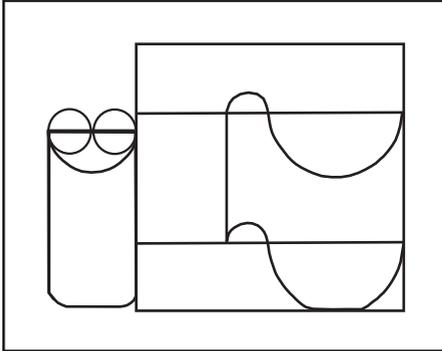


LAS POLÍTICAS CULTURALES EN LA MÚSICA MEXICANA



Yolanda Moreno Rivas*

El arte no es un lujo innecesario es una parte esencial de la vida de un pueblo y una manifestación activa de la vitalidad de una nación.

Ernest Bloch

* Musicóloga-investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.

LAS POLÍTICAS CULTURALES EN LA MÚSICA MEXICANA

El concepto de una política cultural que contenga dentro de sus fines generales un proyecto nacional de educación y difusión musical es relativamente nuevo en México.

Los Conservatorios fundados durante el siglo XIX o las sociedades creadas para estimular la difusión de la música tuvieron como principal finalidad el preservar, aunque fuese sólo precariamente, la continua y suficiente producción de músicos y cantantes indispensables para las necesidades de esparcimiento y consumo de música de las clases medias y acomodadas.

La aventura de montar una ópera u organizar un concierto constituía un esfuerzo económico cuya intención era comerciar, y debía por lo tanto rendir un resultado comercial. Careciéndose de las instituciones sostenidas y patrocinadas por el Estado que surgieron durante el siglo XIX en los principales países europeos, las clases acomodadas mexicanas de principios del siglo pasado tuvieron acceso sólo a funciones esporádicas y modestamente representadas, pero acaso satisfactorias en su básica función de entretenimiento.

En cierta manera, y eso es válido también para México, el siglo XIX prefiguró el ambiente y el medio social o económico en el que la música y los diferentes públicos del siglo XX se desarrollarían. La ópera, las organizaciones de conciertos, el sistema de ejecución de música de cámara, recitales, actuaciones de conjuntos no tradicionales, el disfrute alternativo de la comedia musical, las variedades, la música ligera y la música popular y, últimamente, la música pop con su auditorio centrado en grupos de edades específicas, son diferentes aspectos y desarrollos del fenómeno musical que ya se manifestaron de una u otra manera durante el siglo XIX. Podría afirmarse inclusive que el sistema característico de la difusión musical del siglo XX ha cambiado sólo superficialmente, ya que en el fondo poco se ha añadido a la naturaleza esencial del fenómeno musical.

En Europa, aunque con ciertas reservas, se podría hablar de algunos países más próximos al concepto de una cultura homogénea que posibilitara el acceso de un mayor porcentaje de la población a la música producida por los mejores compositores de todas las latitudes. Este fenómeno de expansión

de los públicos y atenuación de las fronteras socioculturales se ha subrayado recientemente y de una manera específica en los países socialistas, en donde grandes masas han tenido un acceso amplio a lo mejor de la producción musical y artística de siglos anteriores (el control, o presión y consiguiente empobrecimiento de la producción artística en la mayoría de dichos países constituye otro tipo de problema).

La masificación de la difusión musical es un hecho en los principales países socialistas o capitalistas. El Estado ha reconocido las ventajas de una difusión musical activa, así como la utilidad de una formación musical y una difusión artística que llegue al mayor número posible de personas. Una tradición musical viva puede expresar afirmativamente una forma de vida. Por otra parte, y esto también adquiere un valor positivo, la práctica generalizada de la música exige un delicado balance entre las diferentes individualidades y la finalidad expresiva de un grupo. En los países capitalistas se agrega a esto el inmenso valor comercial de la difusión por medio de la reproducción mecánica y los conciertos.

Sin embargo, en países como México, donde existe desde los tiempos coloniales una cultura fragmentada y plural, difícilmente homogeneizable, el problema de la educación musical y la difusión sigue siendo necesariamente complejo y difícil de resolver –como se ha pretendido– mediante una única solución. Aunque existan abundantes y brillantes ejemplos de interacciones positivas como las observables en los villancicos del siglo XVIII, compuestos al estilo europeo pero con abundantes rasgos rítmicos melódicos e idiomáticos indígenas, o el uso de temas de inspiración autóctona de los compositores de la escuela nacionalista, los diferentes campos culturales en los que se desenvuelven los habitantes de nuestro país siguen estando esencialmente separados.

La música que producen y consumen las comunidades indígenas no es la música de las diferentes clases urbanas. En las principales ciudades, las clases populares no consumen la misma música que las clases medias o superiores.

Sin minimizar las amplias posibilidades que ofrecen los medios de difusión masiva, habría que reconocer que, lejos de borrar las fronteras socioculturales, éstos se han inclinado por la divulgación de una expresión musical que tiende más a la difusión masiva del producto “comercial” sonoro (canción) que a la elevación de las aspiraciones estéticas de amplios sectores de la población. Así, en vez de estimular una homogeneidad cultural que permita mayor participación social en la producción y difusión de la música, los medios masivos han degradado la calidad de la producción musical y han propiciado la formación de un oyente pasivo y acrítico.

En el concierto, terreno de la difusión de la música llamada culta, las condiciones actuales son tales como para permitir la separación de la actividad musical en diferentes capas culturales y sociales que, sin embargo, suelen entrecruzarse.

La enorme cantidad de música en permanente disposición por medio del disco hace innecesario que los oyentes se enfrenten al tipo de música que no les es familiar. Así, pues, es posible el consumo musical dentro de verdaderos “ghettos culturales”. La distancia, la honda diferencia del lenguaje, entre la música ligera y de entretenimiento y la música de los compositores actuales como Stockhausen, Boulez, Berio, Lutoslawsky o los mexicanos Lavista o Ibarra es inmensa. La vieja concepción de la música considerada como una tradición en continua expansión, acaso podría aplicarse solamente y con mayor exactitud a la música de “rock”, al estilo “pop” y probablemente a algunos géneros populares mexicanos.

El poder de la música es mayor de lo que generalmente se supone. La música crea determinado tipo de sociedad. Cualquier audiencia que se somete a la misma experiencia musical, puede constituirse –aunque fuera temporalmente– en una comunidad. Una prueba de ello es la atracción de los multitudinarios festivales de “rock”, sin dejar de subrayar el hecho de que esta música apela a tradiciones y actitudes sólo parcialmente musicales. El poder socializador de la música podría ejemplificarse repetidamente en cada periodo de su historia; desde el uso de los corales luteranos en la música religiosa de Bach, hasta la admiración histórica que los públicos sienten hacia intérpretes como Pavarotti, los Bee-Gees o el mexicano Juan Gabriel.

