvaje caribeña”. Sus pasos, no corresponden con la elaboración gestual-corporal de los bailes originales, se trata más bien de movimientos improvisados sin el conocimiento profundo de un código danzario, que si bien se caracteriza por la variación de formas establecidas, no se manifiesta a través del gesto aleatorio y artificial con que se expresa la Sevilla. Sólo que es este tipo de expresiones justamente las que necesita el espectáculo acelerado de la modernidad para materializar la necesidad por universalizar a un público lo más heterogéneo posible²¹⁹.

²¹⁹ La formación de un mercado mundial, comenta Echeverría, “implica la interpenetración, a través de unos mismos términos de equivalencia, de los mercados locales más lejanos y desconocidos, la equiparación y el intercambio de los valores de uso más disímbolos que sea posible imaginar [...]”. Bolívar Echeverría. *Definición de la cultura*, op. cit., p. 237. No es el caso específico de la relación entre la tradición musical cubana y el contexto simbólico de la Ciudad de México, que sí cuentan con lazos seculares, sólo que en las películas se recrea como si en verdad se tratara de representaciones realmente lejanas y exóticas.

Definitivamente son determinantes los rasgos de enajenación que producen y reproducen la expresión músico-danzaria cabaretera en sus adaptaciones y re-significaciones simbólicas. Sin embargo, en comparación con otro tipo de espectáculos presentados para clases más altas de la sociedad, esto que pretende ser la representación de la “negritud afro-cubana” logra un relativo acercamiento al principio simbólico y gestual de las manifestaciones tradicionales. En el ámbito sonoro los comportamientos tímbricos y rítmicos impresores del universo afro-cubano son los que marcan la pauta, en el danzario los movimientos de brazos y hombros de Ninón al menos operan como semblanzas caricaturescas de la expresión de descoyunte y extroversión de estas tradiciones.

En los cabarés de “rompe y rasga”, la persistencia de prácticas residuales está menos maquillada en comparación con los recintos de diversión de clases sociales más altas. La interpelación que desencadena la música sintoniza de forma manifiesta identidades relativamente cercanas entre sí. A través del encuentro simbólico de representaciones de arraigo, las dos tradiciones interactuantes —la de la marginalidad en la Ciudad de México y la de la religión y cultura afro-cubanas—, se embonan en un nuevo resultado enajenante que al mismo tiempo impugna y resiste el hecho de esta enajenación.

En los grandes espectáculos, la reproducción de significaciones afro-cubanas se encuentra inserta en procesos que denotan un mayor *desarraigo*. Los brillos y excesos se alejan mucho más de los diseños de vestuario, movimientos dancísticos, letras y comportamientos musicales propios del contexto festivo-religioso original. Otras estrategias musicales y danzarias son las que construyen, en ese caso, la re-estructuración simbólica.

- *Música cubana y etiqueta*

Frecuentados principalmente por pequeños empresarios, jóvenes de familias acomodadas y ocasionalmente por profesionistas, en los cabarés de la clase media-alta²²⁰ de la sociedad sigue prevaleciendo la disposición a la relajación física y moral, aunque con disposiciones mucho más mesuradas, con respecto a los centros nocturnos de la clase baja. El cuerpo en

²²⁰ Este tipo de cabarés aparece en *Calabacitas tiernas* (1948), en *La reina del mambo* (1950), *Sensualidad* (1950), *Del can can al mambo* (1951), *La niña popoff* (1951), *La noche es nuestra* (1951).

dichos lugares también recibe goces a través del disfrute del espectáculo. En las películas analizadas los diálogos entre los personajes atestiguan, por ejemplo, el estrecho vínculo simbólico que se establece entre la idea del baile y la degustación musical con la sensación de juventud. Así se plantea en *Sensualidad* (1950) de Alberto Gout y en *Del can can al mambo* (1951) de Chano Urueta²²¹.

Sin embargo, a diferencia de los de “rompe y rasga” donde el público interactuaba con sus gritos y chiflidos aprobatorios o desaprobatorios con los músicos y ejecutantes de la danza, aquí la disposición de los espectadores es mucho más circunspecta y menos comprometida. Se trata de una postura desde la cual se disfruta sin el deber de hacer visible un contrato moral o una pertenencia a lo percibido. En ese sentido, las representaciones de identidad de estos grupos generan un alejamiento simbólico. Queda establecida pues, una muy marcada diferencia entre quien otea, disfruta y juzga en silencio, y quien se expone a las miradas de todos para ser enjuiciado.

El escenario constituye la barrera física y simbólica entre ambos puntos del espacio. En ese caso la lejanía entre músicos y artistas, y espectadores, está claramente organizada de manera que no haya transgresiones entre ambas partes. El gran tablado y las áreas amplias aseguran esa separación, muy diferente a la disposición y uso de los espacios que se aprecia en los sitios de ocio de la clase baja.

Esta forma de habitar el espacio y el notorio distanciamiento físico y significativo entre el público y los ejecutantes y artistas, posiciona a la música y sus representaciones en el ámbito indiscutible de la “otredad”. Las conexiones entre el poder interpelador de la música y la *musicalización* de las identidades de este público de clase alta, están estructuradas básicamente por la industria cultural y no por la cercanía de tradiciones asumidas.

²²¹ Cuando se trata de hombres solos la expectativa del público se dirige fundamentalmente a “apreciar” la belleza física de la mujer, otra forma de liberación del cuerpo a través de la participación pasiva como espectador. La sensualidad y la emancipación corporal son experiencias que alimentan una felicidad necesaria, propia de los tiempos modernos. Estas diferenciaciones tocan cuestiones de género. En las tramas de las películas son los hombres los autorizados a disfrutar de esos lugares, y eso no les afecta a su imagen social. Es posible que en una ocasión de celebración especial una mujer acompañe a su esposo al cabaré o asista junto al novio y otros familiares. Pero en realidad las mujeres que frecuentan esos recintos solas y de forma asidua, son prostitutas o artistas de cabaré. Ellas son las que bailan con maneras más extrovertidas y movimientos más pronunciados. Ellas son las que muestran las piernas y las curvas. Ninguna de las dos es considerada digna ante la alta sociedad, y mucho menos puede pertenecer al grupo de las “damas refinadas”.

El exotismo visual y sonoro matiza profundamente el poder estructurante de la música a través de la dilución de estructuras y significados en una red mucho más amplia de conexiones “cosmopolitas”. El espectáculo se convierte así en la puerta de entrada al mundo moderno con sus estándares de consumismo cultural de la “otredad”, fomentado por la industria norteamericana del entretenimiento desde las primeras décadas del siglo. De esa manera, el comportamiento sonoro y las estrategias de producción y presentación de músicos y artistas, también logran penetrar en la construcción de mundo de este otro público que ya la necesita para “ser” y “hacer”²²².

Los espectáculos de variedades en los teatros y cabarés fueron el resultado de esta hambre de cosmopolitismo. Ante ese escenario era muy común encontrar en el menú un número evocador de la “madre España” —ahora también exportadora de productos culturales—, ya fuese una pieza de *flamenco* o una canción alusiva a Madrid. El *tango* también era muy frecuente, así como la *samba*, y la “rumbera” no podía faltar con todo tipo de géneros de la tradición musical cubana.

Ante esta heterogeneidad sonora la música cubana consiguió emparentarse con otras tradiciones encontrando puntos simbólicos y estructurales articuladores, que a través de la larga historia habían constituido nutrientes comunes y que ahora brotaban en la nueva mezcla espectacular. Una vez más la tradición afro-descendiente constituye un elemento neurálgico que, por una parte le da cohesión al ensamblaje musical de elementos de diversas procedencia y por otra, ofrece al espectáculo en general el atractivo exótico de lo exógeno²²³. En ese caso, por ejemplo, las recreaciones de la música y danza brasileiras,

²²² El ingreso a la modernidad capitalista del siglo XX también exige de las clases altas una nueva disposición hacia la cultura popular. Si bien no deja de marcarse la diferencia establecida por el mismo proceso enclasante del capitalismo con notorias distinciones entre “pudientes” y “pelados” —representaciones que proliferan hasta la actualidad, véase la actitud despótica de la hija de Peña Nieto, candidato del PRI, hacia la “prole” de México—, sí hay una reproducción de la necesidad de consumo de la “cultura popular”. La disposición de superioridad de este tipo de público y las formas que adopta esa cultura para acceder a un entorno social “elevado” rigen las negociaciones simbólicas. Sin embargo, sí se genera una interdependencia entre el capital económico de esta clase y capital simbólico modernizante que proporciona el acceso a las nuevas formas de la “cultura popular”.

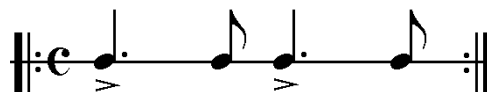
²²³ En este caso hay que recordar una vez más la importancia que tuvieron la imagen y sonoridad “afro-americana” en la conformación de la industria del entretenimiento que desde los Estados Unidos se impuso en el mundo de la modernidad del siglo XX.

puestas en este escenario, también recrean las “imágenes” del erotismo y el exotismo, al tiempo que se vincula con la tradición religiosa y cultural de ascendencia afro-cubana²²⁴.

Una pieza en la que se evidencia una clara intensión de cosmopolitismo sonoro es “Se você” de la película *Sensualidad* (1950) dirigida por Alberto Gout²²⁵. En una estructura con introducción, dividida en tres partes, se encuentran la tradición brasileña a través de la *samba*, recreada principalmente en la sección A, la tradición afro-norteamericana mediante el *do wop*²²⁶, en el mismo fragmento, y la música cubana con comportamientos de *son* y de *rumba* desplegados en las partes B y C. No obstante, el traje de Ninón y su sombrero de piñas, los esmóquines blancos de los músicos, supuestamente brasileños, y el fino traje de “rumbero” de Kiko Mendive, unifican estos diversos universos dentro del espectáculo, con una imagen más cercana al mundo cognoscible de un público de clase alta y sus criterios de buena apariencia visual. La disposición histriónica de los músicos sabiéndose en este escenario y no en los contextos originales de sus tradiciones culturales, también contribuye a homogeneizar el producto artístico.

Los puntos articulorios entre los distintos universos que se presentan en el ámbito musical, están regidos por la elaboración micro-gestual de la música a través de la alternancia e interacción entre elementos de una u otra procedencia, y mediante los textos y sus alusiones precisamente a la *samba*, a la *rumba* y al contexto religioso yoruba.

En el fragmento introductorio se presenta un patrón básico de la samba como resultado de la combinación entre los instrumentos de percusión.



²²⁴ La religión yoruba ha sido una de las fuentes principales del candomblé en Brasil.

²²⁵ El fragmento de la película donde se interpreta esta pieza puede ser visto en los anexos de la tesis.

²²⁶ Se trata de un estilo vocal de música nacido de la unión de los géneros *rhythm and blues* y *gospel*. Se desarrolló en comunidades afroamericanas de los Estados Unidos durante los años 40 y alcanzó su mayor popularidad entre los 50 y los 60. Surgió de las calles de ciudades industriales del noroeste de la región medio-este de ese país: [New York](#), [Philadelphia](#), [Chicago](#), [Baltimore](#) y [Pittsburgh](#). Se caracteriza por sus contenidos de voces a *capela* y por consistir en melodías en las que un [vocalista principal](#) es acompañado por los [coros](#) y frases del resto del grupo, el cual usualmente se compone de tres cantantes o más. Las composiciones incluyen un amplio rango de voces.

El énfasis del gesto acentual hacia el primer tiempo del compás, enriquecido con el acento del *chuequeré* en el tercer tiempo, se mantiene a lo largo de la parte introductoria y la sección A, en sus distintas apariciones durante el transcurso de la pieza. Tales fragmentos, alusivos a la tradición musical brasileña están enriquecidos por las armonías de séptima y empastes vocales del *doo wop*.

La sonoridad de la parte B²²⁷ representativa de la música cubana inmediatamente contrasta con la sección de samba. La armonía se simplifica a acordes de tríadas y no hay intervención de las voces acompañantes en estilo *doo wop*. Además la dicción vocal de Ninón y de los cantantes del coro se vuelve más abierta y nasal.

De manera complementaria, en el plano metro-rítmico se presentan sutiles estrategias para pasar de un estilo a otro sin que se produzca una total ruptura. La direccionalidad rítmica y acentual hacia el tiempo fuerte marcada por las percusiones en las partes de *samba*, es asumida ahora por el bajo y por la mano izquierda del piano en los sonidos representados por *mitades* o *blancas*. Sin embargo, los comportamientos micro-gestuales de esa parte con el reforzamiento del acento hacia el cuarto tiempo, sugerentes del estilo que caracteriza a la música cubana, hacen que el movimiento musical interno se diversifique.

La intervención de las contra-accentuaciones de la mano derecha del piano son las protagonistas en ese sentido. Hasta el compás nueve los acordes en el cuarto tiempo producen esta adecuación gestual y estilística. A partir de ese punto el contra-acento del piano se desplaza hacia el segundo tiempo. No obstante, la mano izquierda en ese momento extiende la octava de *re* reforzando la importancia de la función de dominante en el último tiempo del compás. La presencia de secuencias isócronas sincopadas en la voz, sobre todo en los primeros ocho compases de esta parte B, constituye otro elemento que contextualiza la regulación micro-gestual de la samba, en el primer y tercer tiempo del compás, hacia el estilo de la música cubana.

En la sección C, al final de la pieza ocurre una explosión de los recursos estilísticos de la música cubana. En el fragmento de enlace hacia esta parte, los tresillos de negras en las trompetas producen una reestructuración momentánea de la distribución rítmico-accentual,

²²⁷ Consultar la transcripción de las partes B y C de esta pieza en los anexos.

comportamiento muy característico de esta música. Tales tresillos se superponen al ritmo básico de la samba anunciando la transformación de uno a otro estilo.

Una vez en la parte C, el tumbao del bajo se presenta con un modelo proveniente de la tradición sonera mientras el piano interviene en los compases 14-15, 23-24 y 32-33, con dibujos de patrones de este estilo, diseminados por los diferentes géneros de la música cubana. El repiqueteo de la tumbadora con sus improvisaciones y los lalaleos de Kiko Mendive, inmediatamente nos ubican en el contexto de la *rumba*. Sólo que, claro está, no se alude ni siquiera lejanamente a las problemáticas con que se estaba vinculado este género en los solares²²⁸ de Cuba, su entorno original. El único vínculo en el texto con tales prácticas tradicionales es la mención a “Changó, el rey del fuego”, pero obviamente recontextualizado en un escenario completamente distinto.

En el ensamblaje sonoro, finalmente, la correlación del gesto rítmico básico entre la música cubana y la brasileña se mantiene con los acentos en el primer y tercer tiempo del compás a través del tumbao del bajo. Los vínculos se estrechan además por la alternancia entre el canto de Kiko Mendive en español y los coros en portugués, estructurados sobre la base de la síncopa isócrona. El acorde conclusivo a voces recupera el estilo *doo wop*, apoyado por las trompetas.

Luego de este análisis podemos deducir que efectivamente la introducción de la música cubana en el mercado musical y del entretenimiento de la Ciudad de México, específicamente en los cabarés de clase alta, fue asumida con estrategias que cambiaron profundamente las propias estructuras musicales y sus significados. Otra vez asalta la interrogante de si se trata en realidad de música cubana, o más bien de una música cubano-mexicana creada en y para la Ciudad de México. En este caso, el cuestionamiento no se formula por la vinculación entre sonoridades más cercanas a las tradiciones que le dieron origen y la caracterización de *espacios simbólicos* recreados en la cinematografía, tal y como vimos en los análisis en la vecindad o el cabaré de clase baja, sino por la intensa reelaboración estructural y simbólica que esta música experimenta al insertarse en la

²²⁸ Se le llaman así a las vecindades en Cuba. Estos conjuntos habitacionales frecuentemente con baños y lavaderos comunes, proliferaron en las periferias de las ciudades después de la abolición de la esclavitud. Sus pobladores representaban la clase más baja de la sociedad y entre ellos abundaban descendientes de los negros esclavos.

industria mediatizada dirigida a un grupo social que se distingue por su capital económico, por vínculos más estrechos con la tradición artística occidental y por formas específicas de inserción en el juego de la modernidad y su visión de mundo.

- ***Reorientando la dirección: un enlace necesario***

Como se expuso al inicio del capítulo, la música cubana pone en acción maneras concretas de orientarse y vivir la ciudad “real” e “imaginaria”. En la caracterización del cabaré como *espacio simbólico* particular de las dinámicas cotidianas recreadas en el material fílmico analizado, esas herramientas simbólicas que ofrece la música se despliegan principalmente desde dos puntos: la re-significación de prácticas religiosas, sobre las que acabamos de reflexionar, y la re-construcción de un “nuevo” “cuerpo sexual”, o maneras concretas de sentir el cuerpo y de expresarse a través de él con primacía de disposiciones vinculadas a la sexualidad.

Este último aspecto contenido entre las tematizaciones que guían la investigación, se puede percibir en cualquier tipo de cabaré o espectáculo en el que estén interactuando elementos sonoros y visuales. Sin embargo, es en las prácticas de entretenimiento de las clases bajas donde se manifiesta de maneras más evidente. Regresemos entonces al arrabal.

- ***El son y el cachondeo cubanos***

En los centros de “menor categoría”, se daba por sentado que gran parte de las normas sociales relacionadas con la monogamia, el pudor y la conducta alejada de los vicios, quedaban totalmente descartadas. En su lugar otros sentidos son construidos y reproducidos a partir de los beneficios simbólicos de total desfogue o “destrampe” que esperaban encontrar allí sus usuarios. En ese caso los referentes que ofrece la música para disponer al cuerpo desde el interior del individuo y como forma de interacción con el medio, constituyen un elemento neurálgico para la encarnación de *habitus* dentro de este *espacio simbólico*.

Al interior de dichas prácticas una de las nociones que se consolidaron y guiaron este proceso de movilización de significaciones, fue el llamado “cachondeo cubano”. En ese sentido el *son* se destaca entre otros géneros, como la *rumba* y el *mambo*, por su capacidad interpeladora y por la forma en que sus comportamientos musicales, el sentido de sus letras, y la interpretación y gestualidad corporal de sus artistas, junto al baile, se sintonizaron con las necesidades simbólicas relativas al cuerpo que buscan satisfacer los clientes en un recinto donde proliferaba la prostitución.

En *Víctimas del pecado* (1950) este tema es presentado a través del fenómeno musical en su dinámica compleja. El protagonismo musical y escénico lo tiene Rita Montaner cantando “¡Ay, José!”²²⁹, mientras se acompaña por el piano y por un conjunto sonero con bajo, bongós, paila, güiro y campana. Esta pieza, desde su texto, expone el doble sentido entre el baile y el juego amoroso de la pareja, característico de la música cubana, exacerbado aquí por la sensual interpretación de la artista. Sus gestos son de franca coquetería, avivada por una gestualidad musical que acentúan dicha intensidad.

En el plano de micro-comportamientos el elemento rector lo constituye la síncopa marcada por el acento fundamental del cuarto tiempo del compás, sobre todo en el *tumbao* del bajo, y los acentos del patrón de los bongós. Esta especie de “arrastre” músico-gestual, identificado en el gráfico siguiente por una saeta en color negro, está enriquecido por las contra-acentuaciones que produce la relación entre el piano y el resto de los patrones.

²²⁹ Este fragmento de la película forma parte de los anexos de la tesis. Ver la transcripción de la primera parte de la pieza y del *montuno* también en los anexos.

The image shows a musical score for the song "¡Ay, José!" from the film "Víctimas del pecado" (1950). The score is arranged for a vocal soloist and a full band. The instruments listed are Voice (Voz), Piano (Pno.), Bass (Bajo), Clarinet (Clv.), Maracas (Mres.), Bongos, and Timbales (Timb.). The lyrics are "¡Ay, Jo-sé es-to qué es ¡Ay, Jo-sé vuél-va lo ha-cer". The score is annotated with several red circles highlighting specific notes in the piano and bass parts, and a blue line connecting the piano's left-hand accents to the vocal line. A yellow circle highlights a specific piano chord.

Fig. 3 Relaciones micro-gestuales entre patrones en “¡Ay, José!” de *Víctimas del pecado* (1950), Dir. Emilio Fernández, interpretado por Rita Montaner, (min. 33:00)

En el gráfico anterior, se puede constatar las re-distribuciones rítmico-accentuales del piano y la voz, así como la forma en que interactúan entre sí y con respecto al tumbao del bajo y los patrones percusivos. A través de los sonidos circulados en rojo, que representan los apoyos (—) y los acento-impulsos (>) o acentos de “arrastre”, es posible apreciar tales redistribuciones, y la momentánea coincidencia u ocasional asincronismo entre estos elementos.

Con los círculos señalados con los colores rojo y amarillo se identifican desplazamientos rítmicos en el acento-impulso de la voz y el apoyo del acompañamiento del piano, mientras que con el círculo en rojo y azul se señala el desplazamiento de registro del acento-impulso de la mano izquierda del piano hacia la derecha. Tal comportamiento, por último, se enfatiza, en la representación visual, a través de la línea en azul, la cual nos va guiando en el perfil de alturas de los apoyos y acentos en el piano y nos muestra, hacia el final del fragmento la nueva distribución de dicho perfil.

A partir del gesto cardinal de esa música, sostenido por el sentido sincopado de sus microestructuras, los inicios de ciertas partes se reajustan a la organización musical. Es por ello que en un primer momento, luego de la introducción del piano, la pieza comienza con un compás de tres tiempos e inmediatamente se regulariza a cuatro tiempos. Lo mismo ocurre en el compás 27, luego de otro fragmento pianístico de enlace. En ambos casos la flexibilidad de las estructuras no sólo posibilita estos reajustes, sino que revela la importancia del acento del cuarto tiempo como elemento rector, también, de los comportamientos del discurso musical en un plano más amplio.

En correspondencia con esta flexibilidad rítmico-métrica en las estructuras armónicas se identifican intercambios de tónica-dominante que en ocasiones se superponen o desplazan. Vemos, por ejemplo cómo en los compases 5, 9 y 11 mientras la voz y el bajo están marcando la armonía en la dominante (con el acorde de Mi mayor), el piano está desplegando sus acordes dentro de las variaciones de tumbaos en la tónica (La mayor). De hecho en el compás 9 ocurre esta superposición hasta que en el último tiempo entra un acorde de Mi mayor en forma sincopada.

