



Intersticios Sociales

E-ISSN: 2007-4964

intersticios.sociales@coljal.edu.mx

El Colegio de Jalisco

México

Moreno Gaona, David

Significados, usos y funciones de la música clásica en Guadalajara, 1947-1960. Un análisis a partir de la historia social de la música

Intersticios Sociales, núm. 14, septiembre, 2017, pp. 283-315

El Colegio de Jalisco

Zapopan, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=421752505010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Resumen del artículo

Significados, usos y funciones de la música clásica e Guadalajara, 1947-1960. Un análisis a partir de la historia social de la música

Meanings, uses and functions of classical music in Guadalajara, 1947-1960.

An analysis based on the social history of music

David Moreno Gaona

Universidad de Guadalajara

historiarock88@gmail.com

Licenciado en Historia por la Universidad de Guadalajara

Durante el régimen de Jesús González Gallo (1947-1953), ocurrieron una serie de cambios en todos los niveles sociales; la élite política estrechó alianzas con la jerarquía eclesiástica y con la burguesía compuesta por comerciantes e industriales, para evitar conflictos al momento de implementar el nuevo modelo económico-político conocido como “desarrollismo”. Dentro de este contexto de redistribución de poderes y de reformas que trastocaron todos los ámbitos sociales –fomento industrial, modificación urbana, crecimiento demográfico, etc.–, la música clásica adquirió nuevos significados para los grupos de poder, ocupando un lugar predominante dentro de las políticas culturales. La reactivación de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, que venía enfrentándose a condiciones económicas adversas por lo menos desde el sexenio anterior, constituyó un punto de encuentro para la nueva élite.

Abstract

The governorship of Jesús González Gallo (1947-1953) brought numerous changes at all social levels as the political elite created alliances with the church hierarchy and the bourgeoisie –made up of merchants and indus-

Palabras clave:

música clásica, significados de la música, música y política, gusto musical, Guadalajara.

Keywords:

classical music, meanings of music, music and politics, musical tastes, Guadalajara.

trialists– in an effort to prevent conflicts during implementation of the new economic-political model known as “developmentalism” (*desarrollismo*). In this context of reforms and a redistribution of powers that altered all social ambits, including industrial development, urban renewal and population growth, among others, classical music acquired new meanings for those power groups and came to occupy a prominent place in cultural policies. The resurgence of the Guadalajara Symphony Orchestra, which had been plagued by adverse economic conditions for least the previous six years, emerged as a key meeting place for the new elites.

David Moreno Gaona

Universidad de Guadalajara

Significados, usos y funciones de la música clásica en Guadalajara, 1947-1960. Un análisis a partir de la historia social de la música

Meanings, uses and functions of classical music in Guadalajara, 1947-1960.

An analysis based on the social history of music

Introducción: la historia social de la música

Esta investigación pretende ser un aporte a los estudios sociohistóricos de la música, partiendo de un contexto y una problemática específicos: me interesa comprender los significados que los grupos de poder tapatíos construyeron en torno a la música clásica, en un periodo de cambios notables como la transformación urbana, y otros quizás no tan notables como las alianzas entre las élites y las funciones que éstas encontraron en el uso de las artes “elevadas”. La problematización parte de una serie de planteamientos propios de la historia social de la música (en adelante HSM), disciplina que ha venido desarrollando nuevas perspectivas, nuevas herramientas teórico-metodológicas, y nuevos problemas que han llevado a los investigadores a materializar sus inquietudes en publicaciones por demás interesantes y sugerentes.

Sin pretender ser exhaustivo sino todo lo contrario, considero pertinente hacer un brevísimo bosquejo histórico de la HSM, para comprender de manera general cuáles son sus objetivos y planteamientos principales. A su vez, la intención de exponer este breve recuento es la de establecer cuáles son las interrogantes y las hipótesis que guían este trabajo, con la finalidad de acercarme a las fuentes de una manera crítica, procurando la mayor cautela de hacer una lectura en relación con el contexto.

Deseo expresar mi agradecimiento a la doctora Ana Georgina López Zepeda por motivarme a enviar el presente artículo, al doctor Rodrigo de la Mora Pérez Arce, profesor investigador del ITESO, por sus certeros comentarios a una versión temprana del texto. Asimismo, agradecer a los dictaminadores de la revista *Intersticios Sociales*.