Sin embargo, cualquier intento de organizar la música para servir a determinados fines sociales sería esencialmente sospechosa, teniendo tan cercanos los ejemplos de gobiernos fascistas y algunas formas de socialismo no tan ilustrado.

Estas reflexiones conducen necesariamente a la base del problema.

¿Qué tipo de música necesita un determinado tipo de sociedad? ¿Sería deseable o lícito dirigir el desarrollo de lenguajes musicales de acuerdo con principios filosóficos o sociales? ¿Debería darse preferencia a determinado tipo de creación musical?, y en ese caso, ¿por qué es preferible la difusión de la música denominada culta a cierto tipo de música comercial? ¿Sería deseable la preservación y el estímulo de las músicas características de algunas culturas populares?

LA CULTURA MUSICAL EN MÉXICO

Hagamos un poco de historia. Sería de gran provecho esbozar un análisis y una descripción del desarrollo de la educación organizada y difusión de la música en México desde tiempos de la colonia.

Durante el Virreinato, la asimilación de la cultura europea se inició tempranamente con la fundación de las escuelas de indios en Texcoco, Tlatelolco y San Juan de Letrán, y a nivel de la educación de carácter profesional con la creación de las eficientísimas capillas musicales en las catedrales más importantes del país. Como resultado de la enseñanza exitosa del oficio musical, la producción de compositores y músicos hábiles en el manejo de las técnicas polifónicas de la época e instrumentistas de notable pericia, incluyó pronto a indígenas y mestizos al lado de españoles y criollos.

La existencia a lo largo de este periodo de compositores tan importantes como Hernando Franco (1532-1585), Antonio de Salazar (1650-?), Manuel de Sumaya (1682-1759), Gaspar Fernández (¿-1627), Gutiérrez de Padilla (cerca-1590) y Francisco López Capillas (C1615-1673) habla de la existencia de una política musical que, si bien dirigida por la Iglesia y encaminada principalmente a la formación de músicos para el oficio religioso, logró trascender hacia otras áreas específicamente ocupadas por la música profana.

Obviamente, existía una gran diferencia tanto de concepto como de finalidad entre la música practicada por cada una de las diferentes castas de la Colonia y los grupos indígenas que de alguna manera continuaban con sus antiguas costumbres musicales, pero por encima de todo prevalecía la voluntad política del Virreinato, que a través de la Iglesia imponía o trataba de imponer un concepto homogéneo aceptable y más o menos domesticado de la música practicada por las clases sociales potencialmente más peligrosas. No es otro el significado de los abundantes casos de músicos perseguidos de oficio que se hallan registrados en los archivos del ramo de Inquisición. Se persiguió en un principio a la música autóctona o indígena bajo el cargo de su contenido lascivo animal o anticivilizado; más adelante, más cercana la Revolución de Independencia, por su carácter de rebeldía política que se agazapaba tras la ejecución o el baile de algunas piezas populares.

Durante los últimos años de la Colonia y bien entrados los años de Independencia, se declaró una marcada decadencia de la práctica y la creación musicales. Rota la unidad política y cultural impuesta por el poder colonial y desaparecida la misión educativa musical de la Iglesia, la música culta se refugió en el Coliseo Nuevo y en Academias como la de Minería.

Las ejecuciones musicales eran necesariamente mediocres, por la carencia de elementos preparados y por la tardía y parcial absorción de la música europea de la época. Sin embargo, aun superando las aplastantes deficiencias en la formación musical y la poca difusión del arte sonoro, reducida a la presentación de compañías de ópera y numerosos solistas extranjeros, lograron destacar intérpretes mexicanos tan notables como Ángela Peralta, compositores operísticos como Mariano Elizaga, Aniceto Ortega, y autores de música instrumental como Julio Ituarte (1845-1905), Ernesto Elorduy (1853-1912), Felipe Villanueva (1863-1893) y Ricardo Castro (1864-1907).

La inestabilidad política no propició la creación de organismos estables de la enseñanza musical, aunque surgieron sucesivamente diversas instituciones de enseñanza profesional de la música durante el siglo XIX. En 1825, Lucas Alamán patrocinó una Academia y una Sociedad Filarmónica. En 1839, el compositor José Antonio Gómez fundó otra "Gran Sociedad Filarmónica". En 1853, Antonio de Santa Anna intentó la fundación de un Conservatorio, pero no fue sino hasta 1866, terminada la Intervención Francesa, cuando se inauguró un Conservatorio con la prerrogativa de convertirse en una institución nacional.

Dicho Conservatorio, como el resultado de una conjunción de esfuerzos privados y públicos, fue auspiciado y patrocinado por la Sociedad Filarmónica Mexicana, y a su vez fue heredero de la Academia de Música fundada en 1838 por Agustín Caballero. La Sociedad Filarmónica actuó sobre todo en el campo de la difusión, y como resultado de un enfrentamiento con el Estado mexicano, en esos momentos representado por Benito Juárez, se dispuso una subvención oficial para la nueva escuela que pasó a someter su programa a la Ley de Instrucción pública de 1867. Siete años después existían en el Conservatorio 43 profesores y 1 023 alumnos y se mantenían dos coros de artesanos: el "Orfeón Popular" y el "Águila Nacional".

En 1877, después de sometida la Institución a ciertas presiones de tipo político durante el primer periodo de Porfirio Díaz, Ignacio Ramírez propuso y obtuvo la nacionalización del conservatorio. Hasta 1892 Alfredo Bابلot fue director del Conservatorio. Durante su gestión se fundó la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, que se convertiría más adelante en la Gran Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional.

Así, pues, la oficialización de la música en México se definió durante el porfirato, en el momento en que el Estado mexicano se decidió a ocupar el papel de difusor y educador que durante la Colonia había acaparado la Iglesia.

Para bien o para mal, la nacionalización del Conservatorio marcó también el principio del papel rector del Estado en el desarrollo de la música, así como la desaparición o el debilitamiento de las iniciativas particulares.