Tal comportamiento músico-gestual se construye en interrelaciones subjetivas con las nociones de “coqueteo” y “sexualidad”, las mismas que implican un reto epistemológico musical por su complejidad simbólica. Sin embargo, a través de ciertos elementos se puede analizar la forma en que la articulación significativa entre las estructuras musicales y otros aspectos expresivos, disponen al cuerpo a un sentido kinestésico sintónico²³⁰ con las nociones nombradas.

²³⁰ Silvia Citro. “Cuerpos festivo-rituales: Aportes para una discusión teórica y metodológica”, V Congreso de Antropología Social, La Plata – Argentina, Julio-Agosto 1997, disponible en <http://www.naya.org.ar/congresos/contenido/laplata/LP4/29.htm> [consultado el 5 de mayo del 2010].

La letra es una vía determinante de construcción de significación que direcciona el sentido general de la música hacia la experiencia corpórea²³¹. En ese caso hay alusiones a cómo debe ser la disposición del cuerpo para el baile, y de esa manera se revela el mencionado doble sentido con el acto amoroso:

*No te pongas tan blandito
Ponte un poco más durito
Y baila con sabrosura
Moviendo bien la cintura
Para poderte gozar.*

Del mismo modo, el dibujo melódico-rítmico del canto se embona con las intenciones del texto, y entre los comportamientos musicales, se destaca su protagonismo en la construcción de este sentido simbólico-gestual. Sobre todo en la parte del montuno las frases se alargan más allá del fraseo que había sido regularizado hasta ese momento de la pieza. Mediante una interpretación semi-parlada tales alargamientos se superponen a los tumbaos de los instrumentos, generando contra-acentuaciones que enfatizan las “intenciones” gestuales de la síncopa.

En sintonía con lo anterior, el arrastre de la síncopa se coordina con el desplazamiento de la cadera en el baile, generando también en ese caso un movimiento de “arrastre”. Aquí esta relación está sugerida por los movimientos de Rita mientras canta y toca el piano. La actriz en su intención por contextualizar su interpretación hacia el coqueteo cachondo, por un momento se muerde el labio, y en otra ocasión cambia su voz a un tipo de emisión sexual-quejumbrosa femenina, específicamente en los momentos donde dice *qué rico es*, o *qué bueno es*. Así vemos cómo la letra, la música, las estrategias de representación de la artista

²³¹ También en *Distinto amanecer* (1943) de Julio Bracho, el *son* que interpreta Kiko Mendive, hace referencia a la vida en la vecindad, o el solar, y a la disposición del cuerpo en ese *espacio*. El texto de esta pieza una vez más reproduce representaciones que se han consolidado en el cine mexicano de mediados de siglo XX relativas al vínculo entre el universo recreado por la música cubana y nociones que ya para ese momento se dan por sentadas en ese contexto simbólico, tales como “arrebato”, “soltura”, “extroversión” y “espontaneidad”:

<i>Cuando yo llego al solá</i>	<i>Y la negra Leono</i>
<i>Es que la negra Leono</i>	<i>que no se puede aguantá</i>
<i>E yo no sé lo que pasa en mi cuerpo.</i>	<i>y cuando siente un cajón</i>
<i>Es que me pongo a bailar</i>	<i>se alborota.</i>
<i>Y es porque el negro Simón</i>	<i>Entonces el negro Simón</i>
<i>Y cuando me hace llegar</i>	<i>que se alborota también</i>
<i>Arrebata un cajón y se pone a cantar.</i>	<i>acarrancha la bamba</i>
	<i>y se pone a cantá.</i>

y la particulares disposiciones y expectativas simbólicas en el *espacio social* del cabaré de clase baja, se inter-estructuran mutuamente.

Los intercambios simbólicos entre gesto musical, corporal y sentido del texto propicia un jugueteo de percepción que en su conjunción ofrecen una forma de experiencia subjetiva de la sexualidad, sin todavía comprometerse al acto amoroso en sí. La música de esta manera permite un “ser” sin hacer o un vivir “imaginario”²³², estructura la experiencia del desfogue y es estructurada a su vez por las formas en que se organiza esa experiencia en el contexto del cabaré como *espacio simbólico* de “relativa libertad” ante otros *espacios* como el laboral o el del hogar.

III. Consideraciones finales

La transformación recíproca y simultánea entre representaciones simbólicas que se construyen desde el ámbito sonoro-musical en las películas y la recreación cinematográfica de una visión de mundo, sitúa la acción de la música cubana en la Ciudad de México de mediados de siglo XX como viabilizadora de modernización. Concretamente, el ámbito musical generó un universo de ilusión revolucionaria en las identidades sociales plasmadas en el celuloide.

El éxito de la transformación, propósito fundamental de la modernidad, tuvo lugar en la movilización de representaciones y prácticas; engranajes articulatorios de dinámicas cotidianas alrededor de la producción, reproducción y consumo de esta música. La

²³² En el “El arte y la fantasía inconsciente”, Sigmund Freud reflexiona sobre esta condición dual de la expectativa del placer que genera una necesidad y su realización imaginaria:

[...] todo renunciamiento al placer ha sido siempre doloroso para el hombre, el cual no lo lleva a cabo sin asegurarse cierta compensación. Con este fin, se ha reservado una actividad psíquica merced a la cual todas las fuentes de placer y todos los medios de adquirir placer a los cuales ha renunciado continúan existiendo bajo la forma que les pone al abrigo de las exigencias de la realidad y de aquello que denominamos “prueba de la realidad”. Toda tendencia reviste enseguida la forma que la representa como satisfecha, y no cabe duda de que complaciéndonos en las satisfacciones imaginarias de nuestros deseos, experimentamos un placer, aunque no lleguemos a perder la conciencia de su irrealidad. En la actividad de su fantasía continúa gozando el individuo de una libertad a la que la coerción exterior le ha hecho renunciar, en realidad, hace ya mucho tiempo. No bastándole la escasa satisfacción que puede arrancar a la vida real, se entrega a un proceso merced al cual puede comportarse alternativamente como un animal, sólo obediente a sus instintos, y como un ser razonable.

en Adolfo Sánchez Vázquez, ed., *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Colegio de Ciencias y Humanidades, 1972, (Lecturas universitarias 14), p. 81.

relevancia de músicos, artistas y bailarinas en el campo del espectáculo, así como la diversidad de *espacios sociales* y *simbólicos* en los que estos intérpretes intervinieron, y la relativa homogenización de sensibilidades, habla de forma contundente sobre este relativo triunfo.

Pero, del mismo modo, la música cubana dio forma a las contradicciones particulares con que la ciudad experimentó esta etapa específica de su modernidad. El fracaso de la imposición de una ruptura con las formas tradicionales devino en dos fenómenos diferentes: la persistencia de músicas y significaciones pre-modernas y anti-modernas, y el *desarraigo* en la intensión del reciclaje anónimo de la tradición. En este último caso las expresiones dancísticas que conforman los espectáculos de la música cubana en la ciudad cinematográfica se llevan el crédito fundamental. Bailarinas como Ninón Sevilla, María Antonieta Pons, y Amalia Aguilar, si bien fueron fundamentales en la popularización de las expresiones musicales, crearon representaciones danzarias en las que prevalecía más el histrionismo caricaturesco que la transformación enriquecedora de una tradición.

La vida efímera del boom de la música cubana en la cinematografía mexicana, como pináculo de procesos seculares, y su disolución con la imposición de la blanquitud “norteamericana” del *rock and roll* hacia inicio de los sesenta, puede deberse al saldo final que esta música dejó en la representación de un mundo cambiante. No obstante, la relevancia que tuvo hacia mitad de siglo sí dimensionó la noción misma de la ciudad, su pasado, su presente y su futuro.

3. UNA MIRADA INTENSIVA A LA MÚSICA CUBANA EN LA “CIUDAD CINEMATOGRAFICA”: *SALÓN MÉXICO DE EMILIO (EL INDIJO) FERNÁNDEZ*

El presente capítulo constituye una complementación del anterior. La construcción recíproca y simultánea entre las representaciones significativas generadas desde el ámbito sonoro-musical y determinados *espacios simbólicos*, será ahora planteada a través de la trama de una película específica; otra vía de acercamiento a las dinámicas de vida cotidiana²³³ condensadas en el celuloide y específicamente a la forma en que la música cubana accionó diálogos, contradicciones y complementaciones simbólicas en la “ciudad cinematográfica” de mediados de siglo XX.

Con este fin retomaremos las tematizaciones²³⁴ que guiaron la reflexión teórica del capítulo anterior, pero ahora desde una visión de la Ciudad de México “organizada” en la historia de una película. Teniendo como conductor la representación de los actores sociales a través de los personajes, nos introduciremos en las dinámicas cotidianas plasmadas en los filmes. Para ello nos asistiremos de los cuestionamientos que nos propone Carlos Monsiváis en su ejercicio teórico dedicado a comprender, a través de la producción artística, las formas de uso de los *espacios* en la ciudad —quién, cuándo, dónde, por cuánto tiempo, cómo, para qué, por qué²³⁵. En sintonía con ello, el estudio de las *musicalizaciones* de los *espacios simbólicos* está en función de la propuesta diacrónica y sincrónica del filme, como referente de prácticas habituales en la compleja dinámica social.

²³³ En el primer capítulo se define teóricamente la noción de cotidianidad como el contexto donde se realiza la vida social. En términos de Ágnes Heller la vida cotidiana es “el espacio donde se construyen y reproducen representaciones simbólicas, valores, creencias, aspiraciones y necesidades individuales y sociales”. *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Ediciones Península, (trad. de José Francisco Ivars y Enric Pérez Nadal), 1970, p. 21.

²³⁴ Me refiero a problemáticas sociales recurrentes en las películas o particularmente condensadoras de una visión y acción en el mundo, movilizadas a partir de la acción de la música: la pertenencia o la transferencia momentánea entre clases sociales, la idea del progreso modernista urbano y su convivencia con dinámicas pre-modernas y anti-modernas, disposiciones específicas para vivir el tiempo libre, maneras concretas de sentir el cuerpo y de expresarse a través de él, así como las relaciones significativas con una imagen de negritud propia o ajena —proveniente del pasado histórico secular de México—, o de la modernidad capitalista reproducida en la creación artística impulsada por la industria cultural estadounidense del siglo XX, en específico en la producción de la industria del entretenimiento de mediados de centuria.

²³⁵ Cuestionamientos que nos propone en *Amor perdido*, México, Biblioteca Era, 1977.

Los diálogos que se establecen entre los cosmos de los personajes —sus distinciones y complementaciones desde la música en interrelación con otros fenómenos—, no sólo nos ubican en la oposición entre formas de vida, sino en la dinámica de luchas simbólicas en las que se producen y reproducen los distintos *habitus*; o sea, en la manera en que ciertas visiones de mundo toman sentido porque existen otras visiones y prácticas. En ese caso constataremos que la vida “real” e “imaginaria” de un cosmos social no sólo significa al otro, sino que existe a partir de ese otro.

Con la intención de mostrar las relaciones entre representaciones simbólicas movilizadas desde la música, cualquiera de las películas estudiadas puede ser elegida. En cada una de ellas se puede apreciar la acción musical en la conformación y distinción de *espacios* que recrean dinámicas cotidianas de la Ciudad de México hacia mediados del siglo XX. *Salón México*²³⁶ (1948) de Emilio *El Indio* Fernández ha sido el material escogido para este análisis.

En varias ocasiones a lo largo de la tesis se ha referido el nivel de profundidad con que el director logra captar y expresar, a través del ámbito sonoro-musical, dilemas importantes que se presentaban en las relaciones sociales. En su filme la dimensión sonora no sólo construye el escenario dramático de cada personaje, sino que a través de ella se logra una interrelación particularmente compleja de convivencias, diálogos y transferencias significativas entre *espacios sociales* y sus universos de significaciones.

Con respecto a ello, y en cuanto a la propuesta de *El Indio* Fernández en el arte de captar la Ciudad de México, se evidencia una clara función de documentación de la cotidianidad, abordada en la articulación de diferentes ángulos. La trama se posiciona en la mirada intensiva hacia los personajes principales y sus entornos de vida, utilizando, a su vez, elementos que ubican al espectador en el contexto nacional y mundial del espacio-tiempo histórico en el que se enmarca la película. De tal manera, se ponen en acción escenarios generales y particulares que engranan la representación de la Ciudad de México en los

²³⁶ Básicamente se trata de la vida que lleva Mercedes como cabaretera en el "Salón México" para sostener a Beatriz, su hermana menor, que se encuentra internada en un exclusivo colegio de señoritas, y lanzarla a las altas esferas sociales. Beatriz no sospecha a qué se dedica Mercedes y sueña con casarse con Roberto, joven teniente piloto del "Escuadrón 201", hijo de la directora del colegio. Al tiempo que Mercedes logra sus objetivos, muere como "víctima" de Paco, un padrote del salón.

tiempos modernos relativos a la etapa de la Segunda Guerra Mundial y el período de posguerra²³⁷. En todos los casos la música constituye una herramienta dramática protagónica.

Después de esta necesaria ubicación teórico-metodológica ahondaremos en la forma en que la música moviliza distinciones y diálogos significativos entre los personajes y los universos que cargan con ellos. Primero haremos una presentación general de los *espacios simbólicos* identificados en la película, con una mirada más detallada entre el salón de baile de *El Indio* y el “Salón México” de la vida “real”. A su vez, abordaremos las músicas delineadas en cada *espacio*, para luego pasar al análisis particular de escenas clave.

I. Abriendo el escenario: músicas y *espacios simbólicos* en *Salón México*

Como en el resto de las películas estudiadas, en esta realización de *El Indio* Fernández, la música tiene dos formas de uso: como huella sonora y visual de espacios de la cotidianidad y como elemento de fondo para acentuar el drama según la intensidad de cada secuencia. Ambas funciones, incluso, pueden estar presentes en un mismo caso. La primera coincide en todas las escenas del salón, mientras que la música como sensibilizadora emotiva está muy presente en las escenas del colegio de señoritas, las escenas de crímenes cometidos durante la trama²³⁸, así como algún otro momento aislado como la visita de las hermanas al Museo de Antropología e Historia.

Entendiendo el filme desde su doble cualidad —como obra de ficción y como recreación de la vida cotidiana—, la acción de la música en la construcción sonora cinematográfica del *espacio simbólico* se manifiesta desde estas dos naturalezas. Cada una con sus peculiaridades genera todo un cosmos en el que se posicionan los individuos y sus *habitus*. Frente a la música interpretada en “vivo” la película constituye un medio en el que se

²³⁷ Circunscrito en esta investigación entre los sexenios de Ávila Camacho y Miguel Alemán (1940-1952) por las peculiaridades de estos dos gobiernos con respecto al desarrollo urbano que experimentó la Ciudad de México.

²³⁸ Cuando Mercedes le roba el dinero a Paco, o durante el atraco al banco, también es usada durante la golpiza que recibe Mercedes de Paco y en la pelea entre éste y Lupe — policía, protector y pretendiente de Mercedes—, además de las escenas donde el delincuente irrumpe en el cuarto de Mercedes y especialmente en la escena donde ambos se asesinan mutuamente.

retrata la cotidianidad, con piezas e intérpretes reconocidos en el mundo “real”, adaptados sutilmente al tiempo cronométrico y al espacio fotográfico del filme²³⁹.

Por otro lado, con la intención de estampar un entorno de vida mediante el uso de la música incidental, *Salón México* acude a procesos más abstractos. Aun cuando el estilo de dicha música, sus características y comportamientos proceden de la tradición occidental de las bellas artes, existente en el mundo “real”, los fragmentos musicales son realizados expresamente para la película. Ambas formas de utilización de la música como herramienta dramática constituyen una recreación, sin embargo en cada una, la injerencia *musicalizadora* en la capacidad cinematográfica de construcción de significaciones se asiste de recursos diferentes.

A partir de las distinciones en la forma de presentación de la música en el filme y la aplicación del *análisis dramático sonoro-musical*²⁴⁰, expuesto y explicado en el capítulo anterior, identifiqué tres *espacios simbólicos* fundamentales: el salón de baile, el colegio de señoritas y la vecindad²⁴¹. Sin embargo, nos centraremos en los dos primeros para analizar las representaciones significativas desde el fenómeno musical en las luchas sociales, pues

²³⁹ Por ejemplo la duración de una representación de “*rumba*” o de una pieza de *son* puede ser mucho más extensa que el tiempo que ocupan en el filme. En el mundo “real” existe una estructura inicial básica más o menos estable pero la extensión de las improvisaciones instrumentales y vocales dependen de la circunstancia de la ejecución, la capacidad de los intérpretes, la demanda del público, entre otros factores.

²⁴⁰ El procedimiento metodológico para este análisis se expone con detalle en el segundo capítulo. No obstante, el mismo se puede sintetizar en cuatro pasos fundamentales:

1. Análisis comparativo entre las diferentes intervenciones musicales de cada película atendiendo a las siguientes variables: estilo o género musical, formato instrumental que se utiliza para ejecutarlo, velocidad con que se interpreta, formas de baile y escucha, y comportamiento melódico-armónico, textural y rítmico-acental.
2. Identificación entre las distinciones musicales y la diferenciación de *espacios simbólicos* según la trama y los recursos visuales de la película.
3. Correspondencias inter-estructurantes entre músicas y *espacios simbólicos*.
4. Caracterización y problematización de dichas correspondencias en la dinámica compleja de representaciones dentro de las luchas simbólicas de la sociedad: la acción movilizadora de la música en las relaciones de oposición, cercanía, complementación, intercambios e interdependencias entre diferentes *espacios sociales*, bajo el contexto de la película en sí y el que plantea el entorno nacional y mundial.

²⁴¹ La vecindad constituye el *espacio* privado donde no hay que llevar máscaras, el escenario que permite la transformación entre el mundo del salón y el del colegio de señoritas, pues como en varias de las películas estudiadas el personaje principal tiene una doble vida y asume posturas y disposiciones diferentes según las circunstancias donde se desenvuelva. En la vecindad se representa la intimidad del hogar de Mercedes, transgredido por Paco en la secuencia del robo del banco y cuando ambos se asesinan mutuamente. En los momentos en que la trama se desenvuelve sin tensiones en la vecindad, la *musicalización* del *espacio* recae en el organillo, con las características explicadas en el capítulo anterior.

además de que es en ambos *espacios* donde transcurre el mayor tiempo de la película, la trama misma de la historia ubica los conflictos dramáticos fundamentales entre ellos²⁴².

Tal y como expliqué en el capítulo pasado, la identificación y caracterización de estos *espacios* se realiza fundamentalmente a partir de las sonoridades musicales, pero también son muy importantes los recursos escenográficos, así como los diseños de imagen de los personajes, sus comportamientos y prácticas, y muy particularmente en *Salón México* la auto-reflexión que se plantea en los textos de los diálogos en torno a estos elementos.

– *Una presentación ineludible del salón entre la recreación cinematográfica y la vida “real”*

Este *espacio simbólico* representa el mundo censurado de diversión y desfogue según las directrices éticas dominantes²⁴³. Tales normas se deducen de la trama del filme²⁴⁴ y del discurso de instituciones de peso social en la ciudad “real” de la época, como la iglesia católica²⁴⁵. El salón es perfilado en su caracterización cinematográfica por ciertos

²⁴² La cárcel, el Hotel Jardín y el banco son extensiones del salón, mientras que las escenas en el museo, el Zócalo y la Catedral constituyen un entorno ciudadano común para ambos *espacios*.

²⁴³ En la producción cinematográfica estudiada, el salón de baile es caracterizado como un centro de ocio importante en la vida pública de la ciudad. Allí la música está en función de un capital dancístico relevante alimentado por los concursos de baile, con el consecuente prestigio de los mejores bailarines. Ir al salón representa un estímulo de distinción para este grupo integrado principalmente por las clases media y baja, pues los personajes de clase alta que lo visitan aparecen como espectadores curiosos. Es un *espacio* de independencia para las nuevas generaciones, emancipadas de la autoridad de los mayores, en el que el cuerpo puede también liberarse y exponerse. A través de la extroversión corporal se rompen los límites de la individualidad que busca en la colectividad una reafirmación identitaria.

La música responde y construye estas aspiraciones simbólicas con comportamientos particulares. La relación entre intérpretes y bailarines es muy cercana en comparación con los cabarets, particularmente los de clase alta. Además, si tenemos en cuenta también los salones de baile de *Esquina bajan* (1948), *Confidencias de un ruletero* (1949), *Una gallega baila mambo* (1950) y *Dancing. Salón de baile* (1951), vemos cómo son más frecuentes las sonoridades tímbricamente invasivas de las grandes orquestas, por ejemplo en la interpretación del *mambo*, el *swing* y el *boogie woogie*. La “*rumba*” y el *son* encuentran aquí un sitio de proliferación, sobre todo en los centros claramente destinados a la clase baja. Los músicos, por su parte, hayen el entorno propicio para experimentar sonoridades también virtuosas y para introducir elementos más intrincados de la tradición cultural cubana que encuentran lazos seculares en este ámbito social.

²⁴⁴ El carácter ilícito de “bajo mundo” del salón de la película adquiere sentido frente al colegio de señoritas por las formas de vida opuestas entre ambos lugares. Uno es ilegítimo en la misma medida que el otro es legítimo.

²⁴⁵ La férrea oposición que ha mantenido la iglesia católica desde los tiempos de la colonia frente a prácticas músico-bailables catalogadas como “lascivas”, se topa hacia mitad del siglo XX con una avalancha exponencial de modernización. Según las semblanzas recogidas en el texto *Asamblea de Ciudades, Museo del Palacio de Bellas Artes, Años 20s/50s Ciudad de México*, (México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, p. 154), en 1946, por ejemplo, “el 71% de las películas mexicanas son de temas urbanos, donde predominan el cabaret y el arrabal.” Sin

comportamientos sonoros y bailables de la música cubana que serán analizados de inmediato, en conjunción con la prostitución, el alcoholismo y conductas éticamente desaprobadas²⁴⁶.

Al mismo tiempo, varios son los recursos visuales que sitúan al Salón México de la película en un escenario de relativo encuentro entre diferentes clases sociales, en el que sin embargo, la más baja entre ellas adquiere el protagonismo principal. Las escenas en dicho recinto se centran en caracterizar el ambiente del lugar a partir del aspecto sombrío y parco de la escenografía, al tiempo que se utiliza un mural con motivos rurales mexicanos como único adorno en el diseño. Estos elementos, en conjunción con la sencillez de los modelos y telas de las prendas femeninas, connotan de inmediato la preponderancia del ambiente marginal.