La HSM inició su proceso de creación a partir de una crítica a los paradigmas positivistas e historicistas de la musicología clásica y la historia de la música, derivada de la “crisis del historicismo” surgida en Alemania en la década de los veinte,¹ agudizada hacia 1929 con la vanguardia que significó la escuela de los *Annales* en Francia. La crisis generalizada dentro de la disciplina histórica, que venía abonando el terreno para la consolidación de la “revolución historiográfica francesa” por lo menos desde 1900, encontró críticos agudos como Henri Berr y posteriormente Marc Bloch y Lucien Febvre, quienes reivindicaron una verdadera interdisciplinariedad al enfrentarse decididamente a la “historia historizante del historicismo alemán”.² *Annales* significó una revolución historiográfica al dotar a la historia de fundamentos sociológicos, geográficos, culturales y económicos, que habían sido marginados por el paradigma positivista dominante desde el siglo XIX y las primeras décadas del XX.

Casi de inmediato, la musicología clásica y la historia de la música se enfrentaron a una reestructuración al problematizar los estudios musicales desde una perspectiva sociológica. Más aún, al pensar la historia de la música desde planteamientos sociológicos, el quehacer del historiador de la música fue cuestionado al considerarse arraigado a la metodología positivista, cuya recopilación, clasificación e interpretación sistemática de evidencias, se limitaba a una especie de acto creativo de imposición del orden en el caos.³ Un caso ejemplar es el de Elie Siegmeister y su ensayo titulado *Música y sociedad*, publicado en 1938, donde el autor expresa su asombro ante la falta de un enfoque social dentro del estudio de la música: “En los últimos años, el análisis social ha arrojado nueva luz sobre el significado y el desarrollo de la literatura y la pintura, las ciencias, la tecnología, la religión y en casi todos los aspectos de la cultura humana, aunque, en lo tocante a una interpretación de las funciones de la música en la sociedad y su relación con la vida de su tiempo, apenas si se ha empezado”.⁴

La HSM se ha nutrido de diversas disciplinas desde las primeras décadas del siglo XX a la fecha, pero quizás los aportes de las investigaciones etnomusicológicas han sido los más significativos. Ivo Supicic señaló en su artículo

1 Véase Rob C. Wegman. “Historical musicology: is it still possible?”, en *The cultural study of music. A critical introduction*, Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (Nueva York y Londres: Routledge, 2003), 136-146, en: www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/musicologia/complementarias/nuevaMusicologia/Clayton%20et%20al_The%20Cultural%20Study%20of%20Music%202003.pdf (consultado el 11 de octubre de 2016).

2 Véase Jaume Aurell Cardona, *La escritura de la memoria. De los positivismos a los postmodernismos* (Valencia: Universitat de València, 2005), 51-67.

3 Wegman, “Historical musicology”, s. p.

4 Elie Siegmeister, *Música y sociedad* (México: Siglo XXI, 1999), 3.

“Sociología musical e historia social de la música” y que la sociología y la historia de la música debían establecer un parentesco con la etnomusicología, luego de las “revelaciones sobre los usos prácticos, las finalidades y las funciones sociales precisos de la música”⁵ que los etnomusicólogos realizaban a partir de trabajos de campo con grupos étnicos. Supicic apuesta por la aplicación del marco teórico-metodológico de la etnomusicología, dentro del ámbito de estudio propio de la sociología y la historia social de la música: la música clásica. Tomando como base los planteamientos del etnomusicólogo Alan P. Merriam, Supicic cita un fragmento que sirvió como punto de partida inicial para la presente investigación, donde se definen conceptualmente los usos y las funciones de la música:

Cuando hablamos de los usos de la música, nos referimos a las distintas maneras en que se emplea en la sociedad humana, a la práctica o al ejercicio habituales de la música, ya sea como cosa en sí, o bien en relación con otras actividades... La música se utiliza en determinadas situaciones de las que se convierte en parte integrante, pero puede desempeñar o no una función más profunda... De ahí que “la utilización” haga referencia a la situación en la que la música se utiliza en la acción humana; “la función” alude a los motivos de tal utilización y, en especial, al objetivo más amplio al que sirve.⁶