Necesariamente y en contra de los mismos deseos del Estado, consciente de que “ha de ser de naciones grandes y generosas la protección de la música”, el Conservatorio Nacional, situado en la capital de la República, poco pudo hacer por una difusión y formación educativa de verdadero alcance nacional. La cultura se concentraba en la capital y en ella misma se concebían y se agotaban las iniciativas. El estímulo y la educación del talento musical de excepción se hizo mediante el otorgamiento de becas a Europa como en los casos de Ricardo Castro y Julián Carrillo. La “instrucción y fomento del oficio filarmónico” dentro del Conservatorio fueron, sin embargo, lo suficientemente decididos como para producir algunos excelentes músicos y ejecutantes, especialmente durante el periodo de 1883 a 1892. A partir de 1906, siendo ministro de Instrucción Pública Don Justo Sierra, se iniciaron reformas en el Conservatorio Nacional inspiradas en los programas de las escuelas de música europeas de París, Berlín o Londres.

Ricardo Castro (1906-1907), Gustavo Campa, Julián Carrillo (1913), como directores del Conservatorio o fundadores de Orquestas, tuvieron una concepción y una visión necesariamente parciales de las necesidades y posibilidades de la difusión y la enseñanza en un país como México.

No fue sino hasta 1926 y 1928, con la celebración de los Congresos Nacionales de Música, cuando se comenzó a percibir en su complejidad el problema y trascendencia de la enseñanza y la difusión de música en el país.

CARLOS CHÁVEZ

La acción y la obra de Carlos Chávez a partir de su nombramiento como director de la Orquesta Sinfónica de México y del Conservatorio en el año de 1928, marcó un cambio de enfoque y una reforma radical en la concepción de los problemas de la música en México, que culmina con su breve pero innovador ejercicio en la Jefatura del Departamento de Bellas Artes durante el ministerio de Narciso Basols.

En 1933, un selecto equipo del futuro presidente Lázaro Cárdenas esbozó un idealista programa de acción conocido como “Plan Sexenal”. En el aspecto educativo, dicho plan se inspiraba en los planes de estudio soviéticos, aunque el contenido marxista se mezclaba con algunos principios liberales. La vaguedad político-filosófica del Plan Sexenal no le impidió establecer claramente que en lo sucesivo el Estado se convertiría en rector y promotor

de todas y cada una de las manifestaciones de la vida del país. El fomento y la dirección de la educación popular sería una de las más serias preocupaciones del Estado. A partir de las consideraciones del gobierno de Lázaro Cárdenas, la escuela primaria se transformó en una institución social cuya función sería señalada por el Estado, “y proporcionaría una respuesta científica y racional a las cuestiones que deben ser resueltas en el espíritu de los educandos”. En 1934, mediante la implantación del Artículo 3o., se declaró oficialmente que la educación impartida por el Estado sería de carácter socialista. Esa pretendida escuela socialista era la expresión de un socialismo utópico que propugnaba a grandes rasgos por la distribución más racional de la riqueza y la implantación del trabajo comunitario.

En la práctica surgieron diversos tipos de escuelas con características muchas veces contradictorias, que iban desde un socialismo más o menos científico hasta una concepción *sui géneris* de la escuela activa.

Sin embargo, muy en el fondo y siguiendo una vieja propuesta de José Vasconcelos, se trató de convertir a la “escuela en la Iglesia del Estado” y en “matriz de la ideología revolucionaria”.

El exaltado colorido ideológico de cierto radicalismo demagógico tendía a defender lo proletario y lo popular como valor intrínseco, tratando a la vez de enaltecer culturalmente a obreros y campesinos. Dentro de esa coyuntura se insertan las primeras iniciativas de Carlos Chávez como director del Departamento de Bellas Artes, y años después, en 1947, con un contenido ideológico más borroso, como director del Instituto Nacional de Bellas Artes.

En un escrito titulado “Finalidades de las Bellas Artes sujetas a las finalidades de la Educación General y a las necesidades de Bienestar Social y Justicia Social”, Chávez logró extrapolar las ideas del momento al terreno de la música, así como la aprobación oficial que lo presentó como el candidato ideal para ocupar el cargo titular del Departamento de Bellas Artes. Conforme al nuevo tipo ideológico de la escuela primaria mexicana, rechaza el proyecto individualista del siglo XIX y se basa en ideas de educadores tan disímbolos como el francés Sourian o el soviético Pinkevich, y pensadores como Platón, Rousseau y Lenin.

Chávez consideraba la educación artística como un medio para concretar las aspiraciones colectivas hacia una sociedad más justa. El arte sería una recompensa al trabajo y un descanso después de la severa obligación, y se trataría de educar en el arte “tanto a los hijos del pueblo como a los de la burguesía rica”. El arte sería entonces “una práctica educativa que incidiría en los procesos de orden psicológico y físico del educando”; “alertaría los instintos sociales, la simpatía, comprensión, emulación y prosperidad social y tendría

un contenido ético”. Poniendo en un segundo plano el “contenido estético del arte”, Chávez educador no aceptaba en ese momento más ética que la social.

Carlos Chávez distinguía dos formas de enseñanza y difusión indispensables: el conocimiento e interpretación del arte *presentado históricamente* y el ejercicio de la creación artística *en el concepto de la vida presente*.

En el terreno de la práctica, el contenido ético de la música no se haría consciente ni en el jardín de niños ni en la primaria, aunque sí se subrayaría en la escuela secundaria. La verdadera influencia y control estatal se realizaría supervisando y juzgando los textos y el repertorio que se utilizaría en la educación musical, teniendo en cuenta que los contenidos éticos y estéticos eran complementarios.

Los medios de acción de este proyecto de educación y difusión musical se localizarían en los establecimientos de Educación General, en las escuelas encargadas de proporcionar una educación estética a los trabajadores y en la única institución dedicada a la formación de músicos profesionales.

En la práctica, las posibilidades de aplicación de este proyecto se vieron restringidas por la falta de personal docente capacitado, la deficiente difusión pública y, finalmente, la renuncia de Carlos Chávez al puesto por motivos políticos.

Aparte de la instauración de la educación musical en cada una de las escuelas del país, Chávez planteaba la necesidad de formar nuevos públicos amantes de la música y proponía la fundación de una escuela de arte para trabajadores.

Sin embargo, a pesar del virtual abandono del proyecto de 1931 a 1938, se lograron organizar series de conciertos dedicados a los obreros, y más adelante conciertos radiofónicos. Actuando como oficina de extensión educativa y bajo el nombre de Dirección General de Educación Extraescolar, la Secretaría de Educación Pública organizó conciertos para niños, conciertos populares y radiotransmisiones especializadas en música culta.