Sin embargo, en este salón hay espacios destinados para diferentes consumidores según las condiciones económicas y sociales de los clientes. Tal parece que la película recrea las diferentes salas que constituían al Salón México²⁴⁷ original, conocidas como Maya, Tianguiz, Azteca y Renacimiento. En aquellos años el público asiduo al conocido entonces

hablar de la gran producción de obras literarias y de teatro que tratan el tema de la marginalidad urbana. En respuesta a este giro de la sociedad cada vez más anticlerical, las autoridades católicas buscan reafirmarse en los espacios de opinión pública, usando una vez más el recurso coercitivo de la culpa del pecado:

Después de las orgías, de las exageraciones carnales, de los bailes, desenvolturas y escándalos, el que ha “gozado” por unos momentos, se siente más hastiado, más lleno de amargura, de infortunio y desolación.

Vuelve él a la carga.

Quiere descender todavía más hasta los abismos de la locura sexual, quiere aturdirse, librar la última gota del placer en las copas doradas de la música, del ruido o del frenesí.

Pero después y siempre, como una reacción ineludible, como una protesta que sale desde lo íntimo del alma, el hombre caído en tanta degradación, se siente maldecido, se desprecia y se abomina a sí mismo.

Se ve chorreando lodo y podredumbre, tiene accesos de desesperación y se quiere morir de angustia infinita.

Pbro. José Cantu Corro, “La vida cristiana”, *Todo*, Sección “Lucas”, enero 11 de 1951, p. 28, columna 1.

²⁴⁶ Lupe le dice a Mercedes en una escena en el salón (aproximadamente en el minuto 32) una vez que se entera del dilema de esta mujer: “Usted es de oro puro, y el oro pues vale donde quiera que esté, aunque sea en la basura”, refiriéndose al ambiente del salón. En otro momento continúa “[ahora] la he visto como es en la realidad..., luchando en lo más bajo para llegar a lo más alto”. En la misma escena Mercedes al hablar de su forma de vida la nomina como “el lodo”. En general el diálogo entre estos dos personajes se desenvuelve en una autodefinición que los ubica en el ambiente de la más baja condición económica y moral de la sociedad.

²⁴⁷ Este salón de baile fue inaugurado el 20 de abril de 1920 y estaba ubicado en pleno corazón de la ciudad, en la calle Pensador Mexicano No. 16, Colonia Guerrero (cerca de lo que hoy es el eje central Lázaro Cárdenas, atrás del Teatro Blanquita) en el antiguo barrio de Santa María Cuepocan, justamente en el inmueble donde existía la panadería Los perros. El lugar fue demolido en 1962. <http://danzoteca2.blogspot.com/2011/01/breve-resena-del-salon-mexico.html> [consultado el 9 de octubre de 2011]. Carla Verónica Carpio Pacheco. *Del chuchumbé al danzón. Importancia de los antiguos salones de baile en la vida cultural de la Ciudad de México*, tesis de licenciatura en sociología, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2008, pp. 22-23.

como El Marro, nombró a las dos primeras El sebo y La manteca respectivamente, adjudicadas a la “baja” sociedad —en términos económicos y éticos²⁴⁸. De esa manera las diferenciaban de la tercera sala nombrada La mantequilla, a la que asistían personajes reconocidos de la política o del espectáculo, así como extranjeros o intelectuales curiosos de los “bajos mundos” de este centro nocturno²⁴⁹. Renacimiento fue la menos concurrida y se redujo a ser el dormitorio de los trasnochados²⁵⁰.

El cuidado visual del director se corresponde con el acierto de la propuesta musical de la película en la caracterización sonora del recinto. *El Indio* Fernández utiliza al “Son Clave de Oro”²⁵¹, una de las agrupaciones de mayor renombre del momento, para construir la *musicalización* de su salón. Sin embargo, quisiera resaltar cómo en este caso no sólo interviene la elección del director, sino que se imponen las luchas por el poder simbólico y económico entre los músicos. Así se evidencia en la documentación que realiza la autora de *Recuerdos del son*, Merry Mac Masters, desde el testimonio de José Macías *El Tapatío*²⁵² —percusionista y director del “Son Clave de Oro”—, con respecto al ingreso del conjunto en la producción de *Salón México*:

²⁴⁸ En la película los bailables se realizan en espacios donde predomina este tipo de público. Del mismo modo, es en esas áreas donde se aprecia mayor desorden y alboroto entre los clientes. En ese sentido hay tres partes fundamentales que conforman los anexos de la tesis: el baile de “rumba”-conga (fragmento 14 de las ediciones), el “Son instrumental” también bailado (fragmento 15 de las ediciones), y una escena donde tiran botellas de cerveza y Merceditas le arrebató el dinero a un cliente, en el minuto 46:15 de la película.

²⁴⁹ Otras escenas recrean este ambiente mucho más tranquilo, sobre todo en la que el joven teniente piloto está conversando con sus amigos estadounidenses en el salón, mientras toman cerveza y dialogan con el encargado del recinto. Dicha área tiene más privacidad y se encuentra claramente separada del amplio local donde se producen los bailables.

²⁵⁰ Carla Verónica Carpio Pacheco. “Del chuchumbé al danzón...”, *op. cit.*

²⁵¹ Cuando en 1933 Agustín Lara y su Son marabú se recluyen en el Estudio Azul de la XEW, Guillermo Cházaro, organizador del Marabú y esposo de Toña la Negra (quien se quedaba sin grupo para sus presentaciones), forma la primera edición del Son Clave de Oro al que pertenecerán, entre otros, Moscovita, Pepe Macías el Tapatío, Luis Iturriaga, Mongo Santamaría, Chepilla, Mario Ruiz Armengol, Julio del Razo [...], el flautista cubano Domingo Vernier Robich (Mango) y Chucho Rodríguez. Vicente Francisco Torres. *La novela bolero latinoamericana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 2008, (Serie El Centauro), p. 50.

²⁵² José Macías —originario de Aguacatlán, Nayarit, aunque desde su niñez vivió en Veracruz—, fue uno de los primeros soneros mexicanos. Tuvo contacto en su adolescencia con el “Son Cuba de Marianao”, considerado el primer grupo de son cubano que pisó por primera vez el puerto de Veracruz, en marzo de 1928. Al año siguiente integra el Son Tigre, formado en el Callejón del Clavijero, también en Veracruz, y estimada como la primera agrupación infantil de son cubano en México.

El Tapatío ingresó a la segunda versión del Son Clave de Oro en 1939. Luego de la salida de Guillermo Cházaro de la agrupación se quedó como director desde principios de 1942 y hasta 1951. Merry MacMasters. *Recuerdos del son*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, pp. 17 y 23; 45-65.

Estaban en México las “Mulatas de Fuego” —donde venía Celia Cruz como cantante— para actuar en el Waikikí. Las mulatas eran amigas del *Indio* Fernández que frecuentaba el cabaret, y también de Pepe Macías. “Todos nos reuníamos a desayunar en el Café Principal de Bolívar. Un día me dijo una de ellas, ‘fíjate que van a rodar una película que se llama ‘Salón México; Acerina y su Danzonera están en el guión’”.

El Tapatío, como era muy movido, le habló al *Indio*, argumentando tener el grupo más famoso de la República Mexicana. “A *Acerina* le pertenecía esa película, pero el Clave de Oro estaba de moda”, reconoce. *El Indio* Fernández le contestó que había que tocar danzones. “No importa”, insistió.

Ensayaron “Almendra”, “Nereidas” y “Juárez no debió de morir”. Después de un ensayo en el Tampico Club, *El Indio* le dijo al *Tapatío*, “*Acerina* iba a cobrar 36 mil pesos. Si los cobras, es tuya”. Era una fortuna en ese tiempo. Filmaron sin límite de tiempo. “Fue lo mejor que hicimos. Un derroche de música”, agrega.²⁵³

Ciertamente en el “Salón México” “real” el género preponderante era el danzón²⁵⁴ y “*Acerina y su Danzonera*” eran los más populares. Desde aproximadamente 1937 y durante treinta años, este músico permaneció en las programaciones musicales, y tocaba cuatro días a la semana —de jueves a lunes²⁵⁵. Sin embargo, fue realmente ventajosa para la película la participación del “Son Clave de Oro”, sobre todo porque en oposición a las posibilidades de la danzonera de *Acerina* que sólo ejecutaba danzones, este grupo sonero tenía una gran versatilidad interpretativa. Y es que a través de la diversidad de géneros musicales presentados en el filme por el “Clave de Oro”²⁵⁶, el director logra exponer mejor la vorágine sonora, específicamente de origen cubano, que en esos momentos imperaba en la vida de la ciudad²⁵⁷.

²⁵³ Las doble comillas (“”) son utilizadas por Mac Masters para señalar cuándo se trata del testimonio de José Macías y para diferenciarlo del texto que la propia autora construye para su documentación. Merry Mac Masters. *Recuerdos del son*, op. cit., p. 62.

²⁵⁴ Incluso la inauguración del local en 1920 se realizó con la danzonera de Tiburcio Hernández, Babuco, según refiere Gonzalo Martré en su texto *Rumberos de ayer. Músicos cubanos en México (1930-1950)*, Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura, 1997, (Colección Ciencia y Sociedad), p.14.

²⁵⁵ Merry Mac Masters. *Recuerdos del son*, op. cit., pp. 31-32.

²⁵⁶ El Son Clave de Oro interpreta ocho piezas a lo largo de la película: tres danzones “Almendra”, “Nereidas” y “Juárez no debió de morir”; cuatro sones “El caballo y la montura”, “Sopa de pichón”, “Meneíto”, y una pieza instrumental con preponderancia de la improvisación en la trompeta; y toda una escena de “rumba” que deviene en una “conga”, anteriormente mencionada.

²⁵⁷ Esta afirmación se fundamenta en el consenso encontrado al respecto en la bibliografía consultada y en los testimonios del señor Luis Ángel Silva (Melón) un muy activo músico de la época y del señor Iván Restrepo, quien participó de diversas maneras y de formas muy cercanas con el ambiente musical de la ciudad de entonces. Los datos obtenidos a partir de tales fuentes son usados en esta tesis principalmente en un sentido cualitativo en conjunción con los análisis de las películas, sin embargo, generan la necesidad de constatar cuantitativamente la presencia de intérpretes de música cubana de la época, así como el número de los recintos donde estas presentaciones tenían lugar. Estas cifras deben ser realmente elevadas si tomamos en cuenta la documentación de la cantidad de centros nocturnos que habían en la ciudad. Para 1943: “Se estima que en la ciudad 15 mil misceláneas, 4 mil cantinas, 4 mil cabarets, y 200

Precisamente en la ejecución de “El caballo y la montura”, pieza muy popular en la época, el conjunto musical presenta en la película el show que ofrecía por esos años en el cabaret Waikiki²⁵⁸. También allí el cubano Francisco de la Cruz Revilla (*Carabela*), trompetista de la orquesta, se tiraba acrobáticamente al piso mientras tocaba e improvisaba líneas de gran riqueza rítmica y melódica al estilo sonero, tal y como aparece en la película²⁵⁹.

– *Del otro lado de la ciudad: el colegio de señoritas*

El filme representa el universo opuesto al salón con el colegio de señoritas; en principio caracterizado como el lugar de la moral legítima. La música que construye el universo cotidiano de las jóvenes colegialas funciona en la película como un recurso incidental. Y aun cuando dicha cualidad es disímil con respecto a la música “en vivo” del salón, constituye una sonoridad exclusiva de las escenas del colegio e imprescindible en la caracterización del mismo como *espacio simbólico* divergente.

Es esta música sinfónica romántica de la tradición occidental —con primacía de violines, oboe y corno—, la apropiada para representar de forma sonora el entorno genuino de las lecciones de ética e historia formantes de un discurso oficial, de los grandes moños perfectamente arreglados que adornan los peinados de las jóvenes colegialas, con sus faldas largas y vestidos elegantes²⁶⁰. Además, la presencia de tal música se hace central en la

“Iupanares”. Alfonso Morales Carrillo, et. al., *Asamblea de Ciudades, Museo del Palacio de Bellas Artes, Años 20s/50s Ciudad de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. Constituye esta pues, una de las áreas que deja pendiente esta investigación para futuros estudios.

²⁵⁸ El Waikiki, ubicado en Paseo de la Reforma número 14, era considerado como el mejor cabaret de México en los años cuarenta. Este era un centro de muy baja categoría socio-económica que, sintónico al modo en que se representa el salón de baile en la película, reunía a las ficheras más guapas y las más renombradas orquestas de música cubana, conocida en ese momento como música “afroantillana”. Entre el público que frecuentaba el lugar, los agentes de servicio secreto, las prostitutas, caifanes, porros, pistoleros, hampones y policías, tenían el primer lugar. Hugo Sánchez Gudiño. *Génesis, desarrollo y consolidación de los grupos estudiantiles de choque en la UNAM (1930-1990)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores, Plantel Aragón, M.A. Porrúa, 2006, p. 190. Carlos Medina Caracheo. *El club de medianoche Waikiki: un cabaret de “época” en la Ciudad de México, 1935-1954*, Tesis de Maestría en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Históricas, 2010.

²⁵⁹ Según testimonio de José (Pepe) Macías, el Son Clave de Oro estuvo ocho años en el Waikiki. El turno era de las once de la noche hasta las seis de la mañana. Merry Mac Masters. *Recuerdos del son*, *op. cit.*, pp. 62-63.

²⁶⁰ La música que caracteriza al colegio de señoritas, de estilo sinfónico posromántico, pertenece a una tradición de música occidental que a través de los siglos ha experimentado continuos procesos de legitimación. Dicha tradición, con sus inicios en el medio católico medieval desde el siglo V, su posterior afianzamiento en la solidificación del mecenazgo feudal y luego burgués en Europa y su desarrollo en la América colonizada como entorno sonoro de diferenciación social

construcción de la atmósfera dramática de escenas clave que allí tienen lugar, como el monólogo de Beatriz sobre el heroísmo, la llegada a México de Roberto —hijo de la directora y teniente piloto del “Escuadrón 201”— luego de su participación en la Segunda Guerra Mundial, así como la ceremonia de graduación de Beatriz, clímax dramático casi al final de la obra.

Sin embargo, más allá de los elementos de diseño escenográfico y de las coincidencias entre la película y ambientes “reales” de la vida cotidiana en la Ciudad de México, profundizaremos en las formas en que las diferentes músicas y sus estructuras operan en la caracterización de los *espacios simbólicos*, sus diferenciaciones e interrelaciones.

II. Lo sonoro-musical en las luchas simbólicas

– *Oposiciones e interdependencias entre el salón y el colegio de señoritas*

Los vínculos entre los *espacios sociales* y *simbólicos* son creados en primer lugar desde las historias entrelazadas de los personajes, y en específico a partir de las tramas de dos ellos. Mercedes, como se ha venido explicando, nos conduce en primera instancia al salón de baile, ella es una reconocida fichera y ladrona en dicho recinto, pero al mismo tiempo es la hermana de Beatriz, una de las cuatro mejores estudiantes del bachillerato en la escuela privada. Por otro lado Roberto, representa el otro extremo de la sociedad. Pero aun tratándose del hijo de la directora del colegio y siendo un distinguido héroe de la patria, también es un cliente momentáneo del salón. Si bien hay otros personajes que en sus dinámicas cotidianas son importantes en la recreación de la vida en estos centros opuestos de la trama, Mercedes y Roberto son los que transitan entre un mundo y otro y nos conducen a estas relaciones que queremos examinar desde la música y su poder movilizador de diferentes *habitus*.

En el inicio del filme las relaciones entre el salón y el colegio son de una clara oposición. El director muestra en los primeros quince minutos la encarnación de un ambiente

de las clases dominantes, genera de inmediato toda una carga simbólica de distinción que se moviliza en la película como herramienta dramática de sólida efectividad. Tales referentes construidos en una larga historia músico-social se reactualizan en el filme a través de los recursos visuales y de la trama misma de la historia y sus personajes.

extrovertido en el salón desde el uso de los recursos musicales, coreográficos, y en general a partir de la expresión física y las disposiciones abiertas y manifiestamente empáticas del cuerpo entre los sujetos implicados. En ese sentido se aprecia la saturación sonora formada por ruidos, gritos, y música²⁶¹, la relación estrecha, tanto espacial como de comportamientos entre bailarores músicos y público, la exposición del torsos y piernas semidesnudos, de ademanes con movimientos amplios, de contoneos exhibitorios femeninos. Hay en el salón una disposición, una actitud, una forma de *habitus* sonoro y corpóreo que busca manifestarse de manera enfáticamente expresiva.

En este tipo de disposición la música y el baile consolidan, a través de sus estructuras, una específica complejidad gestual o encarnación de *habitus*. Aquí se re-significan tales disposiciones, latentes en las clases bajas de la ciudad desde tiempos de la colonia, en las dinámicas de la modernidad capitalista y su propuesta de “desencantamiento” del mundo²⁶². La ilusión de democratización en las posibilidades de diversión y ocio para el ciudadano de la urbe, generan este *espacio* de reconocimiento ambivalente y relativa legitimación que resitúa lo indiscutiblemente censurado en tiempos de antaño, en un estado limítrofe de aceptación y repulsión social²⁶³.

²⁶¹ Una constante en la caracterización sonora del salón es el despliegue del alboroto, de gritos y chiflidos, motivados fundamentalmente por la conjunción de dos factores que propician el estado de disipación y relajamiento moral que se busca experimentar en el salón: el fenómeno músico-bailable y la ingesta de alcohol, específicamente de cerveza. Con respecto a esto último, hay que destacar que existe una gran diferenciación entre el consumo de cerveza a “pico de botella”, valorada como una práctica de poca categoría, frente a la degustación refinada de una copa de vino en las altas esferas sociales. De modo que el tipo de sustancia y el ritual que norma la forma en que es ingerida, también constituyen elementos de distinción dentro de la sociedad visible en la película.

²⁶² Tal “desencantamiento” se enfrenta a principios religiosos y éticos de larga sedimentación. Como hemos visto en capítulos anteriores, manifestaciones músico-bailables y formas de encarnación de *habitus* muy similares a las descritas en el salón, eran parte de la cotidianidad de las clases bajas en el México colonial, específicamente en aquellas que contaban con una herencia africana. La diferencia es que en el siglo XVIII el *chuchumbé* y el arrebato de calles eran prácticas claramente contrarias a las normas sociales, fuertemente combatidas con la mágica amenaza de la excomunión. La ciudad cinematográfica de “Salón México”, en cambio, nos muestra la vivencia de la marginalidad desde la *rumba*, el *son* y el danzón desprovista, al menos parcialmente, de una censura rotunda. En este caso las consecuencias de los actos humanos cambian su relación; el sacrificio de una vida marginal merece la obtención de logros “dignos”.

²⁶³ Inserta en las propias contradicciones de la modernidad capitalista, estas prácticas músico-bailables en medio de una peculiar forma de vida, se debate en un conflicto entre la identificación de la nueva sociedad urbana y sus expresiones vitales, y la supremacía tolerante de un mundo que representa su oposición. El “Salón México” de *El Indio* Fernández le es imprescindible a Mercedes para sustentar a su hermana, al mismo tiempo le es necesario a Roberto para salir con sus amigos, definitivamente le es imprescindible a la ciudad para ser ciudad, sin embargo sigue quedando en el plano de la reprobación social. Aquí se confirma, a través de las tramas de los personajes, la ambivalencia identitaria de la modernidad como universo “mesiánico” y “utópico”. Se trata de una identidad en crisis permanente entre su definición en la práctica cotidiana y su definición posible en un universo anhelado que nunca llega a consolidarse.

La música y el baile, considerados ambos como capitales específicos relevantes en este universo, y promovidos por los nuevos paradigmas estéticos de la industria cultural moderno-capitalista del siglo XX²⁶⁴, dan forma a la *auto-musicalización* del individuo y del grupo dentro de una identidad de marginación que al mismo tiempo se adjudica cualidades de autenticidad frente a la sociedad. Son en estos lugares donde se interpreta la “buena música popular”, es allí donde están los “mejores bailadores” de la ciudad²⁶⁵. Se trata en definitiva de un núcleo internamente validado por los capitales que se ponen en juego y en específico por aquellos que producen distinciones entre los individuos dentro del grupo.

El resultado sonoro-musical que *musicaliza* al sujeto social y a su *espacio simbólico* en el salón, se caracteriza por la inestabilidad de sus estructuras dentro una gestualidad musical que se mueve, en mayor o menor medida, entre la regularización de comportamientos melódicos y/o metro-rítmicos y su desestabilización constante. Dichos comportamientos están insertos en un tipo de fraseo corto y fragmentado, propio del estilo de la música cubana. La oposición entre esta manifestación sonoro-gestual del *habitus* y la *musicalización* del colegio de señoritas es rotunda. En este otro caso estamos frente a líneas melódicas estructuradas en largas frases, que se arman dentro de una micro-gestualidad estable durante todo el fragmento musical.

²⁶⁴ Como vimos en el primer capítulo de la tesis, en el siglo XX hay una nueva postura hacia las artes que se entrelaza con un cambio de vida en la cada vez más acelerada sociedad industrial mundial. Los lineamientos estéticos heredados de la tradición de las bellas artes occidentales revierten sus paradigmas ante el impacto de la reproducción técnica de las nuevas obras y el reciclaje y promoción de universos re-sustancializados provenientes de las clases históricamente reprimidas de la sociedad. En su imposición mundial Estados Unidos rige en la consolidación de estos nuevos presupuestos estéticos y construye mercados simbólicos globalizados en la inmensa mecánica de su industria cultural.

²⁶⁵ En el concurso de danzón al inicio de la película, Paco y Mercedes no sólo obtienen los \$500.00, una cantidad considerable en esos años, y la copa del triunfo, sino el reconocimiento y el aplauso de todos los concurrentes, aun cuando se trata de un proceso fraudulento. Del mismo modo, los músicos y bailadores del inicio de la película, en la escena donde interpretan una “rumba”, son el centro de vida del lugar, el motivo de la asistencia incluso de otras clases sociales, de la intelectualidad de la Ciudad o de extranjeros que van allí para presenciar este tipo de formas de “ser” y “hacer”.

Un ejemplo muy útil para comprender las estructuras musicales que organizan la expresión del salón, lo constituye el “Son instrumental”²⁶⁶ interpretado por el “Son Clave de Oro”. Este es el momento del encuentro entre Mercedes y Paco en el salón después del robo del dinero del concurso. El director alterna esta parte del desarrollo de la trama con una extensa mirada en el recinto, su música y su baile.