Siguiendo este planteamiento, uno de los principales objetivos de la HSM es descubrir las funciones y los valores sociales de la música en contextos específicos. En palabras de Elie Siegmeister, al tomar como la hipótesis de base el hecho de que “la historia de la música está relacionada orgánica y dinámicamente con la historia de la sociedad”, el historiador debe tener en cuenta que “la música ha tenido en todos los tiempos una o varias funciones sociales, en correspondencia con las necesidades objetivas de la sociedad, [y que] los cambios en la estructura social y, por tanto, en las necesidades sociales han implicado cambios en la función de la música”.⁷

5 Ivo Supicic, “Sociología musical e historia social de la música”, *Revista de Sociología* 29 (1988), en <http://papers.uab.cat/issue/view/v29> (consultado el 11 de octubre de 2016).

6 Supicic, “Sociología musical”.

7 Siegmeister, *Música*, 21.

Por otra parte, desde la perspectiva antropológica se han hecho cuestionamientos sobre el problema de la significación musical. Supicic cita la siguiente aseveración de Erich Wolf: “aunque la musicología conozca bien las técnicas del pasado, no siempre conoce las actitudes del pasado, ni el clima psicológico y filosófico en el que se utilizaban tales técnicas con fines estéticos y sociales”.⁸ Aprender esas actitudes del pasado obliga a pensar la música clásica como una forma simbólica, dotada de pautas de significados que permiten a los individuos pertenecientes a un sector cultural⁹ comunicarse entre sí y compartir experiencias, concepciones y creencias. En este sentido, se analiza a la música como parte del proceso simbólico de la cultura, entendiendo a ésta como “la acción y el efecto de ‘cultivar’ simbólicamente la naturaleza interior y exterior a la especie humana, haciéndola fructificar en complejos sistemas de signos que organizan, modelan y confieren sentido a la totalidad de las prácticas sociales”.¹⁰

Las tribulaciones de la Orquesta Sinfónica o la economía política de la música

La formación de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guadalajara en el año de 1941, ocurrió en un contexto político incierto, pero que de manera clara se alejaba cada vez más de los postulados ideológicos del cardenismo. La Universidad de Guadalajara se había mantenido fiel a los lineamientos de la educación socialista, creando en 1939 el Departamento de Extensión Universitaria con la finalidad de “acercar la universidad a la sociedad”.¹¹ Sin embargo, aunque el discurso de la Universidad ponía énfasis en el compromiso con las clases trabajadoras, la creación de la Orquesta Sinfónica de la Universidad “causó inquietud dentro de los círculos ‘cultos’ de la sociedad tapatía; era, según los críticos, el primer intento serio de difundir la alta cultura”.¹² No obstante, a pesar del éxito inicial que pudo tener, la Orquesta decayó a escasos años de su formación. Para 1947, se pretendió reorganizar “la Orquesta Sinfónica de Guadalajara bajo el aliento de las autoridades universitarias, el doctor rector Luis Farah y el

8 Supicic, “Sociología musical”.

9 Esta investigación se enfoca en un análisis sectorial de la música clásica, que comprende actores sociales como promotores, críticos, músicos y público, quienes actúan dentro de un ámbito de alta cultura. Al igual que otros sectores de la cultura, el de la música clásica “tiende a convertirse en un universo autónomo, controlado por especialistas y dedicado a la producción de un sistema de bienes culturales”. Véase Gilberto Giménez Montiel, “La concepción simbólica de la cultura”, en *Teoría y análisis de la cultura 1*, Gilberto Giménez Montiel (México: Conaculta, 2005), 77.

10 Giménez, “La concepción”, 68.

11 Alfredo Mendoza Cornejo, *Desarrollo histórico de la Extensión Universitaria en la Universidad de Guadalajara* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1989), 85-86.