La década de los años treinta marcó también la aparición de una nueva concepción estética en el terreno de la creación sonora: la Escuela Nacionalista. Ya durante el gobierno de Álvaro Obregón, Carlos Chávez había creado la música del Ballet populista H. P., que ostentaba una extraordinaria escenografía del pintor Diego Rivera. Partituras como *Los Cuatro Soles* (1930), *La Sinfonía India* (1935-1936), dentro del mismo estilo indigenista, hicieron factible la aparición y oficialización del estilo de la llamada “Escuela Mexicana”. *La Sinfonía Proletaria* sobre el corrido de la Revolución (1934), tanto como la *Obertura Republicana* se inscriben dentro de las obras de inclinación popular y contenido social. Durante los mismos años, Candelario Huízar (1883-1970)

apuntalaba el movimiento con obras como *Pueblerinas* (1931), *Surco* (1931), y las sinfonías *Oxpanixtli* (1939) y *Cora* (1942). Daniel Ayala participaba en la búsqueda indigenista con *Tribu* (1935), *Los Yanquis y los Saris* (1937) y la suite de ballet *El Hombre Maya*. Blas Galindo, de una generación posterior, estrenaba en Nueva York sus *Sones Mariachi*, en tanto que Pablo Moncayo (1912-1958), inscrito también en el movimiento nacionalista, realizaba su conocido *Huapango* (1941) y *Tierra de Temporal* (1949).

Silvestre Revueltas (1899-1940), con su talento superior y una gran originalidad creadora constituyó la culminación del movimiento con un catálogo de obras en ocasiones geniales como *Caminos* (1936), *Sensemaya* (1938) y *Cuaauhnahuac* (1930).

Durante el gobierno de Ávila Camacho se vio debilitada la creación nacionalista y se redujeron las iniciativas de apoyo oficial a la educación y a la difusión sonora. Correspondió al gobierno desarrollista y liberal de Miguel Alemán la iniciación de acciones concertadas y la aplicación de disposiciones concretas en el terreno de las artes. Para la administración alemanista, el apoyo a las artes traería consigo “el fortalecimiento del carácter y de la personalidad nacionales, junto con el consiguiente engrandecimiento del patrimonio cultural y la atracción de públicos internacionales”.

Un plan de Bellas Artes realizado por un comité alemanista formuló la ley General de Bellas Artes promulgada en diciembre de 1946, que dio origen a su vez al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura en enero de 1947. A partir de ese momento, el Estado, todavía sin el lastre burocrático de años posteriores, se resolvió a ejercer una función promotora y estimuladora de las Bellas Artes. Al asumir la organización de la educación artística profesional, tanto como la educación general en las escuelas de educación primaria, segunda enseñanza y normal, el Estado se abocó a realizar un proyecto artístico nacional de gran envergadura por medio de su organismo oficial, especializado y exclusivo.

La dirección de música del Instituto de Bellas Artes se ocuparía de los ramos de la composición e investigación, organizaría concursos y haría encargos a compositores. En el aspecto educativo, se haría responsable de la educación profesional impartida en el Conservatorio Nacional y la Academia de Ópera de Bellas Artes, así como de la educación musical en el renglón escolar y popular por medio de las escuelas nocturnas y los centros de educación artística para trabajadores.

La difusión dirigida y orientada a públicos de paga, trabajadores y escolares, contaría con la Orquesta Nacional de Bellas Artes, la Orquesta de la Ópera, el Coro del Conservatorio, el Coro de Madrigalistas y los mejores

solistas nacionales promovidos por Bellas Artes para actuar en conciertos y recitales ofrecidos a diversos tipos de público.

El plan para la música del sexenio alemanista era amplio, generoso y de proyección nacional. Sin embargo, sus logros en el terreno de la enseñanza se vieron enormemente restringidos, tanto por los limitados presupuestos que le fueron destinados como por las dificultades reales de formar un profesorado especializado capaz de llevar a la práctica un plan tan ambicioso y exhaustivo.

En el año de 1952, el Instituto Nacional de Bellas Artes atendía 60 escuelas primarias de las mil que había en el Distrito Federal y controlaba la instrucción musical elemental en las ciudades de Jalapa, La Paz, Aguascalientes y Querétaro, 19 escuelas normales rurales, 4 normales urbanas, 22 de enseñanzas especiales y algunas escuelas de Oaxaca, Tamaulipas, Michoacán, Hidalgo y Baja California.

Por lo que se refiere a la difusión en provincia habría que destacar el aspecto de misión cultural que tenían los conciertos de Bellas Artes, a menudo llevados a cabo por concertistas dentro de las condiciones materiales menos apropiadas. En el año de 1948 se ofrecieron 37 conciertos en los estados, cantidad que se incrementó hasta llegar a 61 en el año de 1951

Aunque se intentó descentralizar la cultura, sin separar la educación de la creación, fue a través de las actividades llevadas a cabo en la capital donde el Instituto realizó una labor más congruente y continuada. Las ejecuciones de la Orquesta Sinfónica Nacional, cuya subvención en 1948 era de \$180 000 pesos anuales, fue piedra de toque en la formación de un nuevo entusiasta público. Su repertorio durante el sexenio que encabezó Carlos Chávez fue ejemplo de eclecticismo y rigor selectivo; sin insistir demasiado en el conocido repertorio de la época romántica, se añadieron obras de la *etapa* clásica y preclásica. Además, se tocó la música mexicana con amplitud (93 obras de 33 compositores), aceptando un notable margen de experimentación.

La Orquesta Sinfónica Nacional logró interesar al público en la creación contemporánea internacional y local; se escucharon obras de Milhaud, Honegger, Bartok, Prokofiev, Copland y Stravinsky al lado de las mejores producciones de autores mexicanos como Huízar, Ponce, Revueltas, Rolón y Tello. Gracias a su altísimo nivel de ejecución y flexibilidad interpretativa, la Orquesta Sinfónica de México, bajo la dirección de Carlos Chávez, realizó la prolongada hazaña de difundir la música prescindiendo enteramente de un criterio comercial en la selección de programas y públicos.

La Orquesta no fue sólo el gran instrumento encargado de la formación y educación de un público, sino que se convirtió ejemplarmente en el órgano encargado de dar vida y difundir las obras de los autores nacionales.

Para completar esta labor de reconocimiento y difusión de la obra de los compositores mexicanos se hicieron encargos como estímulo a la creación musical. Blas Galindo, Luis Sandi, Jiménez Mabarak, Rodolfo Halffter, Hernández Moncada y Francisco Domínguez fueron algunos de los compositores favorecidos por esta política que incluyó el estreno de algunas óperas como *La mulata de Córdoba* de Moncayo, *Carlota* de Luis Sandi, *Elena* de Hernández Moncada.