Se trata de un *son* de una velocidad muy rápida que se ubica fundamentalmente en la tonalidad de *fa* mayor, interpretado por una dotación instrumental atípica dentro del género²⁶⁷: trompeta, tumbadoras, bongó, y flauta. La trompeta realiza una improvisación inusualmente extensa, en comparación con las partes protagonizadas por los músicos en el resto de las películas analizadas.

Este *solo* está estructurado por un tipo de variación característica de la frase en el *son* y en particular en el estilo de improvisación precisamente de la trompeta sonera, donde ocurren tanto en el nivel interno de la frase, como a nivel de macro comportamientos entre diferentes frases, peculiares formas de redistribución micro-gestual rítmico-melódica y acentual.

La siguiente gráfica comparativa representa seis fragmentos extraídos de la transcripción del *solo* de trompeta²⁶⁸ donde se puede apreciar, precisamente, esta forma de redistribución rítmico-acentual y en general micro-gestual en el plano interno de la frase:

²⁶⁶ Esta pieza no aparece en los créditos de la película por lo que en la presente tesis le he dado este nombre operativo de “Son instrumental” para identificarla de los otros *sones* interpretados por el “Clave de Oro” en la película. Me refiero a “El caballo y la montura”, “Meneíto” y “Sopa de pichón”. La consideración de que sea un *son* está dada por el tipo de comportamientos que será de inmediato explicado en el análisis musical, pero además porque se trata de una improvisación en la trompeta propia de los montunos de los *sones* o de los montunos de los danzones, como una apropiación que hace este último género precisamente del *son*.

²⁶⁷ Desde inicios de la década de 1940 se va consolidando el *conjunto* sonero como la agrupación más extendida en la interpretación del género. Dicha agrupación se integraba generalmente por piano, guitarra, *tres*, contrabajo, bongó, tumbadora, tres o cuatro trompetas y tres cantantes. Entre más importantes se destacó el “Conjunto de Arsenio Rodríguez”, el cual marcó la pauta precisamente de una sonoridad mayor y de texturas más enriquecidas en el género sonero.

²⁶⁸ La transcripción completa de la improvisación de la trompeta en el “Son instrumental” se puede localizar en los anexos de esta tesis.

Gráfica comparativa de redistribuciones micro-gestuales en improvisación de trompeta en “Son instrumental” de *Salón México* (min. 24:50).

Desde la ubicación del sonido inicial más importante de la frase en *fa* se puede apreciar la flexibilidad rítmico-métrica del gesto musical. En ese caso dicho sonido comienza indistintamente en el primer, segundo o tercer tiempo del compás, en la segunda mitad del primer tiempo, o incluso puede estar o no precedido por otros sonidos. Desde este inicio de la frase se despliega un impulso que en todos los casos está generado por el movimiento melódico ascendente a través del acorde disuelto de *fa* mayor y un cromatismo hacia el sexto grado *re* (*fa, la, do, do#, re*). Del mismo modo, el despliegue de este impulso en el gesto musical se acentúa por la sensación de expectativa resolutive que se produce cuando el quinto grado asciende un semitono (*do#*) en la conducción melódica, como dominante secundaria del sexto grado.

Como consecuencia de este movimiento melódico y en conjunción con las distribuciones rítmicas, en ocasiones se acentúa el impulso del movimiento hacia *re*, y en otras se desvía el acento rítmico-melódico hacia *do*. En los casos donde coincide el movimiento melódico continuo de corcheas hacia *re* y este sonido cae en el primer o tercer tiempo del compás, se

reafirma su condición de punto de llegada en el gesto de la frase²⁶⁹. Así es el caso del primer compás de la segunda frase y del primer al segundo compás de la cuarta frase.

Otra forma en la que se reafirma el punto de llegada en *re* es cuando el *do#* que le antecede está desplazado por una síncopa y el *re* llega también de forma sincopada. En este caso el movimiento experimenta un retraso o alargamiento hacia el punto de llegada, pero definitivamente sí ocurre en *re*. Notemos además que en los momentos que tiene lugar esta redistribución de alargamiento del movimiento de impulso —en el primer compás de la primera frase, en el primer compás de la tercera frase, y en el primer compás de la última frase—, la llegada del *re* ocurre en la última corchea del compás como anticipación sincopada del tiempo fuerte²⁷⁰. Éste, constituye un gesto musical básico del *son* incorporado luego por otros géneros cubanos sobre todo en las partes de montuno —muy especialmente en el danzón y el chachachá— o como parte de su micro-estructura interna —tal es el caso del mambo.

Así mismo, la redistribución micro-gestual fundamental entre estas frases se identifica cuando en vez de *re*, el punto de llegada es el *do#*, como en el tercer compás de la segunda frase y en el segundo compás de la quinta frase. En ambos casos el movimiento melódico

²⁶⁹ El funcionamiento de la gestualidad interna de la frase en la música cubana se alimenta por un lado de la distribución del tiempo armónico que constituye a la música de arte occidental —tiempo fuerte (primero y tercero) y tiempo débil (segundo y cuarto)—, y por el otro de las relaciones recíprocas de las estructuras musicales de procedencia africana, variables a partir de la organización de pulsaciones básicas que regulan la conmutación de valores y acentos dentro de la extensión del tramo temporal, el mismo que, en su variación interna constante y reiterativa, articula el flujo musical. Como resultado existe en la organización micro-gestual de la música cubana la incidencia del peso resolutivo de las funciones armónicas y rítmicas occidentales, pero tales comportamientos están marcados por una distribución regida por pulsaciones básicas frecuentemente de carácter isócrono que conforman el patrón regularizado en un instrumento acompañante o las frases entrecortadas en una improvisación.

Este resultado propicia el uso de categorías y fundamentos del análisis musicológico tradicional como la interpretación de compás y la armonía tonal, pero requiere del conocimiento de otros principios relativos a la literatura musicológica especializada en las músicas africanas, o afro-americanas. Mi fuente fundamental en ese sentido son los estudios de Danilo Orozco que aparecen en la bibliografía de esta tesis, además del texto de Simha Arom “Modelización y modelos en la música de tradición oral”, en Francisco Cruces, et al. eds., *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Ed. Trotta, 2001, (Edición de la SibE-Sociedad de Etnomusicología), pp. 203-232, y los análisis de Rolando Pérez relativos a la música afro-mexicana “El son jarocho como expresión musical afromestiza”, en Steven Loza (coord.) *Musical Cultures of Latin America. Global Effects, Past and Present* (Proceedings of an International Conference, University of California, Los Angeles, May 28-30, 1999), en UCLA Selected Reports in Ethnomusicology, vol. XI, Los Angeles, Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, University of California, 2003, y *La música afromestiza mexicana*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1990.

²⁷⁰ A diferencia de la música de arte occidental, donde la síncopa finalmente descansa en el gran peso que tiene el primer tiempo del compás, en la música cubana este sonido anticipado como síncopa tiene mayor peso acentual que el primer tiempo, por lo que ocurre un movimiento gestual de “arrastré suspendido”.

ascendente llega al tercer tiempo del compás, dejando al *re* que le sucede metro-rítmicamente debilitado²⁷¹.

Por otro lado, a nivel de macro-comportamientos, hay una relación de redistribución muy clara en esta improvisación. Se trata de frases que se estabilizan de forma totalmente diferente a la regularización de distribuciones tanto rítmicas como melódicas del resto del *solo*. Es el caso del fragmento que va desde el compás siete hasta inicios del diez. Aquí la sucesión de negra-dos corcheas en una reiteración melódica circular contrasta con los movimientos hasta ese punto regularizados. Ocurre en este sentido una reiteración homogénea hacia *re* en el primer y tercer tiempo a través de la compresión motívica de la frase, contrario a la amplitud interválica de sexta y de quinta en los dibujos melódicos anteriores, extendidos por dos compases (primero-segundo y segundo tercero).

Otra forma en que se pueden apreciar redistribuciones a gran escala en esta improvisación de Carabela, se constata en dos fragmentos diferentes pero que responden al mismo comportamiento. Uno se localiza entre los compases treinta y nueve y cuarenta, y el otro entre los compases sesenta y siete y sesenta y nueve. En este caso la redistribución ocurre por la acentuación que hace el trompetista cada tres corcheas en el movimiento rítmico-melódico otra vez comprimido las estructuras, en comparación con el resto de la improvisación. En el primer fragmento una vez más se acude a la reiteración circular de un motivo melódico y en el segundo dichas reiteración se realiza a partir de la secuencia cromática ascendente.

Como parte de la construcción de disposiciones propias del *habitus* de este *espacio simbólico*, la complejidad músico-gestual se interrelaciona con el virtuosismo danzario que se expone en la misma escena en la que se ejecuta la pieza analizada. Aquí también los bailarines no sólo son capaces de mantener el ritmo marcando los pasos básicos con gran naturalidad, habilidad bastante sorprendente por la velocidad de la pieza y las vueltas y saltos que realizan, sino que logran recrear esos pasos con variaciones coreográficas de gran riqueza. El principio de tales variaciones se fundamenta también en la redistribución

²⁷¹ Cuando hay movimientos rítmico-melódicos consecutivos, en este caso hacia el tercer tiempo del compás sin intervención de síncopas, en el sonido fundamental de ese tiempo recae el acento fundamental, más aún si, como es el caso, está apoyado por un dibujo melódico ascendente.

del impulso gestual, en este caso bailable, parando por un instante los movimientos y retomando inmediatamente la regularidad de los pasos básicos del baile, o alargando el ritmo de dichos pasos.

Ambos fenómenos, tanto el musical como el dancístico, hablan de prácticas completamente asimiladas y reincorporadas en este *espacio social* recreado en la película, al punto de presentarse como prácticas habituales conformantes de la cotidianidad de estos músicos, bailadores, ficheras y públicos en general. En esta secuencia no sólo llama la atención el despliegue músico-bailable y su peculiar forma de elaboración sino el protagonismo que tienen los intérpretes en el plano visual. En ese sentido los intérpretes se vuelcan completamente en la escena y con sus movimientos y acrobacias durante la ejecución expresan el grado de comodidad que experimentan en el salón. *El Indio* enfatiza, a través de la cámara de Gabriel Figueroa, la caracterización de ese centro de ocio como un ambiente propicio para el despliegue creativo de estos intérpretes.

La presencia de tal tipo de sonoridad en un lugar como el salón de baile aludido, y la tradición de comportamientos que carga y que se activan en el momento de la presentación músico-bailable, se convierten en un poderoso elemento de cohesión colectiva, potencializando, de esa manera, su capacidad estructurante dentro de este *espacio simbólico*.

Del otro lado de la sociedad, en el colegio de señoritas, la manera de asumirse y expresarse a través del cuerpo es tan divergente de las expresiones y modos de “ser” del salón como lo es su música. En el propio personaje de Mercedes se observa el cuidado con que arregla, en la intimidad de su cuartucho, las ropas que llevará puestas al colegio para visitar a su hermana, al mismo tiempo que tira en un rincón el vestido que la ha cubierto durante su jornada nocturna como fichera y ladrona. Pero tal vez el caso más ilustrativo para observar las diferencias de corporeidad, son las que identifican los personajes del recinto educativo, específicamente Beatriz y el tono sumiso y de recogimiento con que se expresa en todo momento.

La música construye sonoramente el *habitus* del mundo legítimo del colegio a través de un tema principal que durante las diferentes escenas se interpreta indistintamente en *la* menor y en otras ocasiones en *la* mayor. En la penúltima escena de la película, durante la ceremonia de graduación de Beatriz, aparece toda la elaboración del tema en ambas tonalidades e incluso con una modulación sintáctica final hacia *re* mayor. Por tratarse del fragmento en el que más se desarrolla este tema sinfónico, fue seleccionado para analizar las distribuciones músico-gestuales y el fraseo propios de esa música²⁷².

Tema sinfónico del colegio de señoritas

Salón México (1948) Dir. Emilio Fernández

Como se anunció anteriormente, estamos frente a una micro-gestualidad estable, en este caso con énfasis homogéneo en el tiempo fuerte. Dicho fragmento conclusivo en la película está estructurado a partir de tres períodos articulados por dibujos melódicos delineados en largas frases. El primer período constituye la presentación total del tema principal en tres frases, donde las dos primeras, aun cuando quedan suspendidas en la dominante menor— en la melodía con los sonidos de *si* y *mi* respectivamente—, carente de

²⁷² Véase este fragmento en las ediciones de películas adjuntadas en los anexos de la tesis.

la necesidad resolutive de la sensible, sí generan una sensación de expectativa hacia la tónica que debe esperar hasta la culminación de la tercera frase para consolidarse.

The image shows three staves of musical notation in 4/4 time. The first staff is labeled 'violas' and contains a melodic line starting on a half note G4, moving stepwise to a half note E5, and ending on a half note G4. A red line with an arrow above it follows this path. The second staff is labeled 'violines con toda la orq.' and starts at measure 7. It features a melodic line with a red line and arrow above it that rises from a half note G4 to a half note E5, then descends to a half note G4. The third staff is labeled 'arpa y flauta' and starts at measure 15. It shows a melodic line with a red line and arrow above it that rises from a half note G4 to a half note E5, then descends to a half note G4. In all three staves, the final note (G4) is circled in red.

Gráfica del comportamiento músico-gestual general de la frase en el Tema sinfónico del colegio de señoritas de *Salón México*.

La segunda frase de este primer período anuncia un desarrollo tímbrico que será el recurso expresivo del final. Es en este último fragmento en *re* mayor, con toda la orquesta en un fortísimo climático presentando por última vez el tema aludido en una variación por aumentación, que termina satisfactoriamente la historia de Beatriz. Son esos casi dos minutos de música los que cierran en el plano sonoro-musical el fin que persiguió Mercedes durante toda la película: que su hermana alcanzara una vida “digna” a través de su graduación como bachillera y de su compromiso con un señorito de la alta sociedad. De esa manera vemos cómo la “alta” esferas del colegio, y sus derivaciones en la trama, es sustentada por el “bajo” mundo del salón, donde Mercedes se vio expuesta a la “degradación” moral como un acto de noble sacrificio humano. Este fragmento de desarrollo del tema del colegio de señoritas culmina musicalmente la relación de oposición entre ambos universos y connota, además, un vínculo de interdependencia simbólica entre ellos.

– *Cercanías desde el símbolo del heroísmo*

En la película este símbolo se construye como un valor que trasciende las clases sociales y genera cercanía entre ellas. Los recursos sonoro-musicales que utiliza el director para representar esta conexión proceden de los dos *espacios* analizados: el salón de baile y el colegio. Sin embargo, es el danzón “Juárez no debió de morir”²⁷³ el protagonista musical en ese sentido. El tema está presente en la escena en la que Paco golpea a Mercedes. Inmediatamente después, una vez que Mercedes regresa al salón y se encuentra allí con Lupe y ambos hablan de la situación desesperada de esta mujer, el danzón se escucha completo como elemento de fondo. Para el fragmento final de la secuencia ya no hay diálogos y el coro del danzón que queda como único elemento sonoro mientras la cámara enfoca el rostro sufriente de Mercedes en un primer plano. En ese momento la música carga de significado al personaje, sus acciones y la trama de su historia²⁷⁴.

Se trata de una música propia del ambiente marginal, pues aparece como género que caracteriza el *espacio* del salón²⁷⁵. Sin embargo, la letra alude a una figura central de la historia mexicana, dándole un sentido solemne a la pieza y entrelazando el símbolo de la heroicidad con un valor de nacionalismo²⁷⁶. En este caso se vincula la figura patriótica de Benito Juárez con la inmolación de Merceditas en el salón de baile²⁷⁷, y de esa manera, se

²⁷³ Este danzón originalmente se llamó “Martí no debió de morir” y luego en su interpretación en México se adaptó a “Juárez no debió de morir”. De ese modo constatamos el uso patriótico que se le da a este danzón en ambos países, según los respectivos héroes que los representan. De hecho en su versión mexicana existe una falta de correspondencia entre el acento métrico del nombre de Juárez, palabra llana, y el acento metro-rítmico en el fraseo del danzón, pues la segunda sílaba cae en el primer tiempo del compás.

²⁷⁴ Fragmentos de esta escena conforman las ediciones diecisiete y dieciocho del disco adjuntado. Véase también el mismo danzón en el final de la película en la edición diecinueve.

²⁷⁵ Es una constante, entre las películas analizadas a fondo, que el danzón se utilice como sonoridad propia de centros nocturnos donde las mujeres que asisten son ficheras o prostitutas. Además de *Salón México* (1948) y *Víctimas del pecado* (1950) de Emilio El Indio Fernández, es el caso de *Distinto amanecer* (1943) de Julio Bracho, *Aventurera* (1949) y *Sensualidad* (1950) de Alberto Gout, así como de *El Rey del barrio* (1949) de Gilberto Martínez Solares.

²⁷⁶ En la película la presentación de México como nación se realiza de manera contextual a través de dos celebraciones muy características. Una de ellas es el “Grito de Dolores” o “Grito de la Independencia” el 15 de septiembre, fecha de inicio del proceso de independencia, en una escena dedicada exclusivamente a celebrar este evento con imágenes reales del Presidente de la República. Otra, es la escena de las posadas. Se trata de una celebración previa a la Navidad que se realiza en México y tiene su origen en el culto católico romano consistente en nueve rosarios que van del 16 al 24 de diciembre, llamados en conjunto novenaria, en los cuales se rememora el viaje de la Sagrada Familia desde Galilea hasta Belén así como los 9 meses de la gestación de Jesús de Nazaret. La escena de las posadas será ahondada en el análisis expuesto durante el próximo apartado.

²⁷⁷ Este rejuego de significaciones es posible por la docilidad del danzón a través de su desarrollo desde las últimas décadas del siglo XIX. Ya para estos años de finales de 1940 el danzón había tenido unos cinco decenios de presencia y proliferación en México. Una sonoridad de arraigo que nos enfrenta a las interrogantes ya expuestas en el capítulo

relaciona, a un nivel significativo, la marginalidad en la Ciudad de México con la consolidación de una identidad nacional.

Inmediatamente después viene la escena del discurso de Beatriz sobre el concepto de heroísmo²⁷⁸, adjudicado a los ámbitos religioso, científico, materno —encarnado por Mercedes en su papel de hermana-madre—, y de la valentía del que “lucha por la justicia” —materializado en el personaje de Roberto. Mientras transcurre la escena se escucha el tema sinfónico analizado anteriormente. En tal contexto esta música se carga de significaciones al tiempo que significa las actitudes y acciones de los personajes. Es de esa manera que Mercedes y Roberto se posicionan, desde la mirada valorativa propuesta por el director, en un mismo plano de eticidad. Tanto el danzón como el tema sinfónico articulado al discurso de Beatriz, generan para estos dos personajes opuestos en *espacios sociales*, un pilar común. Mercedes goza del mismo heroísmo que Roberto; la música, en conjunción con los recursos visuales y las actuaciones, construye y moviliza las representaciones simbólicas necesarias para que así sea.

El contraste entre las dos últimas escenas de la película posiciona definitivamente al espectador en la cercanía chocante de estos *espacios* opuestos. Una vez que Beatriz recibe su título de bachiller y el abrazo de acogida de su futura suegra y de su prometido, con aquella música climática y resolutiva, nos encontramos abruptamente otra vez, inevitablemente, en el salón. “Juárez no debió de morir” es el mensaje final mientras otra de tantas mujeres del “México” se “roba” con su caminar seductor la cámara de Gabriel Figueroa.

anterior: ¿Qué habría sido de la música cubana, particularmente del danzón y el mambo, sin el entorno social de México y en específico de su capital? Pero al mismo tiempo... ¿De qué otras maneras se habría presentado esta ciudad con sus diferentes contradicciones y búsquedas con la ausencia total de la música cubana? ¿Podríamos hablar entonces en realidad de una “música cubana” en México, o más bien de una música cubano-mexicana? Reitero que estas son preguntas que se generan del presente estudio pero que no serán respondidas aquí.

²⁷⁸ Monólogo de Beatriz: Heroísmo, según el diccionario, es el conjunto de virtudes y acciones de héroe: el espíritu de sacrificio, la abnegación que lleva al ser humano a realizar hechos sublimes por Dios, por la patria o por sus semejantes. Hay heroísmo en todo sacrificio. El que se sacrifica por los demás es un héroe o una heroína. Hay tantas formas de heroísmo cuantas es capaz de asumir la abnegación humana. Uno es el del santo, el que sacrifica todo el bien a Dios con olvido absoluto de su persona, como en el caso de San Francisco de Asís y de Santa Bernardita. Otro, es el del sabio que lucha en la soledad del laboratorio por encontrar remedio a las grandes dolencias de la humanidad, como en el caso de Pasteur y de Madame Curie. Y hay también, escondido y oscuro, el anónimo heroísmo de la madre, que se revuelve abajo, entre la miseria y la desesperación, para darle [sic.] un lugar en el mundo a sus hijos. Y hay el heroísmo de quien defiende a su patria y que sin importarle que el enemigo sea más poderoso y que le vaya la vida en la empresa [corte en el audio], en la tierra, en el mar, en el aire. Véase esta escena en los anexos de la tesis.

- *Complementaciones e intercambios en el salón: convivencia de universos*

En *Salón México* hay una escena en la que se recrea puntualmente la coexistencia de *habitus* aparentemente antagónicos desde el fenómeno musical, como parte de la documentación recreativa de la vida cotidiana en la ciudad. Se trata del momento en el que Roberto visita el salón con sus amigos gringos en medio de la celebración de las posadas²⁷⁹.

El *espacio social* característico de las “bajos” esferas, donde la música cubana constituye parte importante de su expresión y construcción sonora, se transforma momentáneamente a un escenario de devoción. Los mismos borrachos, ficheras y prostitutas ahora representan una pastorela²⁸⁰ disfrazados de María, José, Reyes Magos y pueblo cristiano, e interpretan las tonadas de las posadas con veneración. Si no llevan túnica, al menos una velita y su propio canto es suficiente para expresar su devoción²⁸¹.

Las Posadas

Salón México (1948) Dir. Emilio Fernández

E - san el nom - bre del cie - lo
 A - qui no e - ses me - so - ñ
 5
 o - s pi - do po - sa - da
 si - gan a - de - la - an - te
 9
 pues no - pue - de an - da - ar
 yo - no pue - do a - bri - ir
 13
 mi es - po - sa a - ma - da
 no sea un - tu - na - an - te

²⁷⁹ Este fragmento constituye la última edición registrada de los anexos de la tesis.

²⁸⁰ Representación teatral del nacimiento de Jesús especialmente útil en el proceso de adoctrinamiento que impuso la iglesia católica en la América colonial.