12 Mendoza, *Desarrollo histórico*, 90-91.

secretario licenciado Alberto Fernández, que promovieron la creación de un patronato que le diera vida”.¹³

Las tribulaciones a las que se enfrentó la Orquesta a lo largo de la década de los cuarenta, pusieron de manifiesto que el problema central de su sostenimiento era la falta de ingresos, a pesar de los subsidios otorgados por el gobierno.¹⁴ Ante tal problemática, la reactivación de la Orquesta fue producto del patrocinio de particulares y subsidios del Gobierno, cuya acción coordinada resultó posible debido a una serie de alianzas entre el Estado, la Iglesia y la burguesía integrada por comerciantes y empresarios; el clima político de oposición que había generado el régimen cardenista, encontró un momento de entendimientos y negociaciones a partir del sexenio de Jesús González Gallo (1947-1953). El proyecto desarrollista impulsado por el presidente Miguel Alemán (1946-1952) representó una oportunidad de alianza entre los sectores en conflicto, debido al “giro conservador” que rompía totalmente con los lineamientos socialistas del cardenismo.¹⁵ Como muestra de la coordinación entre el ejecutivo estatal y el local, Miguel Alemán asistió a la toma de posesión de González Gallo “sancionando políticamente una nueva etapa para Jalisco”.¹⁶ La política gallista volcó sus esfuerzos para apaciguar fricciones con la oposición mediante la reforma al artículo 3º, eliminando el carácter socialista de la educación y amparando constitucionalmente a la pequeña propiedad, lo que le valió el apoyo de la Iglesia —representada por el arzobispo José Garibi Rivera— y los sectores conservadores. También, las reformas permitieron a González Gallo crear alianzas con los industriales y comerciantes jaliscienses aglutinados en la Canaco de Guadalajara y con la inversión extranjera.¹⁷

Dentro de esta red de alianzas, la distribución de cargos o funciones políticas recaía en la figura de un *pater familias* que lideraba una Familia Política.¹⁸ Por ejemplo, Jesús González Gallo y Agustín Yáñez representaron esa figura de *pater*, toda vez que llevaron a cabo un reacomodo de cargos y funciones políticas entre parientes y allegados. Las alianzas entre las élites se vieron reflejadas en el financiamiento de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara —ya como institución separada de la Universidad—, luego de la creación de Conciertos

13 Mendoza, *Desarrollo histórico*, 107.

14 Por ejemplo, Marcelino García Barragán refirió en su 4º Informe de Gobierno acorde con las actividades realizadas durante 1946 que “se otorgó un subsidio de \$60,000.00 para el impulso de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, que tan brillante actuación ha tenido en los conciertos efectuados en el Teatro Degollado, con beneplácito de la sociedad tapatía”. Véase Aída Urzúa Orozco y Gilberto Hernández Z, *Jalisco, testimonio de sus gobernantes, 1940-1959*, t. iv (Guadalajara: UNED-Gobierno del Estado de Jalisco, 1989), 547.

15 Barry Carr, *La izquierda mexicana a través del siglo xx* (México: Era, 1996), 151.

16 Jaime Sánchez Susarrey e Ignacio Medina Sánchez, “Historia política, 1940-1975”, en *Jalisco desde la revolución*, t. ix, coord. Mario Aldana Rendón (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1987), 37.

17 Sánchez y Medina, “Historia política”, 37-39.

18 Javier Hurtado define a la familia política como “un grupo sociopolítico jerárquicamente estructurado formado por los parientes (consanguíneos, afines, civiles, rituales) y allegados de un pater familias que tuvo una relevante participación en la formación del Estado nacional posrevolucionario”. Véase Javier Hurtado, *Familias, política y parentesco: Jalisco 1919-1991* (México: Fondo de Cultura Económica/ Universidad de Guadalajara, 1993), 47.

Guadalajara, A. C., en el año de 1951. Una nota publicada en *El Informador* refería lo siguiente: “Sólo unos cuantos días hace que los miembros del Consejo Directivo de Conciertos Guadalajara han empezado una campaña tendiente a recabar fondos para el sostenimiento de la Orquesta Sinfónica, cuando ya los cooperadores son numerosos encontrándose entre ellos importantes negociaciones y muchos particulares”.¹⁹ Para el año de 1953, el recién electo gobernador Agustín Yáñez señaló en su primer informe de actividades que “para incremento de nuestra Orquesta, encabezaremos la suscripción de un grupo de cien patrocinadores, que hagan crecer en este año los recursos de la institución a la cantidad de \$100,000.00”.²⁰ Por su parte, la asociación Conciertos Guadalajara publicaba anuncios con cupones de suscripción en la prensa local, invitando al público a cooperar con el sostenimiento de la Orquesta: “Al asistir a las presentaciones que Conciertos Guadalajara ofrece, ayuda usted al sostenimiento de la Orquesta Sinfónica, organización que ha venido luchando denodadamente desde hace largos ocho años por subsistir [...] Coopere usted a su sostenimiento, asistiendo a sus conciertos”.²¹