Habría de reconocer en su justo valor el significado positivo que para la vida musical de México y su desarrollo futuro tuvieron la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes y sus correspondientes iniciativas, ya que no se trató de un plan aislado sino de un esfuerzo prolongado y coordinado con un radio de acción lo suficientemente amplio para poder denominarse nacional.

Al final del sexenio alemanista, el Conservatorio contaba con 713 alumnos, la escuela nocturna y las secundarias de arte contaban con 573 alumnos, la Academia de la Ópera con 62 alumnos. Se asesoraba la educación musical en 84 escuelas primarias, 43 secundarias, cinco escuelas técnicas y dos normales. Se habían ofrecido 1 078 conciertos en las escuelas de la capital y 88 en las de provincia. Aunque insuficiente, el balance final era positivo por lo que representaba de posibilidades futuras.

Sin embargo, la absorción de las políticas culturales dentro de un solo organismo generó el obvio problema de una concentración excesiva de poder, la exclusión sistemática de aquellas líneas estéticas o pedagógicas en desacuerdo con la verdad oficial. El autoritarismo cultural llevó también como consecuencia escisiones y persecuciones de instituciones y personas.

Las administraciones posteriores al periodo alemanista no tuvieron interés en ampliar o renovar las políticas musicales establecidas, y por lo general se contentaron con seguir sin grandes cambios las directivas iniciadas por Carlos Chávez.

Por los años cincuenta comenzaron a surgir otras alternativas en el renglón de la difusión. La Universidad Autónoma de México con una Orquesta y un público en constante expansión.

Ópera Nacional, A. C., y el intento de establecimiento de la Orquesta Filarmónica dirigida por el rumano Sergio Celebidache señalaron la aparición de otras alternativas culturales, fuera de las políticas musicales oficiales.

En el terreno de la composición, el periodo de fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes corresponde paradójicamente a los últimos momentos del nacionalismo oficial. Compositores como Manuel Enríquez (1926), Joaquín Gutiérrez Heras (1927), Francisco Savin y aun compositores egresados del propio Taller de Composición fundado en el Conservatorio por Carlos Chávez en 1960 (como Mario Lavista o Héctor Quintanar), se expresaron

mediante elementos sonoros totalmente alejados del mexicanismo “oficial” ya para entonces totalmente agotado como “escuela”.

El empleo de técnicas más actuales, la experimentación con diversos métodos de composición como el dodecafonismo, condujeron a la música mexicana hacia una actualización estilística, un internacionalismo y una apertura que la escuela “nacional” había perdido de vista definitivamente. Excepciones estimulantes durante esos sexenios estáticos posteriores al gobierno alemanista fueron la labor permanente y educativa de la Orquesta Sinfónica de la Universidad (1960-1969), las series de conciertos de cámara organizados en el auditorio de Medicina y la organización de conciertos de música contemporánea realizados en Bellas Artes de 1965 a 1971.

En términos generales, podría afirmarse que en los regímenes posteriores al alemanismo no se repetiría esa coincidencia de necesidad política y realismo en la solución de los problemas que condujeron a la música hacia un desarrollo más o menos definido con claridad.

En algún escrito de Carlos Chávez se mencionan con precisión señalamientos que adquirirían diversa relevancia en el diseño de las políticas musicales de las administraciones culturales que surgieron a partir de los años sesenta. Por ejemplo:

1. La importancia política de la música como “factor de vinculación nacional”.
2. La trascendencia de su utilización como “instrumento de política internacional”.
3. Los beneficios que la música aportaría a la economía general del país si se le utilizara para el desarrollo de “centros de atractivo turístico universal”.

Alternativamente, pero sin la menor intención de definir una política cultural, se privilegiarían las actividades musicales que coincidieran con alguno de estos tres puntos. Iniciativas como la fundación de orquestas, organización de giras al extranjero, los intercambios internacionales de solistas y orquestas, la institución de festivales, la creación instantánea de orquestas de festival, abundaron en perjuicio de las actividades de base relacionadas ya sea con la educación o la difusión popular.

En el año de 1968, con una profusión nunca antes vista en el país de actividades culturales prestigiosas, se definió el modelo y el signo bajo el cual se desarrollarían la difusión musical tanto en el renglón oficial como en

el de la iniciativa privada. Se rendiría culto a visitantes y orquestas ilustres, se organizarían festivales de tanto prestigio aparente como las jornadas internacionales Casals, o el Festival de las Américas, pero cuya trascendencia resultaría siempre local y circunscrita. En general, se trataría de estimular espectáculos o conciertos que redundaran en una buena publicidad, aunque efímera, para el país o los funcionarios en turno.

En el campo de la política educativa, la acción oficial se tornó cada vez más imprecisa y errática como resultado de la carencia de una infraestructura que posibilitara una vida musical constante, variada y al alcance de las mayorías. También se hizo evidente la imposibilidad de las escuelas de enseñanza profesional de la música para preparar los cuadros básicos indispensables para integrar las orquestas ya existentes o la formación de nuevas orquestas.

Acaso la toma de conciencia, a mediados de los años setenta, de la carencia de una planificación musical educativa, así como de un proyecto coherente de difusión musical y formación de nuevos públicos indujeron al Estado mexicano, esta vez en la persona del presidente Luis Echeverría, a solicitar nuevamente el consejo del creador de las políticas culturales del sexenio alemanista. En esa ocasión, el proyecto que Chávez propuso al Estado resultó parcial, inadecuado, a más de totalitario y centralista. Pedir de la música una “acción unificadora de naturaleza ética y estética” era una demanda absolutamente irrealizable en un país cuya población se había triplicado y –para bien o para mal– presentaba una creciente dispersión cultural. Por otra parte, era imposible e innecesario adaptar, como pretendía Chávez, las últimas corrientes internacionales de la educación a las necesidades educativas en México.

Este criterio en apariencia universal y progresista, ocultaba un autoritarismo que exigía un control absoluto, a más de la desaparición de orquestas, el despido de músicos y el sometimiento de los músicos y las organizaciones no estatales a los fines determinados por el Estado. Se trataba, según consejo de Chávez, de evitar la “pluralidad de criterios” para entronizar una “Autoridad ilustrada y unitaria”. La subsecuente rebelión de los músicos y el rechazo de amplios sectores del medio musical, señaló la distancia entre la concepción autoritaria y simplista y la realidad compleja del país.