²⁸¹ Se trata de otra práctica residual del mundo “mágico” pre-moderno. Si bien las posadas han sufrido continuas reactualizaciones simbólicas durante siglos, su permanencia en las prácticas festivas mexicanas constituye una resistencia de esta ciudad ante los principios de “desencantamiento” de la modernidad capitalista.

Los comportamientos micro-gestuales que identifican a esta música difieren notoriamente de la música cubana interpretada en el salón y de la elaboración del tema sinfónico propio del colegio de señoritas. En oposición a la fragmentación y redistribución de líneas melódico-rítmicas y acentuales propias de la primera y al gesto delineado en extensas frases del segundo, la música de las posadas se caracteriza por la reiteración regular de sus estructuras. Organizada, en frases de nueve compases, la línea melódica se detiene regularmente cada cuatro compases en coincidencia con cada verso de la letra, salvo el último verso de cada estrofa al que le corresponden cinco compases.

La monotonía de dicha fragmentación se genera por la distribución uniforme de los sonidos de mayor duración en el tiempo fuerte del compás ternario y la preponderancia de movimientos melódicos por grados conjuntos. Al igual que el organillo que *musicaliza* la vecindad, en esta y otras películas estudiadas²⁸², la música de las posadas se construye e interpreta bajo lineamientos contrarios a la revolución modernizadora. Su sonoridad, de una simple tímbrica vocal y alejada de la intensión de una destreza interpretativa, no goza del aura de la capacidad técnico-profesional que distingue, desde diferentes presupuestos estéticos, a la música de arte y a la música cubana interpretada en el salón. Tampoco aquí estamos frente a complicadas dinámicas de mercado, ni a luchas por el poder simbólico y económico dentro del campo profesional de la música, como es el caso de los otros dos fenómenos musicales.

La complejidad de convivencias de significaciones desde el fenómeno musical no se limita a los vínculos entre el *espacio* emergente de devoción y las disposiciones y *habitus* que caracterizan regularmente la vida en el salón. También forma parte de este rico “menjurje” la presencia de Roberto y el universo que carga como personaje dentro del filme. La expresión corporal del teniente piloto en el salón cambia con respecto a su forma de comportamiento en el resto de las escenas. Aquí está rodeado de humo de cigarrillo y botellas de cerveza, justificado socialmente por su condición masculina y el motivo de compartir con sus amigos. Su “relajamiento” psicológico y corporal se deja ver en burla hacia los devotos y las reacciones que muestra ante los comentarios sarcásticos del

²⁸² Las características de esta música fueron expuestas y analizadas en el capítulo anterior desde una perspectiva panorámica en el estudio de todas las películas que conforman la muestra.

encargado del lugar. De esa manera, encarna transitoriamente y desde los límites que impone un cliente de su clase social, el ambiente de extroversión y expresión abierta del *espacio* censurado, construido sonoramente en esta película, desde manifestaciones músico-danzarias de tradición cubana. Ésta no es una práctica o un estado fundamental de su modo de vida más frecuente, sin embargo se presenta en la trama del filme como contraparte imprescindible de ese modo; como el contexto necesario para el momento de diversión y ocio.

Teniendo en cuenta el entorno y los elementos presentados en este acápite, vemos a través de la música una transición entre clases. Por un lado la plebe se dispone al recogimiento y al respeto intimista de la adoración religiosa en un *espacio* en el que normalmente se expresan con formas abiertamente extrovertidas. Al mismo tiempo, el joven de clase alta que en su espacio cotidiano se muestra con un comportamiento muy recto y refinado, ahora resulta ser un cliente del recinto marginal. Por su parte, el encargado del salón, y como parte suspicaz del guión, hace alusión a la pieza de Aaron Copland “El salón México”, compuesta más de una década antes, para entrar en relación con Roberto y su grupo de amigos estadounidenses.

Finalmente en este ejemplo se advierten tres músicas conviviendo y transfigurando al salón como un *espacio simbólico* multidimensional. Por un lado está la sonoridad explícita de las posadas, por otro, la presencia implícita de la música cubana con los géneros que normalmente protagonizan las escenas cotidianas del salón, y finalmente, la alusión de la música de arte a la que se hace referencia. Sin embargo, lo realmente sorprendente, desde la recreación de la cotidianidad de la ciudad que propone esta cinta de El Indio Fernández, es que los personajes que se relacionan en ese momento de la escena con cada una de estas sonoridades, regularmente no pertenecen a los mundos que dichas músicas representan.

III. Consideraciones finales

En su propuesta creativa Emilio *El Indio* Fernández nos presenta a una Ciudad de México significada desde la música. La capacidad condensadora de la obra cinematográfica, y en este caso, el poder simbólico que tiene el plano sonoro-musical en la producción y reproducción de formas de vida en sus dinámicas cotidianas, son aprovechadas por el director para darle forma al caos urbano mexicano de mediados de siglo. En este caso el director se asiste de la carga simbólica que contiene las diferentes expresiones musicales, como resultado de un largo proceso histórico, y las re-actualiza en su película.

La identificación de los personajes y sus *espacios simbólicos* en medio de las luchas de representaciones “imaginarias” son logradas a partir de los diálogos y conflictos entre universos sonoros, dimensionados, precisamente a través de la trama. Así constatamos en *Salón México* las estructuraciones recíprocas entre las distintas encarnaciones de *habitus* de los individuos en los diferentes ámbitos sociales y la gestualidad musical que organiza los diversos géneros y estilos sonoros en cada uno de ellos.

La música, no obstante, le permite al director ir más allá de la distinción infranqueable de universos y se adentra en las sutilezas de intercambios y negociaciones simbólicas. Es así que esta ciudad se muestra entre representaciones ambivalentes: se pertenece a una clase social pero momentánea o alternativamente se pertenece a otra, hay una disposición a la “liberación” prometida por la modernidad capitalista a partir de la legitimación tolerante de la marginalidad para vivir la diversión y el ocio, al tiempo que se reproducen prácticas pre-modernas. Del mismo modo, el cuerpo se re-significa constantemente en sus experiencias de diversos mundos musicales y simbólicos. En definitiva todo es y no es al mismo tiempo en la multi-dimensionalidad de *musicalizaciones* convivientes en la “ciudad cinematográfica” entre ficción y “realidad”.

CONCLUSIONES

A través del planteamiento y desarrollo de la presente investigación se ha podido constatar, como tesis general, que la música cubana no sólo estructuró y movilizó en gran medida la identidad de los habitantes de la Ciudad de México representada en la filmografía nacional entre los años de 1940 y 1952, sino que fue fundamental en la construcción de un universo de representaciones desde el cual comprender y organizar prácticas cotidianas en la convulsa urbe *real-imaginaria*.

Esta conclusión fue sustentada teóricamente desde la fundamentación interdisciplinaria del concepto de *música como cultura*, el mismo que a lo largo del trabajo operó de forma eficaz y pertinente para la investigación musicológica. La utilidad de tal noción se puso en evidencia desde una perspectiva que articuló principios planteados por la tradición musicológica, con enfoques aportados por la filosofía, la historia y la sociología; conjunción teórica que posicionó al fenómeno musical como un proceso cultural complejo, amplio, móvil y multidimensional.

Las nociones de *cultura y objeto práctico* de Bolívar Echeverría, dieron fundamentación teórica a la concepción de la música como producto de la cultura en la relación entre los sujetos sociales, y al mismo tiempo, como fenómeno movilizador de los procesos de producción y reproducción cultural. La historicidad de tales procesos encontró una complementación teórica en la propuesta de la “dialéctica múltiple de las duraciones históricas” de Fernand Braudel y el enfoque multi-temporal de Gonzalo Aguirre Beltrán en sus estudios de la afro-mexicanidad. Estos autores ofrecieron a la investigación una visión dialéctica de la historia que hizo posible comprender la música como objeto concreto y al mismo tiempo cambiante, como proceso secular, y a su vez, como hecho específico en el aquí y el ahora del período estudiado.

La noción sociológica de *habitus* de Pierre Bourdieu, aportó las herramientas necesarias para estudiar la música en la reproducción cotidiana de la sociedad plasmada en los filmes analizados. Este concepto ayudó a explicar la inter-estructuración entre dinámicas sociales que le dieron sentido a la música cubana en la Ciudad de México de mediados del siglo XX

representada en el celuloide, y la capacidad que tuvo la vivencia musical de estructurar o *musicalizar* prácticas y representaciones sociales.

Metodologías específicas propuestas por Michel De Certeau sobre la cotidianidad, viabilizaron el análisis de la música en situaciones específicas de la vida cotidiana encarnada en las tramas de las películas estudiadas. A su vez, la visión cultural con que Carlos Monsiváis plantea el estudio de prácticas y significaciones que definen a la sociedad en la Ciudad de México, proporcionó una noción concreta del contexto donde se desarrollaron formas de vida atravesadas por la música cubana.

Si bien el cruce de conceptos procedentes de la filosofía, la historia y la sociología fueron de extrema utilidad para expandir la capacidad de abstracción y de proposición teóricas, los instrumentos y mecanismos de comprensión que aportó la musicología como disciplina científica central, resultaron neurálgicas para llevar a cabo el estudio. La reflexión musicológica sobre el hecho musical como fenómeno cultural se vio concretada por la capacidad de explicación de las estructuras sonoro-musicales —comportamientos melódico-armónicos, rítmicos-accentuales, tímbricos, texturales y micro-gestuales—, su historicidad y objetivación en las convulsas contradicciones de producción y reproducción social de las prácticas cotidianas.

En ese sentido se puede constatar, en la producción fílmica seleccionada entre 1940 y 1952, que la música cubana funcionó en la “ciudad cinematográfica” como elemento masificador de sensibilidades urbanas modernizantes y atmósferas cosmopolitas, a través de su inestabilidad rítmico-accentual, basada en una micro-gestualidad relativamente impredecible con redistribuciones constantes de duraciones y acentos. Asimismo, el virtuosismo interpretativo de los músicos, con primacía de las grandes sonoridades tímbricas, y la ocasional asimilación de novedades melódico-armónicas propias del desarrollo de la música de “arte” occidental y del jazz, acentuaron la noción de la música cubana como sonoridad moderna.

Tales resultados permitieron constatar, además, que si bien la producción, la reproducción y el consumo de esta música, movilizaron prácticas y representaciones que fungieron como éxito relativo de la modernidad, como transformación ilusoria de las identidades sociales, al

mismo tiempo, la música cubana expresó y construyó el fracaso del espejismo modernizante, fracaso que no pudo lograr la imposición de una ruptura con respecto a formas tradicionales de concebir y habitar el mundo.

La ilusión modernizante que movilizó la música cubana se afianzó en la incorporación o proyección de una identidad del baile, del espectáculo y su música, en una sociedad que a pesar de su diversidad y marcados antagonismos, articuló puntos de encuentro. Para las clases altas, las disposiciones que construyó la música cubana generalmente conformaron una identidad alterna, muchas veces oculta y auto-censurada; en los obreros y en general en la “gente del pueblo”, se trató de la reafirmación de una identidad asumida y todo el tiempo manifiesta; aquí el bailongo no sólo era necesario, sino que constituyó una noción impulsora en las prácticas cotidianas.

De esta forma vemos, paralelamente, la acción de la música cubana como mecanismo de enclasmiento dentro de la sociedad, el cual tuvo lugar a partir de los comportamientos músico-estructurales, las letras de las piezas y las estrategias de composición e interpretación de sus músicos y artistas. En los espacios privados y públicos de las clases bajas su interpretación proliferó como reafirmación de una marginalidad “orgullosa” de sí misma, como afirmación de nociones y prácticas anti-modernas o de resistencia a la modernidad y, al mismo tiempo, de otras que hicieron patente el lugar de esta clase dentro de la sociedad, a través de la exposición de un capital distintivo propiamente musical yailable.

En tales estratos, según resultados de la investigación, la música cubana funcionó, además, como mecanismo de orientación en las disposiciones sensoriales y sexuales. La realización imaginaria de la sexualidad a través de esta música ofreció a los sujetos que la experimentaron formas de sentir su cuerpo, de desplazarse en el espacio, de dirigirse a sí mismo o relacionarse con los demás. En la construcción de una noción musical de la sexualidad se interconectan, también, el gesto musical, el gesto corporal del baile y la interpretación musical, el sentido de los textos de las canciones, los espacios donde se interpretó esta música y, muy especialmente, las disposiciones y expectativas simbólicas de los usuarios de esos espacios.

En este contexto simbólico la gestualidad es regida por comportamientos sincopados y de contra-acentuaciones, generadores de una especie de “arrastre” que interviene en la redistribución rítmico-acentual de la música y el baile, así como en la posibilidad de flexibilización tanto en las coreografía como en los comportamientos melódico-armónicos.

No fue la imposición autoritaria de estructuras y significaciones provenientes de la tradición musical cubana la vía que siguieron los creadores e intérpretes para encontrar un lugar relevante en el mercado musical de la Ciudad de México. Más bien la movilidad de tales recursos constituyó una constante como estrategia dentro de la producción artística. Entre estas estrategias destacaron la re-significación de prácticas establecidas; negociación simbólica manifiesta en la adaptación de los formatos instrumentales tradicionales de géneros y estilos de la música cubana en la isla, la flexibilidad en las estructuras generales o partes de las piezas y la simplificación de comportamientos músico-estructurales, que, no obstante, conservaron principios de organización básicos —como la superposición de ritmos binarios y ternarios en las recreaciones cabareteras de la santería cubana.

En los espectáculos ofrecidos en los centros de diversión de las clases altas, las estrategias fundamentales de inserción en la industria mediatizada se asieron del ensamblaje de elementos disímiles, articulados a través de una muy diversa y amplia tradición afro-americana. La movilidad estilística en la elaboración micro-gestual de la música, la alternancia o interacción entre elementos de diferente procedencia músico-cultural, la convivencia de varios idiomas en los textos y de alusiones simbólicas de muy diversos orígenes, constituyeron los ingredientes con los que músicos y artistas malabarearon su versatilidad.

Los resultados hasta aquí expuestos conducen, de forma paralela, a reflexiones que ratifican la importancia de la musicología como disciplina científica. Si bien la elaboración interdisciplinaria general del objeto de investigación y las nociones y metodologías para su estudio representaron un ejercicio de invención, el ámbito que hizo peculiar mi creatividad como musicóloga y distingue la propuesta del presente estudio de aquellos realizados desde otras disciplinas, es precisamente la posibilidad de explicar la dimensión sonoro-estructural

de la música, y de hacerlo, precisamente, tomando como punto de inicio las significaciones y formas de comprensión y acción en el mundo de los sujetos sociales.

El enriquecimiento de la musicología podría, entonces, redimensionar la trascendencia de la música como parte del “ser” y actuar del *homo musicalis*, y aportar enfoques, conceptos y metodologías a otras ciencias cercanas. Esto, a partir de la conciencia de las posibilidades analíticas que nos ofrece el campo teórico musicológico y la necesidad de una constante búsqueda de las muchas salidas epistemológicas que podemos encontrar en enfoques y teorías afines. Un caso concreto de ese potencial disciplinar es la posibilidad que tiene la musicología de ofrecer herramientas cognoscitivas para renovar y ampliar la visión de objetos y prácticas que se han asentado en el “sentido común”, tanto de la sociedad como en la investigación. Sería así que desde el concepto de *homo musicalis* estudiado por la musicología otras disciplinas podrían comprender prácticas sociales.

En el contexto particular de la tesis que ahora concluyo, por ejemplo, se ha dejado abierto el cuestionamiento sobre la noción de música cubana como fenómeno que trascendió los límites de una isla y se posicionó en medio de la construcción de la gran urbe donde proliferó. La cubanía de esta música se diversificó, diluyó y re-significó en la Ciudad de México “cinematográfica”, su historia y sus *espacios sociales y simbólicos*; en los sujetos-personajes implicados, sus representaciones y problemáticas dentro de distintos ámbitos de la ciudad; en los músicos y artistas cubanos y mexicanos productores de ese fenómeno; así como en la movilidad de estructuras musicales y significaciones ambivalentes al centro de una sociedad en modernización.

Del mismo modo, el estudio de esta música desde una perspectiva musicológica interdisciplinaria redimensionó la importancia del complejo fenómeno musical en este tipo de filmografía, específicamente el papel estructurante de la música en las películas del cine mexicano en del período estudiado, o su capacidad de *musicalizar* la vida cotidiana allí representada.

Con respecto a la utilización del material fílmico como centro del análisis musicológico, la presente investigación presenta la reflexión sobre la ventaja que ofrece la utilización de diversos documentos y soportes históricos para encontrar nuevos planteamientos y

soluciones disciplinarias. También en ese sentido, se pueden encontrar alternativas metodológicas beneficiosas.

A partir de los resultado del presente estudio se abren, mas no se resuelven exhaustivamente, nuevos caminos y problematizaciones para la investigación musicológica: la reconstrucción de la historia de la música del cine mexicano desde una perspectiva múltiple y dialéctica que se sintonice con la complejidad de este objeto musical, expuesta y explicada en el transcurso de la tesis; el análisis de intercambios socio-culturales y de formas de comprensión y acción en el mundo entre Cuba y México que también consideren fenómenos contemporáneos en la isla como parte de un intenso flujo de estructuras, objetos, migraciones, prácticas y significaciones; una propuesta investigativa que tome en cuenta, como fuentes de información, distintos tipos de documentos históricos además del filme, tal como la producción discográfica, la radio, la televisión, la iconografía y la historia oral, trabajados metodológicamente a partir de una estrecha complementariedad.

Asimismo, desde la experiencia de la visión global de una sociedad y su música, plasmada en la historia concisa de las películas, se pudo llegar a caracterizaciones de formas de pensamiento y comportamiento de muy diversos personajes, en clases sociales y *espacios simbólicos* diversos. En ese sentido, la ambivalencia y convivencia de identidades antagónicas constituyó un rasgo que podría conducir al estudio de ámbitos psicoanalíticos de la cultura mexicana.

Finalmente, esta tesis representa un crecimiento para mi formación como investigadora de la música. El camino que he transitado para su realización ha constituido la posibilidad de una toma de conciencia primero en el plano personal, específicamente a partir de la posibilidad de ver la construcción de una noción de la música cubana desde formas de visión del mundo diferentes, en alguna medida, a aquellas que se fueron impregnaron en mi experiencia como nativa de la isla.

Por otro lado, ese crecimiento abarca la capacidad de comprensión de un fenómeno de gran complejidad, si bien no en su totalidad, al menos sí desde una perspectiva global y dialéctica, en la cual la música *como cultura* y el *homo musicales*, constituyen, en efecto, sinónimos epistemológicos. El presente estudio, además, crea un precedente para

considerar la sedimentación procesual que está detrás de las significaciones y prácticas alrededor de la música cubana en la Ciudad de México de la actualidad, como parte de la formación cultural y artística de su sociedad.

De esta manera, doy punto y aparte a una fase de investigación con propósitos y resultados específicos. No obstante, si en algo ha contribuido este trabajo a sus lectores, se abrirán nuevos cuestionamientos y necesidades cognoscitivas. Dejo entonces en cada uno de ustedes el punto final de estas líneas, en sus otras preguntas y, ojalá, en sus otras y muy diversas investigaciones.

FUENTES

- Bibliografía

- Acosta, Leonardo. *Otra visión de la música popular cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 2004.
- Aguirre Beltrán, Gonzalo. “The Journal of Negro History”, Vol. 31, No. 3, Published by Association for the Study of African-American Life and History, Inc., (Jul., 1946), pp. 317-352.
- _____. *La población negra en México. Estudio etnohistórico*, México, Ed. SRA-CEHAM, 1981.
- _____. *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro*, México, Secretaría de Educación Pública, 1985.
- _____. *Pobladores del Papaloapan. Biografía de una hoya*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1992.
- _____. “Bailes de negros”, *Desacatos*, México, otoño del 2001, pp. 151-156.
- Aguirre Rojas, Carlos Antonio. “Dimensiones y alcances de la obra de Fernand Braudel”, *Primeras jornadas braudelianas*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1995, pp. 10-34.
- Agustín, José. “La transición (1940-1946)”, en *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, México, Planeta, 1990.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, (trad. de Eduardo L. Suárez), 1993.
- Alegría Alujas, Daymí. *Tumbao en tramas de la música popular bailable cubana*, Tesis de Licenciatura en Musicología, La Habana, Instituto Superior de Arte, Departamento de Musicología, 2005.

- Arom, Simha. “Modelización y modelos en la música de tradición oral”, en Francisco Cruces, et al. eds., *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Ed. Trotta, 2001, (Edición de la SIbE-Sociedad de Etnomusicología), pp. 203-232.
- Avendaño Fuentes, Elia. *Estudio sobre los derechos de los pueblos negros de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa México Nación Multicultural, 2011, (Colección informes y estudios).
- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano. En la época de oro y después*, México, Grijalbo, 1993.
- Barthes, Roland. *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1993.
- _____. “El cuerpo de la música”, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Itaca, (trad. de Andrés E. Weikert, intr. de Bolívar Echeverría), 2003.
- Blacking, John. “El análisis cultural de la música”, en Francisco Cruces, et al. eds., *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Ed. Trotta, 2001, (Edición de la SIbE-Sociedad de Etnomusicología), pp. 181-202.
- _____. *¿Hay música en el hombre?*, Madrid, Alianza Editorial, (trad. de Francisco Cruces), 2006.
- Blum, Stephen. (1992). “Analysis of Musical Style”, en H. Myers, ed., *Ethnomusicology an Introduction*, Londres, MacMillan, 1992, pp. 165-217.
- Boils, Guillermo. “Arquitectura y producción del espacio social”, en Rafael Loyola, coord., *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, México, Grijalbo, 1990, (CONACULTA), pp. 321- 338.
- Bonfil, Carlos. “De la época de oro a la edad de la tentación” en *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, México, Ediciones el Milagro, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.

- Bourdieu, Pierre. Chamboredon, Jean-Claude. Passeron, Jean-Claude. *El oficio del sociólogo. Presupuestos epistemológicos*, México, Ed. Siglo Veintiuno, (trad. de Fernando Hugo Azcurra y José Sazbón), 2000.
- _____. “The Social Space and the Genesis of Groups”, *Theory and Society*, Vol. 14, No. 6, (Published by Springer, Nov., 1985), pp. 723-744.
- _____. “Social Space and Symbolic Power”, *Sociological Theory*, Vol. 7, No. 1, (Published by American Sociological Association, Spring, 1989), pp. 14-25.
- _____. *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, Ed. Siglo Veintiuno, (comp. y trad. de Isabel Jiménez), 1998.
- _____. *Cuestiones de sociología*, Madrid, Ediciones Istmo, (trad. de Enrique Martín Criado), 2000.
- _____. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- _____. *El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2007.
- Braudel, Fernand. “La larga duración”, (cap. 3), en *La historia y las ciencias sociales*, _____ disponible en [http://www.relacionesinternacionales.info/ojs/index.php?journal=Relaciones_Internacional&page=article&op=view&path\[\]=53](http://www.relacionesinternacionales.info/ojs/index.php?journal=Relaciones_Internacional&page=article&op=view&path[]=53) [consulta: 15 de mayo de 2010].
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, Letras de la Humanidad, 2001.
- _____. *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 1979.
- Carpio Pacheco, Carla Verónica. *Del chuchumbé al danzón. Importancia de los antiguos salones de baile en la vida cultural de la Ciudad de México*, Tesis de Licenciatura

en Sociología, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2008.

- Chernavsky, Analía. Souza Lima Rezende, Gabriel Sampaio. “Sonidos del Salón: un repertorio desconocido en el archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México”, *Boletín Música*, No. 29, Casa de las Américas, 2011, pp. 21-33.
- Citro, Silvia. “Cuerpos festivo-rituales. Aportes para una discusión teórica y metodológica”, V Congreso de Antropología Social, La Plata – Argentina, Julio-Agosto 1997, disponible en <http://www.naya.org.ar/congresos/contenido/laplata/LP4/29.htm> [consultado el 5 de mayo del 2010].
- Crouch, Stanley. “Blues to be constitutional. A long look at the wild wherefores of our democratic lives as symbolized in the making of rhythm and tune”, en Robert G. O’Meallyed., *The jazz cadence of american culture*, New York, Columbia University Press, 1998, pp. 154-165.
- Cruces, Francisco. “Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos”, *TRANS-Revista Transcultural de Música*, No. 6, (artículo 5), 2002, disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/a225/niveles-de-coherencia-musical-la-aportacion-de-la-musica-a-la-construccion-de-mundos> [consultado el 12 de agosto de 2010].
- Cruces, Francisco. Pérez, Raquel. “Un lugar de descanso -y perplejidad- Conversación con Bruno Nettl y José Jorge de Carvalho”, *TRANS-Revista Transcultural de Música*, No. 7, (artículo 8), 2003, disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/a213/reflexiones-sobre-el-siglo-xx-el-estudio-de-los-otros-y-de-nosotros-como-etnomusicologos> [consultado el 15 de agosto de 2008].
- Cruces, Francisco. “Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas”, *TRANS-Revista Transcultural de Música*, No. 8, (artículo 3), 2004, disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/a189/musica-y-ciudad-definiciones-procesos-y-prospectivas> [consultado el 15 de agosto de 2008].
- Dallal, Alberto. *El “dancing” mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, 1987, (Colección Lecturas Mexicanas segunda serie, No. 70).

- De Certau, Michel. *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, ITESO, CEMCA, (trad. de Alejandro Pescador), 1996.
- De Certau, Michel. Giard, Luce. Mayol, Pierre. *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*, México, Universidad Iberoamericana, ITESO, CEMCA, (trad. de Alejandro Pescador), 1999.
- De los Reyes, Aurelio. “El cine: entre lo icónico y lo verbal. Entrevista con Michel de Certau”, *Historia y grafía*, No.4, México, Universidad Iberoamericana, (trad. de Alejandro Pescador), 1995, pp. 129-135.
- Díaz Ayala, Cristóbal. *Cuando Salí de la Habana: 1898-1997. Cien años de música cubana por el mundo*, San Juan, Puerto Rico, Fundación Musicalia, 2001.
- Echeverría, Bolívar. “Modernidad y capitalismo (15 tesis)”, disponible en http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/tesis_modernidad.html [consultado el 17 de mayo de 2010].
- _____. *Modernidad y blanquitud*, México, Ediciones Era, 2010.
- _____. *Definición de la cultura*, México, FCE, Editorial Itaca, (Colección Breviarios), 2010.
- Eco, Umberto. “Una fotografía”, *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1986, pp. 222-225.
- Escalante Gonzalbo, Pablo. *Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 2009.
- Finnegan, Ruth. “¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo”, *TRANS-Revista Transcultural de Música*, No. 6, (artículo 4), (trad. de Francisco Cruces), 2002, disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/a224/por-que-estudiar-la-musica-reflexiones-de-una-antropologa-desde-el-campo> [consultado el 12 de agosto de 2010].
- Freud, Sigmund. “El arte y la fantasía inconsciente”, en Adolfo Sánchez Vázquez, ed., *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, México, Universidad Nacional

Autónoma de México, Colegio de Ciencias y Humanidades, 1972, (Lecturas universitarias 14), pp. 81-85.

- Frith, Simon. “Hacia una estética de la música popular”, en Francisco Cruces, et al. eds., *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Ed. Trotta, 2001, (Edición de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología), pp. 413-435.
- Galán, Natalio. *Cuba y sus sones*, Valencia, Pre-Textos/Música, 1983.
- García de León Griego, Antonio. *El mar de los deseos. El caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, México, Siglo XXI, Universidad de Quintana Roo, 2002.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*, México, Era, (Vol. 2. 1941-1944; Vol. 3. 1945-1948; Vol. 4. 1949-1951; Vol. 5. 1952-1954), 1969-1978.
- Gaytán Apaez, Leopoldo. *El mambo de Pérez Prado y el cine mexicano (1948-1953)*, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1996.
- Giro, Radamés. (comp. y prólogo), *Panorama de la música popular cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1998.
- Gómez García, Zoila. Eli Rodríguez, Victoria. *Música latinoamericana y caribeña*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1995.
- González Rodríguez, Juan Pablo. Rolle, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de Las Américas, 2005.
- González Rodríguez, Juan Pablo. “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina. ¿La gallina o el huevo?” *TRANS-Revista Transcultural de Música*, No. 12, (artículo 15), 2008, disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/a100/los-estudios-de-musica-popular-y-la-renovacion-de-la-musicologia-en-america-latina-la-gallina-o-el-huevo>[consultado el 10 de agosto de 2010].

- González Casanova, Pablo. “Las canciones y los bailes”, en *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986, (Colección Cien de México), p. 59-74.
- Hegel, Georg W. F. “Necesidad y fin del arte”, en Adolfo Sánchez Vázquez, ed., *Antología: textos de estética y teoría del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Colegio de Ciencias y Humanidades, 1972, (Lecturas universitarias 14), pp. 71-80.
- Heller, Ágnes. *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Ediciones Península, (trad. de José Francisco Ivars y Enric Pérez Nadal), 1970.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX (1914-1991)*, Barcelona, Editorial Crítica, (trad. de Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells), 2003.
- Juárez Hernández, Yolanda. Bobadilla González, Leticia. coord., *Veracruz: Sociedad y cultura popular en la región Golfo Caribe*, Morelia, Michoacán, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Kramer, Lawrence. 2008. “Dvorak en Pyongyang y otros problemas: la musicología en la sociedad contemporánea”, *TRANS-Revista Transcultural de Música*, No.12, (artículo 14), (trad. de Laura SintesFerraronis y Rubén López Cano), 2008, disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/a99/dvorak-en-pyongyang-y-otros-problemas-la-musicologia-en-la-sociedad-contemporanea> [consultado el 10 de agosto de 2010].
- Lefebvre, Henri. *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid, Alianza Editorial, (trad. de Alberto Escudero), 1968.
- León, Argeliers. *Del canto y el tiempo*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1981.
- _____ *Tras las huellas de las civilizaciones negras en América*, La Habana, Fundación Fernando Ortiz, 2001.
- Lomax, Alan. “Estructura de la canción y estructura social”, en Francisco Cruces, et al. eds., *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Ed. Trotta, 2001, (Edición de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología), pp. 297- 329.

- López Cano, Rubén. “Musicología vs. Etnomusicología ¿Un falso debate?”, *Etno-Boletín Informativo de la SibE* 16, 2007, pp. 6-10.
- _____ .2006, “VIII Congreso de la IASPM Latinoamericana. La Habana (Cuba) Junio (2006).” *Etno-Boletín Informativo de la SibE* 15, pp. 5-6.
- _____ . 2008, “Alma, corazón y vida: canción popular y discursos analíticos. VIII Congreso de la IASPM Latinoamericana (Lima, Perú)”. *Etno-Boletín Informativo de la SibE* 18, pp. 21-24.
- Lotman, Iuri. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Valencia, Frónesis Cátedra, Universidad de Valencia, 1996.
- MacMasters, Merry. *Recuerdos del son*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- Malone, Jacqui. “Jazz music in motion. Dancers and big bands”, en Robert G. O’Meally, ed., *The jazz cadence of american culture*, New York, Columbia University Press, 1998.
- Marconi, Luca “La música y la expresión de emociones”, III Jornadas Música y Filosofía. Material trabajado en el Seminario de Semiología Musical, 2010, impartido por el Dr. Gonzalo Camacho, México, Posgrado de Música, UNAM.
- Martínez Montiel, Luz María. “La tercera raíz. Los africanos en la colonia”, en Programa México Nación Multicultural, *Inmigración y diversidad cultural en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- _____ . “Población inmigrante”, en Programa México Nación Multicultural, *Inmigración y Diversidad Cultural en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Martínez Rodríguez, Raúl. “La rumba”, disponible en http://www.lajiribilla.cu/2005/n211_05/211_09.html [consultado el 29 de octubre del 2011].

- Martré, Gonzalo. *Rumberos de ayer. Músicos cubanos en México (1930-1950)*, Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura, 1997, (Colección Ciencia y Sociedad).
- Marx, Carlos. “Los sentidos estéticos”, en Adolfo Sánchez Vázquez, ed., *Antología: textos de estética y teoría del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Colegio de Ciencias y Humanidades, 1972, (Lecturas universitarias 14), pp. 34-36.
- Medina Caracheo, Carlos. *El club de medianoche Waikiki: un cabaret de “época” en la Ciudad de México, 1935-1954*, Tesis de Maestría en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Históricas, 2010.
- Medina, Luis. *Historia de la Revolución mexicana: periodo 1940-1952. Civilismo y modernización del autoritarismo*, México, El Colegio de México, (Vol. 20), 1979.
- Mendoza, Vicente Teódulo. *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM, 1984.
- Merriam, Alan P. *The anthropology of music*, Evaston, Il., Northwestern University, 1964, pp.59-78.
- _____ . “Definiciones de “musicología comparada” y “etnomusicología”: una perspectiva histórico-teórica”, en Francisco Cruces, et al. eds., *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Ed. Trotta, 2001, (Edición de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología), pp. 59-78.
- Meyer, Eugenia. Entrevista realizada al señor Juan Orol, el día 2 de julio de 1975, en su domicilio particular de la Ciudad de México, México, Instituto Nacional de Antropología, Archivo de la Palabra, PHO-2-30.
- Meyer, Leonard B. *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*, Madrid, Ediciones Pirámide, (trad. de Michel Angststadt), 2000.
- Meyer, Lorenzo. “La encrucijada”, en Daniel Cosío Villegas (coord.). *Historia general de México*, México, El Colegio de México, (Tomo IV), 1976, p. 201-283.

- Middleton, Richard. *Studying popular music*, Milton Keynes & Philadelphia, Open University Press, 1990.
- Molino, Jean. "Musical Fact and The Semiology of Music", *Music Analysis*, No. 9, 1990, pp. 105-156.
- Monsiváis, Carlos. *Amor perdido*, México, Biblioteca Era, 1977.
- _____. "Reír llorando. Notas sobre la Cultura Popular Urbana", en Moisés Ladrón de Guevara, coord., *Política cultural del Estado Mexicano*, México, CEP, 1983, pp. 17- 92.
- _____. "Sociedad y cultura", en Rafael Loyola, coord., *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, México, Grijalbo, 1990, (CONACULTA), pp. 259-279.
- _____. *A través del espejo: el cine mexicano y su público*, México, Ed. El Milagro, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.
- Montalvo Torres, Ariel. *Salsa con sabor a Xalapeños. Una historia social de la salsa en Xalapa*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2008.
- Moore, Robin D. *Música y mestizaje. Revolución artística y cambio social en La Habana. 1920-1940*, Madrid, Colibrí, 2002.
- Morales Carrillo, Alfonso, et., al., *Asamblea de Ciudades, Museo del Palacio de Bellas Artes, Años 20s/50s Ciudad de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*, México, CNCA, 1989.
- Muñoz Castillo, Fernando: *Las reinas del trópico*, México, Grupo Azabache, 1993.
- Nattiez, Jean-Jacques, "Situation de la sémiologie musicale", *Musique en jeu*, No. 5, novembre de 1971, Ed. du Seuil, pp. 3-18.

- _____ . Ciclo de conferencias impartidas de semiología musical, La Habana, Casa de las Américas, 2004.
- Navarrete, Federico. “El mestizaje y las culturas regionales”, en Programa México Nación Multicultural, *Inmigración y Diversidad Cultural en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Nettl, Bruno. “Últimas tendencias en etnomusicología”, en Francisco Cruces, et al. eds., *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Ed. Trotta, 2001, (Edición de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología), pp. 115-154.
- _____ . 2003. “Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los “Otros” y de nosotros como etnomusicólogos”, *TRANS-Revista Transcultural de Música*, No. 7, (artículo 6), (trad. de Rafael Martín Castilla y Francisco Cruces), 2003, disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/a213/reflexiones-sobre-el-siglo-xx-el-estudio-de-los-otros-y-de-nosotros-como-etnomusicologos>[consultado el 10 de agosto de 2010].
- O’Gorman, Edmundo. *La invención de América. El universalismo de la cultura de occidente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Orovio, Helio. *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*, La Habana, Letras Cubanas, 1981.
- Orozco, Danilo. “El son: ¿ritmo, baile o reflejo de la personalidad cultural cubana?”, *Revista Santiago*, Santiago de Cuba, No. 23, marzo de 1979.
- _____ . *La categoría Son como componente de la identidad cultural cubana*, Tesis Doctoral, Berlín, Universidad Humboldt, 1987.
- _____ . *Nexos globales desde la música cubana con rejuegos de Son y No son*, La Habana, Ediciones Ojalá, 2001.
- Padilla, Alfonso. *Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*, Helsinki, Suomenmusiikkiteollisuus, 1995, (Acta musicologica Fennica; 20).

- Pelinski, Ramón. *Invitación a la etnomusicología, quince fragmentos y un tango*, Madrid, Ediciones AKAL, 2000.
- _____ . “Corporeidad y experiencia musical”, *TRANS-Revista Transcultural de Música*, No. 9, (artículo 13), 2005, disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/a177/corporeidad-y-experiencia-musical> [consultado el 10 de agosto de 2010].
- Peralta Sandoval, Sergio H. *Hotel Regis. Historia de una época*, México, Diana, 1996.
- Pérez Fernández, Rolando Antonio. “El son jarocho como expresión musical afroestiza”, en Steven Loza, coord., *Musical Cultures of Latin America. Global Effects, Past and Present* (Proceedings of an International Conference, University of California, Los Angeles, May 28-30, 1999), en UCLA Selected Reports in Ethnomusicology, vol. XI, Los Angeles, Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, University of California, 2003.
- _____ . *La música afroestiza mexicana*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1990.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007.
- Pulido Llano, Gabriela. *Representaciones de “lo cubano” en los escenarios culturales de la Ciudad de México, 1920-1950*, Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos (Historia), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2005.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, disponible en <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Anibal%20Quijano.pdf> [consultado el 20 de mayo de 2010].

- Quintero Rivera, Ángel G. *¡Salsa sabor y control! Sociología de la música “tropical”*, México, Siglo XXI, 1998, (Premio Casa de las Américas 1998).
- _____. “Salsa, identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y el tiempo”, *TRANS-Revista Transcultural de Música*, No. 6, (artículo 11), 2002, disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/quintero.htm> [consultado el 27 de abril de 2010].
- _____. *Cuerpo y cultura. Las músicas «mulatas» y la subversión del baile*, España, Iberoamericana-Vervuert, 2009, (Colección nexos y diferencias. Estudios culturales latinoamericanos).
- Reynoso, Carlos. *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*, Buenos Aires, Editorial SB, 2007, (Colección complejidad humana, Vol. I Teorías de la simplicidad).
- _____. *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*, Buenos Aires, Editorial SB, 2006, (Colección complejidad humana, Vol. II Teorías de la complejidad).
- Rice, Timothy. “Hacia la remodelación de la etnomusicología”, en Francisco Cruces, et al. eds., *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Ed. Trotta, 2001, (Edición de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología), pp. 155- 178.
- Rivero, Martha. “La política económica durante la guerra”, en Rafael Loyola, coord., *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, México, Grijalbo, 1990, (CONACULTA), pp. 13- 47.
- Rosenstone, Robert A. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Editorial Ariel, S. A., 1997.
- Ruiz Rodríguez, Carlos. “Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: vertientes, balance y propuestas”, *TRANS-Revista Transcultural de Música*, No. 11, (artículo 13), 2007, disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/trans11/art13.htm> [consultado el 30 de mayo de 2010].

- _____ . *Sones de artesa de San Nicolás Tolentino, Guerrero*, Tesis de Licenciatura en Etnomusicología, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, 2001.
- _____ . *Versos, música y baile de artesa de la Costa Chica. San Nicolás, Guerrero, y El Ciruelo, Oaxaca*, México, El Colegio de México / FONCA, 2005 (Libro y dos discos compactos).
- Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México. Épocas precortesiana y colonial*, México, Cultura, 1934.
- Saldívar Arellano, Juan Manuel “Sincretismo e imaginario religiosos: La construcción social de la santería en Cuatemaco, Veracruz”, disponible en http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=2241360&id_seccion=2141120 [consultado el 5 de octubre del 2011]
- Sánchez Gudiño, Hugo. *Génesis, desarrollo y consolidación de los grupos estudiantiles de choque en la UNAM (1930-1990)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores, Plantel Aragón, M.A. Porrúa, 2006.
- Small, Christopher. “El Musicar. Un ritual en el Espacio Social”, *TRANS-Revista Transcultural de Música*, No. 4, (artículo 1), 1999, disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/a252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social> [consultado el 5 de diciembre de 2011].
- Stefani, Gino. “Una teoría de la cultura musical”, en Carlos Sagot, *Música y significados*, Heredia, Costa Rica, UNA, 1997.
- _____ . “Código popular y código culto”, en Carlos Sagot, *Música y significados*, Heredia, Costa Rica, UNA, 1997.
- Tirado, Ricardo. “La alianza de los empresarios”, en Rafael Loyola, coord., *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, México, Grijalbo, 1990, (CONACULTA), pp. 195-221.

- Torres, Vicente Francisco. *La novela bolero latinoamericana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 2008, (Serie El Centauro).
- Vila, Pablo. “Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”, en Mantecón, Ana María. Schmilchuk, Graciela. Piccini, Mabel.comp., *Consumo cultural y recepción artística*, México, CNCA / INBA / CENIDIAP / Eds. Casa Juan Pablos, 2000, pp.331-369.
- Villoro, Luis. *El pensamiento moderno*, México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio Nacional, 1992, (Colección Cuadernos de la Gaceta).
- Williams, Raymond. *Sociología de la cultura*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, (trad. de Graziella Baravalle), 1981.

- **Sitios web**

- <http://www.museosdemexico.org/museos/index.php?idMuseo=106&idMenu=4&Tipo=0> [consultado el 28 de octubre de 2011].
- <http://www.orichas.com/espanha/diccionario.asp>[consultado el 3 de diciembre de 2011].
- *Boletín Música* de Casa de las Américas
<http://www.casadelasamericas.com/publicaciones/boletinmusica/8/revistaboletin8.php?pagina=boletin>
- Congreso Internacional "Diáspora, Nación y Diferencia. Poblaciones de Origen Africano en México y Centroamérica", Veracruz del 10 al 13 de junio de 2008, disponible en <http://www.historiadoresonline.com/VerInfo2.asp?id=2072> [consultado el 18 de junio de 2010].
- “El bolero. La herencia de Cuba a la Trova de Yucatán”, disponible en <http://trovadores-yucatecos.com/Bolero2.html> [consultado el 15 de noviembre del 2011].

- *Revista Musical Chilena*, disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_serial&pid=0716-2790&lng=es&nrm=iso[consultado el 10 de noviembre del 2011].

- **Hemerografía**

- *Cinema Reporter*, México D. F., 1950.
- *Universal*, México D. F., 1950.
- *Esto*, México D. F., 1950.
- *La Jornada*, México D. F., 15 de septiembre de 1989.
- *Cine Gráfico*, México D. F., 1950.

- **Entrevistas**

- Entrevista con el señor José Ángel Silva «Melón», realizada por Daymí Alegría Alujas, el 22 de febrero del 2011, en la Ciudad de México.
- Entrevista con el señor José Ángel Silva «Melón», realizada por Daymí Alegría Alujas, el 19 de junio del 2011, en la Ciudad de México.
- Entrevista con el señor Iván Restrepo, realizada por Daymí Alegría Alujas, el 23 de febrero del 2011, en su domicilio particular, en la Ciudad de México.
- Entrevista con el señor Gerónimo Muñoz, realizada por Daymí Alegría Alujas, el 11 de marzo del 2001, en su domicilio particular, en la Ciudad de México.

ANEXOS

ANEXO I.