Desgraciadamente, tampoco se logró una organización democrática de las fuerzas productivas de la música que realmente influyera en el diseño de las políticas musicales; la recién descubierta solidaridad de los músicos se disolvió en reivindicaciones secundarias y rencillas internas.

Se podría afirmar que durante los últimos años el proyecto cultural en el campo de la música ha evolucionado dentro de un innegable criterio elitis-

ta; aunque el sexenio pasado se inició con intenciones renovadoras, principalmente en lo que respecta a la democratización del consumo artístico. Se intentó llevar a cabo la formación y educación permanente de los públicos populares mediante conciertos gratuitos de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, la Sinfónica Nacional o la del Estado de México y actividades concertísticas promovidas por Fonapas y algunas entidades como Petróleos Mexicanos y algunos gobiernos de los estados.

Sin embargo, es obvio que la nota predominante de las políticas musicales de este régimen de grandes aspiraciones sonoras ha sido el abigarramiento de la oferta musical, la insuficiente distribución de ella y la falta de directivas y finalidades claras en el aspecto educativo y promocional. Como hechos positivos podría señalarse la fundación de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, así como la plena ocupación de las orquestas sinfónicas ya existentes en el país. La OFCM, aunque integrada en su mayoría por músicos importados, nació con la sana intención de ser aprovechada como instrumento de formación y entretenimiento profesional para los instrumentistas mexicanos. Este proyecto se amplió en buena medida. Desgraciadamente, las novedosas programaciones iniciales que incluían con frecuencia obras contemporáneas y mexicanas, fueron sustituidas posteriormente por programaciones menos exigentes.

Esta menor exigencia en la programación no impidió, sin embargo, que la OFCM haya realizado a fines del año 1981, 261 conciertos en la Ciudad de México, 59 en el resto de la República y 54 en el extranjero. Es indiscutible que, sobre todo en el aspecto de la difusión, el balance resulta positivo. Sin embargo, cabría preguntarse si la onerosa proyección internacional de la orquesta en prematuras e injustificadas giras al extranjero tuvo la importancia política y diplomática que sus directivos esperaban.

Aunque en apariencia existió una descentralización en la toma de iniciativas con respecto a la difusión musical, habría que reconocer que durante el sexenio anterior existió una bifurcación de acciones e iniciativas culturales de diversa inspiración. En el centro de estas iniciativas todavía figuró el Instituto Nacional de Bellas Artes, pero su alcance se vio severamente limitado por la explosión demográfica y la insuficiencia de su presupuesto. A su alrededor surgen las iniciativas de otras instituciones como Fonapas y sus centros estatales; el Departamento del Distrito Federal con sus Delegaciones políticas y su dirección de Acción Social y Cultural, así como la acción difusora e independiente de las orquestas de más reciente fundación.

Pero no se trata de analizar concierto por concierto lo realizado en el sexenio 1976-1982, sino de hacer señalamientos positivos y recomendacio-

nes más amplias que evitaran en lo futuro los errores, dispersión y falta de coordinación real que caracterizaron la política cultural del régimen.

Juzgamos que en el aspecto de la educación musical centros como el de *Vida y Movimiento*, con su caudal de actividades y estímulos concomitantes, conciertos, concursos y becas, son alternativas que merecen continuar por lo que representan de innovación en el enfoque de la enseñanza, agilidad de medios e imaginación creativa. Acaso una reestructuración sería conveniente, pero sin perder de vista su verdadero fin que es la formación y perfeccionamiento de los instrumentistas que el país necesita con urgencia.

Habrá que reconocer que, en el aspecto educativo-musical, el Instituto Nacional de Bellas Artes perdió en gran medida su capacidad de acción, y si bien existe ahora un Departamento de Música organizado, la herencia tradicional de conflictos políticos que convierte a Bellas Artes en un Ministerio sin poder de acción real o, en el mejor de los casos, en un atractivo premio político, evitó un mejor funcionamiento o una planificación más efectiva y menos efectista.

Además de que el Instituto de Bellas Artes no tiene una influencia decisiva en los planes y programas de educación musical a nivel nacional, habrá que señalar que la mayoría de los maestros que imparten la materia no tienen una auténtica formación de maestros de música. Esto ha redundado en una disminución o virtual desaparición de las recomendaciones de Bellas Artes en la educación musical.

Aunque se intentó una reestructuración de la educación musical profesional a nivel nacional por medio de una Comisión Pedagógica que señaló objetivos y metas de planes y programas, en la práctica, la intención renovadora se redujo a una reforma educativa que sólo pudo echarse a andar en las escuelas superiores de Música de México y de Monterrey. Los aspectos positivos y negativos de esta reforma surgirán en el transcurso de su aplicación, ya que sus programas están sujetos a una evaluación constante.

Aun sin un acuerdo que otorgue su definitividad, y surgida de una iniciativa de la Subdirección General de Bellas Artes, la Escuela piloto de Iniciación a la Música y la Danza ofrece uno de los pocos modelos educativos de este sexenio que merecen una aplicación más general, ya que las Escuelas de Iniciación del INBA cumplen únicamente con la labor de sensibilizar, y lo mismo podría decirse de las Casas de Cultura de los diferentes estados de la República.

El ejemplo contrario de la Escuela piloto por su falta absoluta de objetivos y definiciones concretas lo constituyen los Cedarts, Centros de Educación Artística fundados en 1976, convertidos ahora en un insoluble problema político, y que por su misma estructura interna se convierten en verdaderos centros

de impreparación y difusión de un vago concepto del arte, peligroso para el futuro artístico del país. Lo mismo podría decirse de la irresponsable injerencia en la educación artística de organismos descentralizados como el Centro para el Estudio de Medios y Procedimientos Avanzados de la Educación (CEMPAE). La sola publicación de sus libros de texto para los grados de primaria titulados *Expresión y Comunicación*, exponen la incapacidad, desconocimiento de la música y soluciones aberrantes surgidas de un oportunismo político que se cree infalible pero que poco beneficia al desarrollo cultural y artístico del país.

Sólo resta señalar nuevamente, y no por un prurito de crítica negativa, que en lo futuro habrá de prescindirse de extravagancias culturales como el monstruoso Festival Cervantino, ya que este género de acontecimientos que suceden en la periferia de la cultura, benefician –fuera de las transmisiones televisivas– a un número muy reducido de auditorios. Su costo es excesivo y aun su valor como promoción turística es muy dudoso. ¿No hubiera sido preferible una acción cultural y de fondo en el propio estado de Guanajuato, aplicando una mínima parte del presupuesto del Festival a la promoción de una mejor Orquesta del Estado de Guanajuato o al mejoramiento de su Escuela de Música?