Películas analizadas

Película	Año de estreno	Director
1. <i>Distinto amanecer</i>	1943	Julio Bracho
2. <i>La reina del trópico</i>	1945	Raúl de Anda
3. <i>Angelitos negros</i>	1948	Joselito Rodríguez
4. <i>Calabacitas tiernas</i>	1948	Gilberto Martínez Solares
5. <i>Salón México</i>	1948	Emilio Fernández
6. <i>Esquina bajan</i>	1948	Alejandro Galindo
7. <i>Aventurera</i>	1949	Alberto Gout
8. <i>Coqueta</i>	1949	Fernando A. Rivero
9. <i>El rey del barrio</i>	1949	Gilberto Martínez Solares
10. <i>Confidencias de un ruletero</i>	1949	Alejandro Galindo
11. <i>Al son del Mambo</i>	1950	Chano Urueta
12. <i>Víctimas del pecado</i>	1950	Emilio Fernández
13. <i>La reina del mambo</i>	1950	Ramón Pereda
14. <i>Sensualidad</i>	1950	Alberto Gout
15. <i>Una gallega baila mambo</i>	1950	Emilio Gómez Muriel
16. <i>Dancing</i>	1951	Miguel Morayta
17. <i>Del can can al mambo</i>	1951	Chano Urueta
18. <i>La niña popoff</i>	1951	Ramón Pereda
19. <i>La noche es nuestra</i>	1951	Fernando A. Rivero

ANEXO II

Piezas analizadas

	Género	Pieza	Autor	Película	Minuto en la película	Director
1	Danzón	"Almendra"	Abelardo Valdés	<i>Al son del mambo</i> (1950)	minuto 1:40:49	Chano Urueta
2	Canción-habanera	"Angelitos negros"	Andrés Eloy Blanco y Manuel Álvarez Maciste	<i>Al son del mambo</i> (1950)	minuto 35:58	Chano Urueta
3	Mambo	"Locas por el mambo"	Benny Moré	<i>Al son del mambo</i> (1950)	minuto 1:30:28	Chano Urueta
4	Mambo	"José Belén"	Juan Bruno Tarraza	<i>Al son del mambo</i> (1950)	minuto 55:57	Chano Urueta
5	Mambo	"Sabrosura"	Juan Bruno Tarraza	<i>Al son del mambo</i> (1950)	minuto 39:23	Chano Urueta
6	Canción-ranchera	"La malagueña"	Pedro Galindo	<i>Al son del mambo</i> (1950)	minuto 1:34:03	Chano Urueta
7	Mambo	"El ruletero"	Dámaso Pérez Prado	<i>Al son del mambo</i> (1950)	minuto 1:42:44	Chano Urueta
8	Mambo	"Elsy el mambo"	Dámaso Pérez Prado	<i>Al son del mambo</i> (1950)	minuto 1:23:56	Chano Urueta
9	Mambo	"Mambo José"	Dámaso Pérez Prado	<i>Al son del mambo</i> (1950)	minuto 1:10:17	Chano Urueta
10	Mambo	"Ni habla"	Dámaso Pérez Prado	<i>Al son del mambo</i> (1950)	minuto 1:19:27	Chano Urueta
11	Mambo	"Rico mambo"	Dámaso Pérez Prado	<i>Al son del mambo</i> (1950)	minuto 1:46:07	Chano Urueta
12	Descarga a tres pianos		Dámaso Pérez Prado, Bruno Tarraza y el Chamaco Domínguez (intérpretes)	<i>Al son del mambo</i> (1950)	minuto 1:26:09	Chano Urueta
13	Conga		Dámaso Pérez Prado y su orquesta (intérprete)	<i>Al son del mambo</i> (1950)	minuto 42:09	Chano Urueta
14	Mambo	"México lindo"	Silvestre Méndez. Rita Montaner (intérprete)	<i>Al son del mambo</i> (1950)	minuto 1:21:44	Chano Urueta
15	Música sinfónica contemporánea con sonidos concretos			<i>Al son del mambo</i> (1950)	minuto 10:27	Chano Urueta
16	Son-afro (nana)	"Belén"	Eliseo Grenet; Rita Montaner (intérprete)	<i>Angelitos negros</i> (1948)	minuto 1:09:48	Joselito Rodríguez
17	Son-afro	"Danza sagrada"	Ignacio Cabrera; Pedro Infante (intérprete)	<i>Angelitos negros</i> (1948)	minuto 19:04:00	Joselito Rodríguez
18	Canción ranchera	"Si dice sí" (texto de la pieza)		<i>Angelitos negros</i> (1948)	minuto 10:52	Joselito Rodríguez
19	Danzón	"Almendra"	Abelardo Valdés	<i>Aventurera</i> (1949)	minuto 35:18:00	Alberto Gout
20	Bolero-chá	"Frenesi"	Antonio Díaz Conde y Dámaso Pérez Prado (arreglo). Orquesta de Ray Montoya (intérprete)	<i>Aventurera</i> (1949)	minuto 59:30	Alberto Gout
21	Bolero	"Amor de media noche"	Pedro Vargas (intérprete)	<i>Aventurera</i> (1949)	minuto 13:36	Alberto Gout
22	Bolero	"Aventurera"	Pedro Vargas (intérprete)	<i>Aventurera</i> (1949)	minuto 33:05:00	Alberto Gout
23	Bolero	"Contigo"	Trío "Los tres ases" (intérprete)	<i>Aventurera</i> (1949)	minuto 43:19	Alberto Gout
24	Danzón			<i>Aventurera</i> (1949)	minuto 23:05:00	Alberto Gout

25	Boogie woogie			<i>Confidencias de un ruletero (1949)</i>	minuto 1:01:23	Alejandro Galindo
26	Música sinfónica contemporánea con sonidos concretos			<i>Confidencias de un ruletero (1949)</i>	minuto 1:54	Alejandro Galindo
27	Swing			<i>Confidencias de un ruletero (1949)</i>	minuto 39:04	Alejandro Galindo
28	Bolero	"Amor de mis amores"	Agustín Lara	<i>Coqueta (1949)</i>	minuto 1:00:03	Fernando A. Rivero.
29	Bebop	"Bebop"	Dizzy Gillespie	<i>Coqueta (1949)</i>	minuto 16:00	Fernando A. Rivero.
30	Mambo	"¡Qué cosas tiene la vida!" (texto de la pieza)	Ninón Sevilla y Kiko Mendive (intérpretes)	<i>Coqueta (1949)</i>	minuto 1:14:00	Fernando A. Rivero.
31	Conga	"Mary Ann"	Ninón Sevilla y Kiko Mendive (intérpretes)	<i>Coqueta (1949)</i>	minuto 41:00	Fernando A. Rivero.
32	"Rumba"	"Maravillosa"	Dámaso Pérez Prado	<i>Coqueta (1949)</i>	minuto 23:00	Fernando A. Rivero.
33	Son			<i>Coqueta (1949)</i>	minuto 3:14:00	Fernando A. Rivero.
34	Mambo	"Eres exactamente"	Dámaso Pérez Prado	<i>Dancing (1951)</i>	minuto 01:08:45	Miguel Morayta
35	Mambo	"Lupita"	Dámaso Pérez Prado	<i>Dancing (1951)</i>	minuto 35:00	Miguel Morayta
36	Mambo	"Politécnico"	Dámaso Pérez Prado	<i>Dancing (1951)</i>	minuto 48:05	Miguel Morayta
37	Mambo	"Universitario"	Dámaso Pérez Prado	<i>Dancing (1951)</i>	minuto 51:00	Miguel Morayta
38	Mambo	"El látigo"	Dámaso Pérez Prado	<i>Dancing (1951)</i>	minuto 01:15:30	Miguel Morayta
39	Mambo	"Del can can al mambo"- "Mambo yambo" (por el contexto musical y la letra)	Dámaso Pérez Prado	<i>Del can can al mambo (1951)</i>	minuto 1:50:50	Chano Urueta
40	Mambo	"La llorona" (texto de la pieza)	Dámaso Pérez Prado	<i>Del can can al mambo (1951)</i>	minuto 1:04:37	Chano Urueta
41	Mambo	"Mambo latino"	Dámaso Pérez Prado	<i>Del can can al mambo (1951)</i>	minuto 55:42	Chano Urueta
42	Mambo	"Muchachita" (texto de la pieza)	Dámaso Pérez Prado	<i>Del can can al mambo (1951)</i>	minuto 1:22:25	Chano Urueta
43	Mambo	"Paclán" (texto de la pieza)	Dámaso Pérez Prado	<i>Del can can al mambo (1951)</i>	minuto 1:27:41	Chano Urueta

44	Vals			<i>Del can can al mambo</i> (1951)	minuto 1:46:47	Chano Urueta
45	Danzón	"Almendra"	Abelardo Valdés	<i>Distinto amanecer</i> (1943)	minuto 50:19:00	Julio Bracho
46	Son	"Alollámbere"	Kiko Mendive (intérprete)	<i>Distinto amanecer</i> (1943)	minuto 1:11:07	Julio Bracho
47	Canción	"Distinto amanecer"		<i>Distinto amanecer</i> (1943)	minuto 56:03	Julio Bracho
48	Danzón			<i>Distinto amanecer</i> (1943)	minuto 1:14:18	Julio Bracho
49	Organillo			<i>Distinto amanecer</i> (1943)	minuto 41:23:00	Julio Bracho
50	Música sinfónica contemporánea con sonidos concretos			<i>Distinto amanecer</i> (1943)	minuto 2:35	Julio Bracho
51	Danzón	"Nereidas"	Amador Pérez Torres "Dimas"	<i>El Rey del barrio</i> (1949)	minuto 1:02:15	Gilberto Martínez Solares
52	Son- Toque con batás	"Cabiosile"	Bennny Moré (intérprete)	<i>El Rey del barrio</i> (1949)	minuto 8:12:00	Gilberto Martínez Solares
53	Mambo			<i>El Rey del barrio</i> (1949)	minuto 1:05:05	Gilberto Martínez Solares
54	Canción	"Contigo"	Tin Tan (intérprete)	<i>El Rey del barrio</i> (1949)	minuto 1:18:30	Gilberto Martínez Solares
55	Jazz			<i>El Rey del barrio</i> (1949)	minuto 26:41	Gilberto Martínez Solares
56	Conga	Tema de presentación		<i>La niña popoff</i> (1951)	minuto 0:00	Ramón Pereda
57	Mambo	"Pachito eché"	Alex Tovar	<i>La niña popoff</i> (1951)	minuto 8:00	Ramón Pereda
58	Mambo	"La niña popoff"	Dámaso Pérez Prado	<i>La niña popoff</i> (1951)	minuto 45:00	Ramón Pereda
59	Conga	"En La Habana"	Eliseo Grenet	<i>La niña popoff</i> (1951)	minuto 1:00:00	Ramón Pereda
60	Bolero	"Miseria"	Miguel Ángel Valladares	<i>La niña popoff</i> (1951)	minuto 22:00	Ramón Pereda
61	Bolero	"Me gustas mucho"	Miguel Ángel Valladares	<i>La niña popoff</i> (1951)	minuto 38:00	Ramón Pereda
62	Mambo	"Rico mambo" (a dos pianos)	Dámaso Pérez Prado	<i>La noche es nuestra</i> (1951)	minuto 10:43	Fernando A. Rivero
63	Mambo	"El mambo tiene rarezas"	Jorge Zamora	<i>La noche es nuestra</i> (1951)	minuto 41:10	Fernando A. Rivero

64	Mambo-"rumba"	"Esa no porque me hiera"	Orq. De Enrique Tapan "Tabaquito" (interprete)	<i>La reina del mambo</i> (1950)	minuto 39:06	Ramón Pereda
65	Mambo-"rumba"	"Rumba abierta"	Orq. De Enrique Tapan "Tabaquito" (interprete)	<i>La reina del mambo</i> (1950)	minuto 1:27:01	Ramón Pereda
66	Mambo	"La reina del mambo"	Orq. De Luis Arcaraz (interprete)	<i>La reina del mambo</i> (1950)	minuto 1:04:49	Ramón Pereda
67	Mambo	"El ruletero"	Dámaso Pérez Prado. Orq. De Luis Arcaraz (interprete)	<i>La reina del mambo</i> (1950)	minuto 32:15	Ramón Pereda
68	Mariachi	"El corrido del norte"	Trío "Los caporales" (intérprete)	<i>La reina del mambo</i> (1950)	minuto 17:17	Ramón Pereda
69	Mariachi	"El coleadero"		<i>La reina del mambo</i> (1950)	minuto 53:42	Ramón Pereda
70	Samba	"Fantasía bayana"		<i>La reina del mambo</i> (1950)	minuto 1:19:52	Ramón Pereda
71	Bolero-chá	"Ya no vuelvo a querer" (texto de la pieza)		<i>La reina del mambo</i> (1950)	minuto 27:58	Ramón Pereda
72	Son	"Mango"	Kiko Mendive y "El son de Arturo Núñez" (intérpretes)	<i>La reina del trópico</i> (1945)	minuto 1:26:00	Raúl de Anda
73	Danzón	"Almendra"	Abelardo Valdés	<i>Salón México</i> (1948)	minuto 1:38	Emilio Fernández
74	Danzón	"Nereidas"	Amador Pérez Torres "Dimas"	<i>Salón México</i> (1948)	minuto 21:56	Emilio Fernández
75	Danzón	"Juárez no debió de morir"	Esteban Alfonso	<i>Salón México</i> (1948)	minuto 31:49	Emilio Fernández
76	Son	"El Caballo y la montura"	"Son clave de oro" (intérprete)	<i>Salón México</i> (1948)	minuto 46:15:00	Emilio Fernández
77	Son	"Sopa de Pichón"	"Son clave de oro" (intérprete)	<i>Salón México</i> (1948)	minuto 55:10:00	Emilio Fernández
78	Son	Instrumental (sin título)	"Son clave de oro" (intérprete)	<i>Salón México</i> (1948)	minuto 24:50:00	Emilio Fernández
79	Son	"Meneito" (texto de la pieza)	"Son clave de oro" (intérprete)	<i>Salón México</i> (1948)	minuto 52:10:00	Emilio Fernández
80	"Rumba"		"Son clave de oro" (intérprete)	<i>Salón México</i> (1948)	minuto 4:56	Emilio Fernández
81	Organillo			<i>Salón México</i> (1948)	miuto 56:38 y 1:21:40	Emilio Fernández
82	Mambo	"Dixie mambo"	Yoyo Casteleiro (arreglo)	<i>Sensualidad</i> (1950)	minuto 13:36	Alberto Gout
83	Bolero	"Sensualidad"	Yoyo Casteleiro (arreglo. Bobby Capó (intérprete)	<i>Sensualidad</i> (1950)	minuto 34:06	Alberto Gout
84	Son	"La media naranja"	Yoyo Casteleiro (arreglo). Ninón Sevilla y Kiko Mendive (intérpretes)	<i>Sensualidad</i> (1950)	minuto 40:59	Alberto Gout

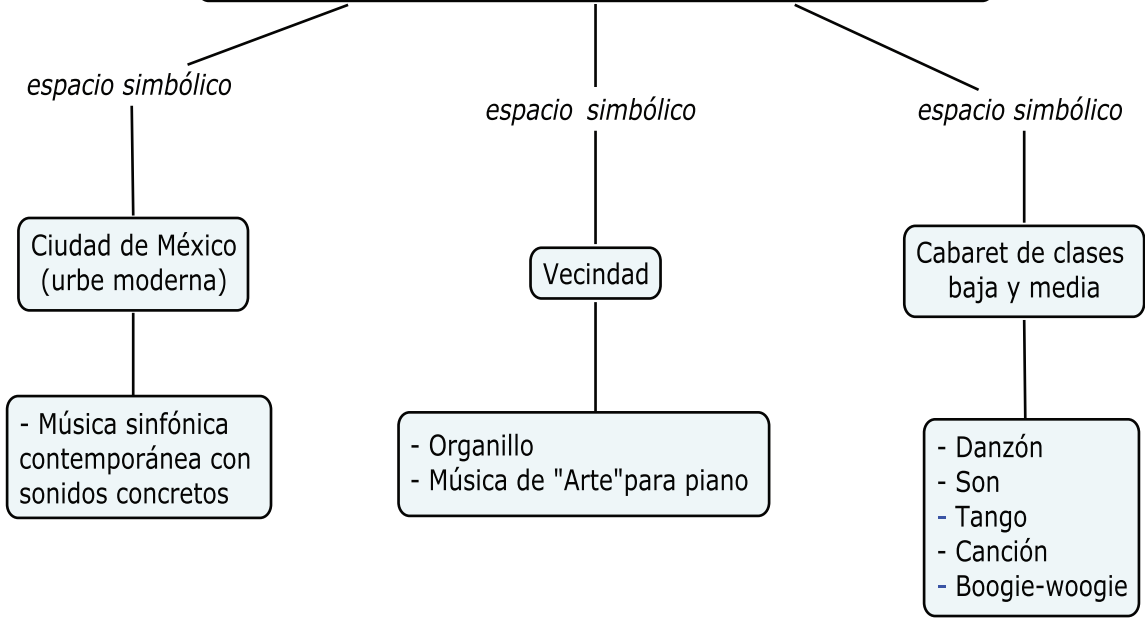
85	Son	"Qué vergüenza me da"	Yoyo Casteleiro (arreglo. Bobby Capó (intérprete)	<i>Sensualidad</i> (1950)	minuto 58:41	Alberto Gout
86	Samba- son	"Se-voce"	Ninón Sevilla y Kiko Mendive (intérpretes)	<i>Sensualidad</i> (1950)	miuto 1:21:18	Alberto Gout
87	Danzón			<i>Sensualidad</i> (1950)	minuto 11:54	Alberto Gout
88	Swing			<i>Sensualidad</i> (1950)	minuto 40:07	Alberto Gout
89	Danzón	"Almendra"	Abelardo Valdés	<i>Víctimas del pecado</i> (1950)	minuto 11:41:00	Emilio Fernández
90	Danzón	"Almendra"	Abelardo Valdés	<i>Víctimas del pecado</i> (1950)	minuto 43:27	Emilio Fernández
91	Son	"Guajira vaya hacia el monte" (texto de la pieza)	Bennny Moré (intérprete)	<i>Víctimas del pecado</i> (1950)	minuto 18:43:00	Emilio Fernández
92	Canción	"Pecadora" (texto de la pieza)	Pedro Vargas (intérprete)	<i>Víctimas del pecado</i> (1950)	minuto 22:16:00	Emilio Fernández
93	Mambo	"Cocaleca"	Dámaso Pérez Prado	<i>Víctimas del pecado</i> (1950)	minuto 27:19	Emilio Fernández
94	Son	"Ay José"	Rita Montaner (intérprete)	<i>Víctimas del pecado</i> (1950)	minuto 33:00:00	Emilio Fernández
95	Toque con batás		Rita Montaner y Dámaso Pérez Prado (intérpretes)	<i>Víctimas del pecado</i> (1950)	minuto 3:29:00	Emilio Fernández
96	"Rumba"			<i>Víctimas del pecado</i> (1950)	minuto 1:08:10	Emilio Fernández
97	Danzón			<i>Víctimas del pecado</i> (1950)	minuto 1:31:00	Emilio Fernández
98	Danzón			<i>Víctimas del pecado</i> (1950)	minuto 52:08	Emilio Fernández
99	"Rumba"			<i>Víctimas del pecado</i> (1950)	minuto 57:20:00	Emilio Fernández
100	"Rumba"			<i>Víctimas del pecado</i> (1950)	minuto 1:00:47	Emilio Fernández

ANEXO III

Análisis dramático sonoro-musical: gráficos de cada una de las diecinueve películas

**1. *Distinto amanecer* (1943). Director: Julio Bracho
análisis dramático sonoro-musical**

cuestionamiento → ¿Qué música construye y es construida por qué *espacio simbólico* ?



**2. La reina del trópico (1945). Director: Raúl de Anda
análisis dramático sonoro-musical**

cuestionamiento →

¿Qué música construye y es construida por qué *espacio simbólico* ?

espacio simbólico

Campaña veracruzana

- Guapango
- Bolero

espacio simbólico

Ciudad de México

Casa de clase alta

- Swing

Cabaret de clases media y alta

- Son
- "Rumba"
- Conga
- Bolero
- Guapango

Vecindad

- Son

**3. *Angelitos negros* (1948). Director: Joselito Rodríguez
análisis dramático-sonoro-musical**

cuestionamiento →

¿Qué música construye y es construida por qué *espacio simbólico* ?

espacio simbólico

Iglesia

- Música sinfónica romántica

espacio simbólico

Colegio de señoritas

- Canción
- Canción ranchera

espacio simbólico

Teatro de clase media

- Son afro

espacio simbólico

Casa de clase alta

- Son afro
- Música sinfónica romántica

4. Calabacitas tiernas (1948). Director: Gilberto Martínez Solares
análisis dramático sonoro-musical

cuestionamiento →

¿Qué música construye y es construida por qué *espacio simbólico* ?

espacio simbólico

Cabaret de clases media y alta

- Canción
- Samba
- Danzón
- Son
- "Rumba"
- Conga

espacio simbólico

Casa de clase alta

- Boogie-woogie

**5. *Salón México* (1948). Director: Emilio Fernández
análisis dramático sonoro-musical**

cuestionamiento →

¿Qué música construye y es
construida por qué *espacio
simbólico* ?

espacio simbólico

Vecindad

- Organillo

espacio simbólico

Salón de baile

- "Rumba"
- Son
- Danzón
- Posadas

espacio simbólico

Colegio de señoritas

- Música sinfónica romántica

6. Esquina bajan (1948). Director: Alejandro Galindo
análisis dramático sonoro-musical

cuestionamiento → ¿Qué música construye y es construida por qué *espacio simbólico* ?

espacio simbólico

Ciudad de México
(urbe moderna)

- Música sinfónica contemporánea con sonidos concretos
- Corrido

espacio simbólico

Cantina

- Danzón

espacio simbólico

Salón de baile

- Boogie-woogie
- Canción

7. Aventurera (1949). Director: Alberto Gout
análisis dramático sonoro-musical

cuestionamiento → ¿Qué música construye y es construida por qué *espacio simbólico* ?

espacio simbólico

Cabaret de clases media y alta

Escenario

Espacio del cabaret como introspección

Pista de baile

- Danza árabe (arreglo sinfónico)
- Samba
- Mambo
- "Rumba"

- Canción
- Bolero

- Mambo
- Danzón
- Blues

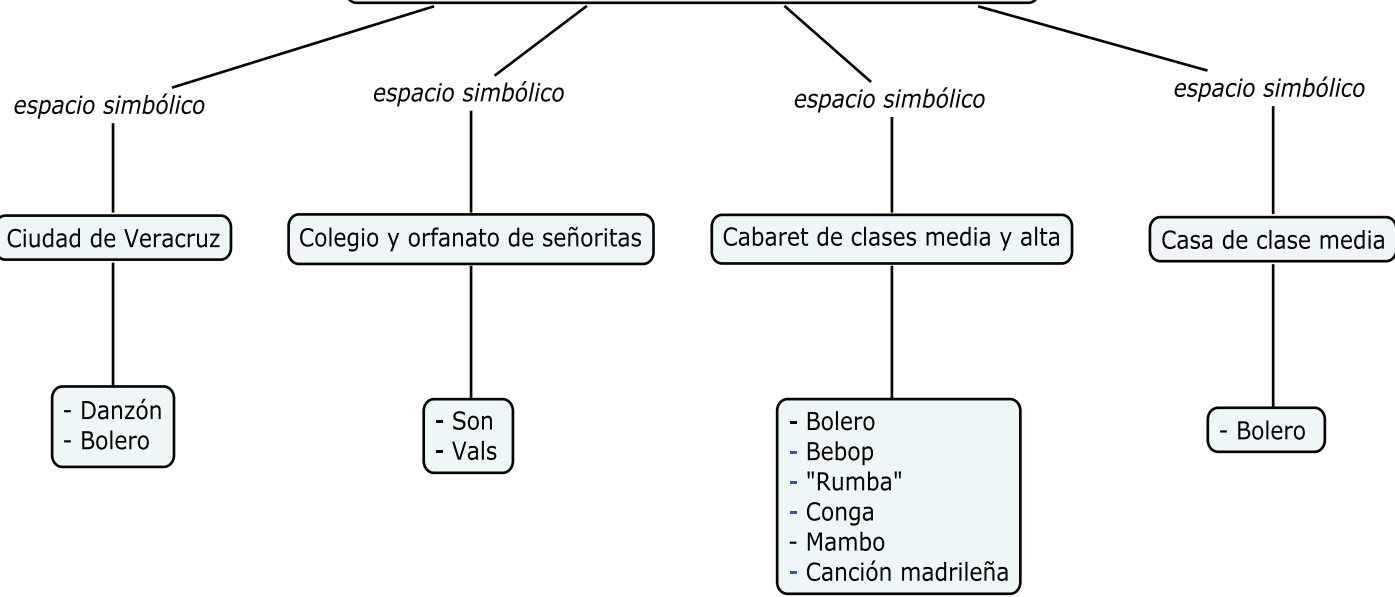
espacio simbólico

Casa de clase alta

- Bolero-chá
- Swing

8. Coqueta (1949). Director: Fernando A. Rivero
análisis dramático-sonoro-musical

cuestionamiento → ¿Qué música construye y es construida por qué *espacio simbólico* ?