En el aspecto de la difusión e investigación de la música mexicana, constituyó un gran avance la creación de un centro *ad hoc* dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes: el Centro Nacional de Información, Difusión e Investigación de la Música Mexicana. Desgraciadamente, su carga administrativa y burocrática le impidieron centrarse plenamente en la difusión de la música de autores mexicanos, con excepción tal vez de algunas interesantes publicaciones y los encargos a compositores surgidos de esa dependencia.

Dada la existencia de este Centro podría pensarse en aumentar su efectividad mediante el aligeramiento del aparato administrativo y una concentración en las labores que requieren menos burocratismo y más especialización, por ejemplo, la investigación histórica de la música mexicana. Obviamente, habrán de descartarse las promociones que otorguen únicamente ventajas políticas a sus dirigentes, pues siguen dejando en el abandono a la música nacional y a los nuevos compositores.

Dentro del panorama general del sexenio 1976-1982 caracterizado por sus metas indefinidas en el aspecto de la difusión, costosas promociones de carácter exhibicionista y deficiente apoyo o franco rechazo a los ejecutantes y compositores nacionales, destaca como una excepción la actual Dirección del Departamento de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México por la aplicación de un amplio y novedoso criterio, tanto en el aspecto de las variadas programaciones de sus conciertos como en el renglón de los estímulos concedidos (premios, concursos) a los intérpretes y compositores mexicanos.

La modernización del criterio y la actitud responsable de los nuevos dirigentes de la difusión musical en la UNAM se ha hecho notar inmediatamente en el equilibrio de la programación de la Filarmónica Universitaria –que incluye una buena dosis de obras importantes y rara vez programadas–, así como en la organización de múltiples conciertos dedicados a la obra de los compositores nacionales.

CONSIDERACIONES GENERALES PARA LA ELABORACIÓN DE UNA POLÍTICA MUSICAL

Por lo general, cuando se ha intentado en México el diseño de una política cultural aplicada a la música, se piensa en una situación abstracta que no toma en cuenta ni la realidad del país ni las transformaciones recientes de la música en sus aspectos técnicos y socioeconómicos.

En el panorama actual del arte y concretamente en el de la música existen nuevas realidades y desarrollos inesperados sin cuyo conocimiento será imposible establecer iniciativas y políticas culturales congruentes. La música no es simplemente, como han pretendido nuestros difusores culturales, una figura inmóvil destinada a ejercer una influencia civilizadora sobre las grandes masas. Es necesario recordar que existe una economía política de la música y que a partir del siglo XIX la música participa de los intercambios de valor; al fijarse el precio de un boleto para una representación, se inició de hecho la comparabilidad de obras y criterios de ejecución para determinar el valor económico y estético de una obra. Existe también un discurso político sobre el arte que moviliza o desmoviliza públicos potenciales, ya que el gusto, la preferencia por determinado tipo de música puede servir como indicador de estatus social.

Aunque el disfrute de la música llamada “cultura” debería trascender las clases sociales, en la práctica actúa como línea demarcadora entre las diferentes clases, ya que la expresión del gusto está en relación directa con las jerarquías sociales y las legitimidades culturales.

Frecuentemente, al organizarse conciertos de divulgación popular, se piensa que su mera gratuidad hará legible cualquier discurso musical a un público poco dispuesto y preparado para recibirlo. Grave error, según a lógica del sistema, el don unilateral no es sino caridad y no puede ser medio de participación y aculturación de una sociedad capitalista.

Es necesario tomar en cuenta también las relaciones entre la música y el dinero, así como la división del trabajo entre los músicos que convierte a algunos pocos en *vedettes* o divas sobreprotegidas y sobrecompensadas, junto a las huestes de músicos-obreros frecuentemente explotados.

Por otra parte, en ese nuevo perfil operacional de la música es necesario tomar en cuenta el papel multiplicador de los medios de comunicación. Como nuevo potencial de fuerzas productivas, los medios de comunicación no son pura y simplemente distribuidores de un mensaje anodino. Los medios de difusión ocupan un papel preponderante en la mercadotecnia y comercialización de la ideología dominante, con el agravante de que efectúan una operación de abstracción, de separación y de abolición del intercambio entre el público y el emisor, generando en el mejor de los casos una simulación de respuesta en el auditorio. Como nos demuestra abundantemente la televisión, cuando la música aparece en un programa, no lo hace la mayoría de las veces para expresarse, sino para ser consumida como un espectáculo o como un producto más. Además, la televisión incluye en un solo circuito a espectadores de todas las clases sociales, por lo que es fácil caer en la ilusión de una cultura homogénea, cuando la verdadera separación y discriminación se ha realizado a nivel de la educación, las conciencias y las predisposiciones socioculturales.

El disco fonográfico participa de un espacio social y cultural radicalmente nuevo, su influencia multiplicadora ha llegado a alterar el concepto mismo de la interpretación sonora. El disco ha creado una nueva estética que descarta el error, la duda y el ruido para exigir la perfección abstracta.

En un principio, la grabación era un subproducto de la representación en vivo, pero actualmente, y cada vez con mayor frecuencia, el recital de un solista famoso se ha convertido en un auxiliar del mercado del disco. Por otra parte, no hay que olvidar que el disco ha convertido a la música en un arte que puede prescindir del consumo colectivo, y por ello cualquier diseño para una política musical exitosa debe tomar en cuenta el inmenso potencial de distribución del disco, así como su bajo costo.

En el aspecto de la educación también existen hechos que deberían tomarse en cuenta antes de proponer un esquema único de formación de músicos profesionales. Los Conservatorios encargados oficialmente de la educación profesional especializada funcionan con una carga de anacronismos. A pesar de sus ventajas institucionales y políticas, están muy lejos de proporcionar una enseñanza adecuada; al estar totalmente divorciados de la música que se produce en el momento, centran de preferencia sus programas de enseñanza instrumental en el repertorio que comprende los siglos clásicos y románticos.

RECOMENDACIONES

Esbozar una política musical efectiva para los próximos 18 años es necesariamente complejo, ya que se debe tomar en cuenta que las diversas fun-

ciones que forman una vida musical equilibrada son inseparables o están imbricadas entre sí. La tarea del solista o del ejecutante es sólo una parte de un todo en donde otras tareas son también de importancia capital. Por lo tanto, se deberá estimular y promover con el mismo interés la pedagogía, la investigación, la experimentación, la composición, la grabación de discos, la publicación de partituras y literatura sobre música, además de la difusión en todos los sectores y mediante todos los medios.