9. El rey del barrio (1949). Director: Gilberto Martínez Solares
análisis dramático sonoro-musical

cuestionamiento →

¿Qué música construye y es construida por qué *espacio simbólico* ?

espacio simbólico

Vecindad

Canción

espacio simbólico

Cabaret de clase baja

- Son
- Toque con batás
- Danzón
- Mambo

espacio simbólico

Casa de familia de clase alta

- Canción flamenca
- Jazz
- Ópera
- Mambo

10. Confidencias de un ruletero (1949). Director: Alejandro Galindo
análisis dramático sonoro-musical

cuestionamiento →

¿Qué música construye y es
construida por qué *espacio*
simbólico ?

espacio simbólico

Ciudad de México
(urbe moderna)

- Música sinfónica contemporánea con sonidos concretos
- Danzón

espacio simbólico

Salón de baile

- Boogie woogie
- Swing

11. Al son del mambo (1950). Director: Chano Urueta
análisis dramático sonoro-musical

cuestionamiento →

¿Qué música construye y es construida por qué *espacio simbólico* ?

espacio simbólico

La Habana
(urbe moderna)

- Música sinfónica contemporánea con sonidos concretos
- Danzón

espacio simbólico

La campaña cubana
(alejada de la ciudad)

Sección del tumbaito

- Canción habanera

Sección el meneito

- Conga
- Mambo
- Descarga pianística
- Canción ranchera

12. Víctimas del pecado (1950). Director: Emilio Fernández
análisis dramático sonoro-musical

cuestionamiento →

¿Qué música construye y es
construida por qué *espacio
simbólico* ?

espacio simbólico

Cabaret de clases baja y media

- Danzón
- Toque con batás
- Mambo
- Boogie-woogie
- Son
- Canción
- "Rumba"

espacio simbólico

La calle en la noche

Mariachi

13. La reina del mambo (1950). Director: Ramón Pereda
análisis dramático sonoro-musical

cuestionamiento → ¿Qué música construye y es construida por qué *espacio simbólico* ?

espacio simbólico

Ciudad Juárez

- Mariachi
- Mexican tequila
- Bolero-chá

espacio simbólico

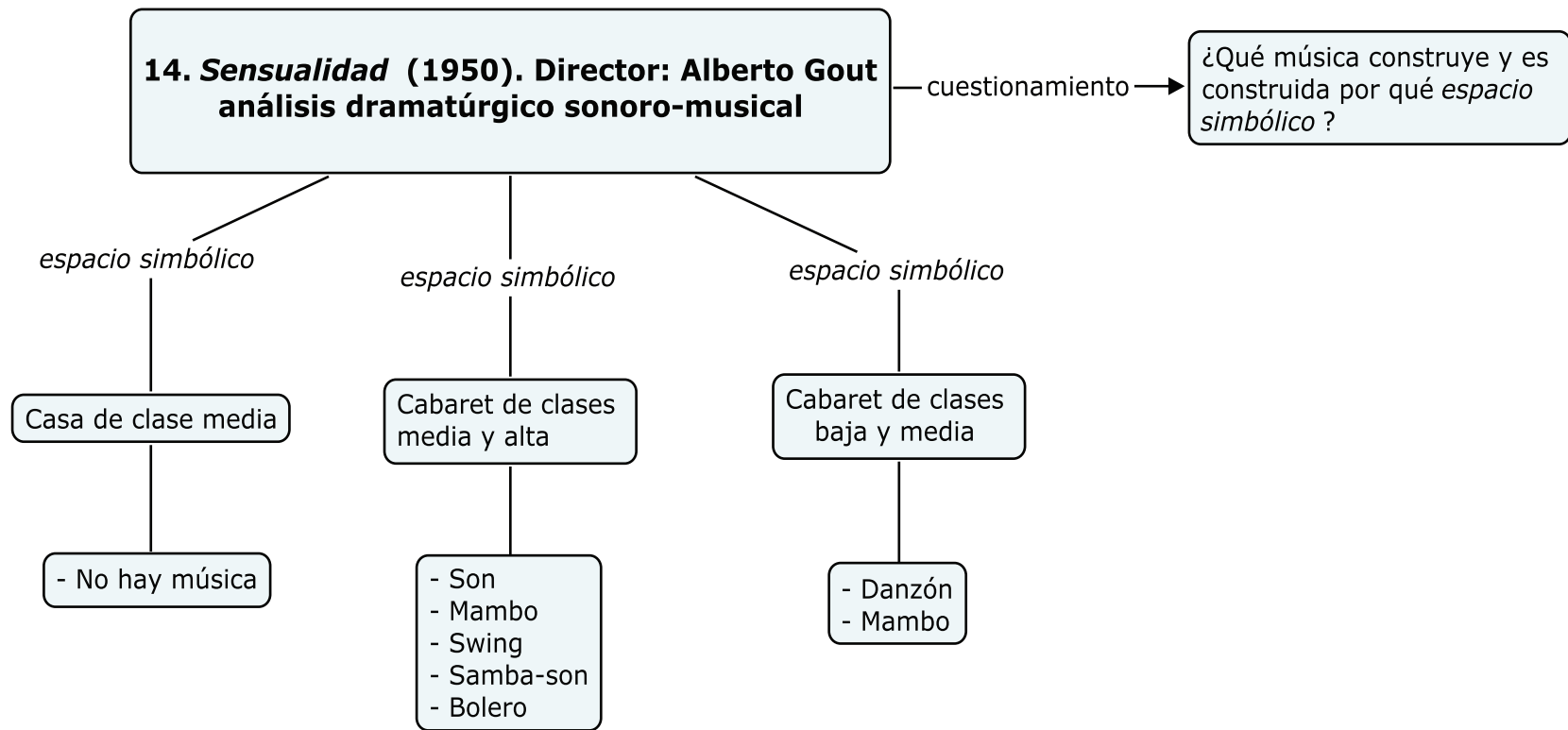
Cabaret de clases media y alta

- Mambo
- "Rumba"
- Canción flamenca
- Samba
- Boogui ba
- Son

espacio simbólico

La calle en la noche

Mariachi



15. Una gallega baila mambo (1950). Director: Emilio Gómez Muriel
análisis dramático sonoro-musical

cuestionamiento → ¿Qué música construye y es construida por qué espacio simbólico?

espacio simbólico

Ciudad de México
(urbe moderna)

- Mariachi

espacio simbólico

Salón de baile

- Son
- Mambo

espacio simbólico

La calle en la noche

- Bolero

espacio simbólico

Colegio de señoritas

- Vals

16. *Dancing (Salón de baile)* (1951). Director: Miguel Morayta
análisis dramático sonoro-musical

questionamiento →

¿Qué música construye y es
construida por qué *espacio*
simbólico ?

espacio simbólico

Casa de clase media

Música sinfónica romántica

espacio simbólico

Salón de baile

- Mambo
- Swing
- Canción
- Bolero

**17. Del can can al mambo (1951). Director: Chano Urueta
análisis dramático-sonoro-musical**

cuestionamiento → ¿Qué música construye y es construida por qué *espacio simbólico* ?

espacio simbólico

Pueblo
(Tompeatillo)

- Vals

espacio simbólico

Cabaret de clases media y alta

- Mambo

espacio simbólico

Ciudad de México
(urbe moderna)

- Mambo
- Can can

18. La niña popoff (1951). Director: Ramón Pereda
análisis dramático-sonoro-musical

— cuestionamiento →

¿Qué música construye y es construida por qué *espacio simbólico* ?

espacio simbólico

Ciudad de México
(urbe moderna)

- Mambo
- Conga
- "Rumba"

espacio simbólico

Cantina

- Bolero

espacio simbólico

Teatro de clase baja

- Mambo
- Bolero

espacio simbólico

Teatro de clases media y alta

- Swing
- Bolero
- Mambo

espacio simbólico

Cabaret de clases media y alta
(en ciudades de América Latina)

- Bolero (México)
- Conga
- "Rumba"
- Joropo
- Samba

19. La noche es nuestra (1951). Director: Fernando A. Rivero
análisis dramático sonoro-musical

cuestionamiento →

¿Qué música construye y es
construida por qué *espacio
simbólico* ?

espacio simbólico

Teatro de clases media y alta

- Canción
- Son
- Mambo

espacio simbólico

Cabaret de clases media y alta

- Danzón
- Canción
- Mambo (a dos pianos)
- Jazz
- Canción flamenca
- Bolero

ANEXO 4

Ninón Sevilla y Kiko Mendive (intérpretes)

SE-VOCÊ (parte B)

Sensualidad (1950)
Dir. Alberto Gout
(min. 1:21:18)

Chords: G D G D

Voces: Un cu - ba - no to - ca - rum - ba - bra - si - lei - ro per - cu - sao pen - san - do que e - ra Ma - cum

Trompeta

Piano

Bajo

Conga

Chords: G D G D G

Voces: ba pen - san - do que e - ra Ma - cum - ba ja ja la jar - di - ne - ra - ja ja

Tpt.

Pno.

Bajo

Conga

ff

D G D G D G

Voces
ja la jar - di - ne - ra ja ja la jar - di - ne - ra ja ja la jar - di - ne - ra

Tpt.

Pno.

Bajo

Conga

SE-VOCÊ (parte C)

Ninón Sevilla y Kiko Mendive (intérpretes)

Sensualidad (1950)
Dir. Alberto Gout
(min. 1:21:18)

Gm

Voz

Chan - gó_ el rey del fue - e - go_ a - le - gre - meu pai ba

Trompeta

Piano

Bajo

7 E^b7 D⁷ Gm

Voz

le_ mi_ Chan - gó a lo lo le_ e

Tpt.

Pno. (a octavas)

Bajo

12 E^b7

Voz

le le le lo la_ a - le - gre - meu pai ba le_

Tpt.

Pno.

Bajo

17 D⁷ Gm

Voz

mi_ Chan - gó_ co - mo di - cen_ los_ bra - si - le -

Tpt.

Pno. (a octavas)

Bajo

22

Voz E^{b7} D⁷

i - ros_ a - le - gre - meu pai ba le_ mi_ Chan - gó.

Tpt.

Pno.

Bajo

27 Gm

Voz

Chan - gó_ el rey del fue - e - go_

Tpt.

Pno. (a octavas)

Bajo

32 E^{b7} D⁷ Gm⁶

Voz

a - le - gre - meu pai ba le_ mi Chan - go - o - o - o - o

Tpt.

Pno.

Bajo

ANEXO 5

¡Ay, José!

Rita Montaner (intérprete)

Víctimas del pecado (1950)

Dir. Emilio Fernández

(min. 33:00)

Musical score for the first system of the song "¡Ay, José!". The score includes staves for Voice (Voz), Piano (Piano), Bass (Bajo), Claves (Claves), Maracas (Maracas), Bongós (Bongós), and Timbales (Timbales). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The lyrics for the voice part are "Ay... Jo-sé a-sí no es". The piano part features a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The percussion parts (Claves, Maracas, Bongós, Timbales) are mostly rests, with some activity in the later measures.

Musical score for the second system of the song "¡Ay, José!". The score includes staves for Voice (Voz), Piano (Pno.), Bass (Bajo), Claves (Clv.), Maracas (Mrs.), Bongós (Bongós), and Timbales (Timb.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The lyrics for the voice part are "Ay... Jo-sé es-to qué es Ay... Jo-sé vuél-va lo ha-cer". The piano part continues with a complex rhythmic accompaniment. The percussion parts (Claves, Mrs., Bongós, Timbales) are more active in this system, providing a steady rhythmic accompaniment.

11

Voz

Ay___ Jo - sé haz - lo al re - vez No_ te pon - gas tan

Pno.

Bajo

Clv.

Mrcs.

Bongós

Timb.



16

Voz

___ blan - di - to___ pon - te un po - co más___ du - ri - to___ Y___ bai - la con sa

Pno.

Bajo

Clv.

Mrcs.

Bongós

Timb.

20

Voz

bro - su - ra___ mo - vien-do bien la___ cin - tu - ra___ pa - ra po-der-te go -

Pno.

Bajo

Clv.

Mrs.

Bongós

Timb.



24

Voz

zar. A-sí Jo-sé no a-sí no es Ay___ Jo-sé a-sí no es

Pno.

Bajo

Clv.

Mrs.

Bongós

Timb.

AY JOSÉ (montuno)

Rita Montaner (intérprete)

Víctimas del pecado (1950)
Dir. Emilio Fernández
(min. 33:00)

Voz

Ay Jo sé a-ho-ra sí a-sí sí es Ay! Ay es-to qué es?

Coros

Ay Jo-sé!

Piano

Bajo

Claves

Maracas

Bongós

Timbales

Detailed description: This system contains the first four measures of the song. The vocal line starts with a melodic phrase in G major, 4/4 time. The lyrics are 'Ay Jo sé a-ho-ra sí a-sí sí es Ay! Ay es-to qué es?'. The chorus line has 'Ay Jo-sé!' in the second measure. The piano accompaniment features a steady bass line and chords. The percussion parts include Claves, Maracas, Bongós, and Timbales, all playing a consistent rhythmic pattern.

5

Voz

Ay Jo-sé! eh... qué go-za-de-ra Ay Jo-sé! qué bue-no es

Coros

Ay Jo-sé! Ay Jo-sé!

Pno.

Bajo

Clv.

Mrcs.

Bongós

Timb.

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The vocal line continues with 'Ay Jo-sé! eh... qué go-za-de-ra Ay Jo-sé! qué bue-no es'. The chorus line has 'Ay Jo-sé!' in the fifth and seventh measures. The piano accompaniment continues with the same harmonic structure. The percussion parts remain consistent with the first system.

9

Voz
Ay Jo-sé! Ay qué ri - co es Ay el Nes el Nes-ca - fé

Coros
Ay Jo-sé! Ay Jo-sé!

Pno.

Bajo

Clv.

Mrs.

Bongós

Timb.

13

Voz
Ay Jo-sé! Ay vuél-va-lo ha-cer a ver a - sí Jo-sé Ay qué ri - co es

Coros
Ay Jo-sé! Ay Jo-sé!

Pno.

Bajo

Clv.

Mrs.

Bongós

Timb.

17

Voz

Ay Jo-sé Ay qué bue-no es Ay vuél-va-lo ha-cer Jo-sé

Coros

Ay Jo-sé! Ay Jo-sé!

Pno.

Bajo

Clv.

Mres.

Bongós

Timb.

21

Voz

Ay Jo-sé Eh mam-bo con él

Coros

Ay Jo-sé!

Pno.

Bajo

Clv.

Mres.

Bongós

Timb.

25

The musical score consists of seven staves. The top two staves are for vocal parts: 'Voz' (Soprano) and 'Coros' (Chorus), both in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piano part (Pno.) is in grand staff (treble and bass clefs). The bass part (Bajo) is in bass clef. The percussion parts (Clv., Mres., Bongós, Timb.) are in a single clef. Measures 25-28 show the vocal parts with rests, the piano and bass parts with rhythmic accompaniment, and the percussion parts with specific rhythmic patterns.

Voz

Coros

Pno.

Bajo

Clv.

Mres.

Bongós

Timb.

ANEXO 6

SON INSTRUMENTAL (Improvisación de la trompeta)

Francisco de la Cruz Revilla (Carabela) intérprete
acompañado por el "Son Clave de Oro"

Salón México (1948)
Dir. Emilio Fernández
(min. 24:50)

The musical score is arranged in three systems, each with three staves. The top staff is for the Trompete (Trumpet), the middle for Clave, and the bottom for Conga. The music is in common time (C) and a key signature of one flat (B-flat).
- **System 1 (Measures 1-5):** The trumpet part begins with a melodic line. The Clave part has a steady rhythmic pattern. The Conga part has a complex rhythmic pattern with accents.
- **System 2 (Measures 6-10):** The trumpet part continues with a melodic line. The Clave and Conga parts maintain their respective rhythmic patterns.
- **System 3 (Measures 11-15):** The trumpet part features a triplet of eighth notes. The Clave and Conga parts continue.
- **System 4 (Measures 16-20):** The trumpet part continues with a melodic line. The Clave and Conga parts continue.
- **System 5 (Measures 21-25):** The trumpet part concludes with a melodic line. The Clave and Conga parts continue.

26

Musical notation for measures 26-30. The system consists of a treble clef staff and a grand staff (two piano staves). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The piano staves contain a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests, marked with 'x' and 'v' symbols.

31

Musical notation for measures 31-35. The system consists of a treble clef staff and a grand staff. The treble staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano staves continue the rhythmic accompaniment with eighth notes and rests, marked with 'x' and 'v' symbols.

36

Musical notation for measures 36-40. The system consists of a treble clef staff and a grand staff. The treble staff features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano staves continue the rhythmic accompaniment with eighth notes and rests, marked with 'x' and 'v' symbols.

41

Musical notation for measures 41-45. The system consists of a treble clef staff and a grand staff. The treble staff includes a triplet of eighth notes. The piano staves continue the rhythmic accompaniment with eighth notes and rests, marked with 'x' and 'v' symbols.

46

Musical notation for measures 46-50. The system consists of a treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano staves continue the rhythmic accompaniment with eighth notes and rests, marked with 'x' and 'v' symbols.

51

Musical score for measures 51-55. The system consists of a treble clef staff and a grand staff (left and right piano staves). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including rests. The grand staff contains a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand, some marked with accents.

56

Musical score for measures 56-60. The system consists of a treble clef staff and a grand staff. The treble staff features a melodic line with eighth notes and rests. The grand staff continues the piano accompaniment with eighth-note bass lines and accented chords in the right hand.

61

Musical score for measures 61-65. The system consists of a treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with eighth notes and rests. The grand staff continues the piano accompaniment with eighth-note bass lines and accented chords in the right hand.

66

Musical score for measures 66-70. The system consists of a treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with eighth notes and rests. The grand staff continues the piano accompaniment with eighth-note bass lines and accented chords in the right hand.

71

Musical score for measures 71-75. The system consists of a treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with eighth notes and rests. The grand staff continues the piano accompaniment with eighth-note bass lines and accented chords in the right hand.

4

76

Musical notation for measures 76-80. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment of eighth and sixteenth notes, some marked with 'x' and accents.

81

Musical notation for measures 81-85. The top staff continues the melody from measure 80. The bottom staff continues the piano accompaniment with similar rhythmic patterns and accents.

86

Musical notation for measures 86-90. The top staff is mostly empty, indicating a rest for the melody. The bottom staff continues the piano accompaniment.

91 (Mambo)

Musical notation for measures 91-93. The top staff features a more active melody with eighth and sixteenth notes. The bottom staff continues the piano accompaniment.

94

Musical notation for measures 94-96. The top staff continues the melody. The bottom staff continues the piano accompaniment, ending with a double bar line.

ANEXO 7

Edición de fragmentos de películas

Nombre de la pieza	Película (año)	Director
01. "Miseria" (en el teatro)	<i>La niña popoff</i> (1951)	Ramón Pereda
02. "Miseria" (en la cantina)	<i>La niña popoff</i> (1951)	Ramón Pereda
03. "Me gustas mucho"	<i>La niña popoff</i> (1951)	Ramón Pereda
04. "Claro de luna" (Beethovenn)	<i>Distinto Amanecer</i> (1943)	Julio Bracho
05. "La traviata" (aria)	<i>El rey del barrio</i> (1949)	Gilberto Martínez Solares
06. Son	<i>Coqueta</i> (1949)	Fernando A. Rivero
07. Organillo	<i>Distinto Amanecer</i> (1943)	Julio Bracho
08. Organillo	<i>Salón México</i> (1948)	Emilio Fernández
09. "Cabosile"	<i>El rey del barrio</i> (1949)	Gilberto Martínez Solares
10. Son-"Rumba"	<i>La reina del trópico</i> (1945)	Raúl de Anda
11. "Changó"	<i>Víctimas del pecado</i> (1950)	Emilio Fernández
12. "Se-você"	<i>Sensualidad</i> (1950)	Alberto Gout
13. "Ay, José"	<i>Víctimas del pecado</i> (1950)	Emilio Fernández
14. "Rumba"-Conga	<i>Salón México</i> (1948)	Emilio Fernández
15. Son (instrumental)	<i>Salón México</i> (1948)	Emilio Fernández
16. Tema sinfónico. Graduación de Beatriz	<i>Salón México</i> (1948)	Emilio Fernández
17. "Juárez no debió de morir" (1)	<i>Salón México</i> (1948)	Emilio Fernández
18. "Juárez no debió de morir" (2)	<i>Salón México</i> (1948)	Emilio Fernández
19. "Juárez no debió de morir" (final)	<i>Salón México</i> (1948)	Emilio Fernández
20. Discurso de Beatriz sobre el heroísmo	<i>Salón México</i> (1948)	Emilio Fernández
21. Posada	<i>Salón México</i> (1948)	Emilio Fernández