Básicamente, es necesario concebir una basta política general y nacional a tres niveles: el de la educación, la información y la difusión. Obviamente, esta política deberá tender claramente a reducir las desigualdades de oportunidad a lo largo del país en cualquiera de los tres niveles. Para ello es indispensable proporcionar asesoramientos y estímulos que propicien el nacimiento y autogestión de asociaciones de conciertos, grupos de instrumentistas, orquestas y conservatorios o escuelas especializadas en cada estado de la República.

Un gran proyecto cultural de *Trascendencia Nacional* será sólo aquel que permita la flexibilidad e incluya en su seno la variedad de los proyectos regionales.

¿Seguiremos imponiendo un estilo de cultura universal establecida o permitiremos el crecimiento de una sociedad pluricultural?

Como primer paso, será necesario trazar un plano de las necesidades del país y de cada región según imperativos geográficos, demográficos, etnográficos y sociales. Naturalmente, esto evitará la uniformidad de planes, estructuras y proyectos.

Para que la deseada autogestión de los diferentes estados de la República sea posible, será indispensable organizar convenciones o reuniones regionales que determinen el futuro desarrollo musical según los deseos y necesidades particulares de cada región.

Por otro lado, será necesario enriquecer y apoyar prácticas musicales largo tiempo opacadas o explotadas con fines turísticos y comerciales (la música popular o regional, la música citadina y la música de las diferentes etnias).

En el aspecto organizativo es importante evitar tanto la concentración del poder en algunas manos y unas pocas cabezas, como convertirse en colonia de un imperio multinacional del arte. Por otro lado, aunque es importante centrarse en lo nacional, no hay que olvidar los verdaderos intercambios culturales con el conjunto del país y con los demás países.

En el aspecto de la enseñanza resulta indispensable, para obtener resultados óptimos, separar los programas y los fines de los establecimientos especializados en la formación de profesionales de la música, de los pro-

yectos de divulgación y educación general en la música. De esta manera se evitará que las escuelas especializadas como el Conservatorio Nacional de México o la Escuela Nacional dependiente de la Universidad Nacional Autónoma se vean pobladas preferentemente por aficionados o por niños que rara vez encauzarán su futuro hacia la música.

Este deslinde educativo deberá ser motivo del estudio y de las más serias reflexiones. En el momento actual, la Secretaría de Educación Pública decide, desgraciadamente sin un conocimiento a fondo del problema, los programas y planes generales de estudio de música dentro de la enseñanza primaria y secundaria con el resultado adverso entre los educandos que todos conocemos: nulo conocimiento de los fundamentos de la música y poco o nulo interés en la materia. Una asesoría especializada o la fundación de una auténtica escuela normal para maestros de música podría mejorar y poner al día esa enseñanza general de la música que es esencial para un proyecto de desarrollo individual y colectivo.

Al mejorarse la educación general, los establecimientos especializados no tendrán que ejercer el papel de iniciadores o divulgadores para concentrarse en la enseñanza profesional.

LOS CONSERVATORIOS O ESCUELAS REGIONALES

Cada Conservatorio Regional tendría una identidad propia y podría estar incorporado a un sistema general, pero se tendría en cuenta, para su fundación y desarrollo posterior, las necesidades reales de formación de músicos en su entidad correspondiente.

DIFUSIÓN ORQUESTAS-SALAS-REPERTORIOS Y PÚBLICOS

Una difusión plural y que abarque al mayor porcentaje de población no requiere necesariamente erogaciones cuantiosas, sino imaginación, reorganización y redefinición de medios.

Como trabajo previo para restablecer la circulación de auditorios y repertorios, sería aconsejable realizar un perfil de las orquestas subvencionadas por el Estado, así como encuestas que determinen la formación social de sus públicos y sus necesidades culturales concretas.

Además de los medios tradicionales de difusión (como las orquestas y coros), habría que pensar en formaciones no tradicionales y de mayor flexibilidad que permitan abordar todo tipo de repertorio, tanto antiguo como contemporáneo. Para ello, sería interesante fundar consorcios de músicos que

se aparten de las normas de las orquestas del siglo XIX, y que proporcionen los elementos necesarios para las formaciones en constante variación de la música actual.

Sería valioso intentar una modificación de la esclerosada constitución de la orquesta tradicional. A ese respecto es interesante señalar como ejemplo la formación de la recién fundada orquesta de la ciudad de Milán, que con su director Claudio Abado ha resuelto igualar los sueldos de cada músico de la orquesta.

Tomando en cuenta que el contacto con la música se logra por medio del concierto, y recordando que el concierto actual es más conservador que un museo tradicional, sería recomendable cambiar tanto el fondo como el marco y el sentido de la comunicación. Es preferible ir al encuentro de nuevos públicos que satisfacer únicamente a un pequeño grupo.

La cultura europea central es solamente una de las tendencias de interés para un público alerta; bajo una cultura diversificada el público debe ser capaz de confrontar diversas culturas y de juzgar obras diferentes de las establecidas en el repertorio. Una cultura que sólo se nutre de intérpretes de prestigio y obras de museo es una cultura que se extingue.

COMPOSICIÓN

Un proyecto musical razonablemente equilibrado exige una saludable e indispensable dosis de apoyo al compositor actual, así como la posibilidad de difusión de su obra. Es indispensable que a la obra de los compositores mexicanos se le conceda una justa y necesaria exposición frecuente al público. Sin embargo, para propiciar el desarrollo de la composición en México hay que reconocer que no es suficiente que el Estado haga encargos de obras que serán escuchadas públicamente sólo en contadas ocasiones. El dinero puede reavivar y estimular la creación sonora sólo hasta cierto grado; lo que hace falta es la aparición de una presionante necesidad social.

Esta “necesidad social” surgirá en el momento en que los compositores participen activamente en la vida musical, ya que, contrariamente a lo que se piensa, no es el compositor el que debe ser rehabilitado para ser tomado en cuenta en la vida musical, sino la vida musical la que se encontraría renovada al participar en ella los compositores con sus producciones recientes.

Las soluciones al aislamiento y discriminación de los compositores nacionales podrían surgir como resultado de un trabajo colectivo que analizara la relación entre los compositores, los intérpretes y el público, con sus carencias, deficiencias y prejuicios aparentemente insuperables.

En ese sentido, se podrían propiciar encuentros ente el compositor y el público en conciertos donde las obras serían precedidas de una explicación dada por el mismo autor, quien podría fomentar también una discusión al final del concierto.