Para 1955, en el boletín difundido por la asociación como medio para promover los conciertos reglamentarios, aparecían los nombres de las personas que integraban el Consejo directivo y los patrocinadores: Agustín Yáñez figuraba como presidente honorario de Conciertos Guadalajara, Asociación Civil —encargada de administrar a la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, fundada en 1945—; el ingeniero Jorge Matute Remus²² tenía a su cargo la presidencia del Consejo Directivo; Abel Eisenberg, director de la Orquesta,²³ era el encargado de la Comisión de Conciertos; los músicos integrantes de la Orquesta aparecían como “Personal Íntegro del Sindicato de Trabajadores de la Música de Guadalajara”. Por su parte, entre los patrocinadores referidos figuraban personajes pertenecientes al partido oficial, a la oposición, a la jerarquía eclesiástica, a la burguesía comerciante y empresarial, así como organismos e instituciones oficiales. Sólo por citar algunos:

Secretaría de Educación Pública/ Gobierno del Estado/ H. Ayuntamiento de Guadalajara/ Universidad de Guadalajara/ Arzobispado de Guadalajara/

19 “Entusiasta acogida del público a Conciertos Guadalajara”, *El Informador*, 13 de junio de 1951, p. 4.

20 Urzúa y Hernández, *Jalisco, testimonio de sus gobernantes, 1940-1959*, 784.

21 “Otro gran acontecimiento ofrece Conciertos Guadalajara”, *El Informador*, 29 de septiembre de 1953, p. 6.

22 Tuvo a su cargo las obras de reconfiguración urbana y formaba parte de los allegados de la familia política González Gallo. Desempeñó los cargos de presidente municipal de Guadalajara (1953-1955) y de rector de la Universidad de Guadalajara (1949-1953). Véase Hurtado, *Familias*, 104.

23 También desempeñó el cargo de director de la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara en el periodo 1952-1956. Véase María Enriqueta Morales de la Mora, *La Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, 1952-2004: preludio y desarrollo de una institución jalisciense de la música académica* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2010), 62.

El Informador/ El Occidental/ El Sol de Guadalajara/ Almacenadora de Jalisco, S. A. / Aseguradora de Occidente, S. A. / Azucarera de Occidente, S. A. / Banco de Guadalajara, S. A. / Banco de Jalisco, S. A. / Banco Mercantil de Guadalajara, S. A. / Banco Nacional de México, S. A. / Compañía Industrial del Pacífico, S. A. / Comercial del Oeste, S. A. / Bertha, S. A. / Bonetera Jalisciense, S. A. / Cámara Nacional de Comercio/ Calzado Canadá, S. A. / Cereales de Jalisco/ El Nuevo París, S. A. / Embotelladora "La Favorita", S. A. / Ferrocarril del Pacífico, S. A. de C. V. / General Electric, S. A. / Hotel Fénix y anexos/ Hotel Morales/ Hotel Roma/ Instituto Mexicano Norteamericano/ Jalisco Industrial, S. A. / Las Fábricas de Francia, S. A. / Mueblería Americana, S. A. / Tequila Cuervo, S. A. / Sr. Don Jesús Álvarez del Castillo/ Ing. Don Felipe Arregui/ Lic. Don Agustín Yáñez/ Sra. Doña Olivia R. de Yáñez/ Efraín González Luna...²⁴

24 Véase el boletín completo en Archivo Histórico de Jalisco, Ramo Gobernación, caja 31, exp. 6.

Los músicos de la Orquesta dependían en cierta medida de los ingresos administrados por Conciertos Guadalajara, aunque existían otros ámbitos laborales como las orquestas que interpretaban ritmos norteamericanos y afro-caribeños en los salones de baile o, bien, en festejos particulares.²⁵ Por otra parte, las fuentes indican que los primeros años de la Orquesta, a partir del impulso que le dio Conciertos Guadalajara, fueron exitosos; al respecto, las crónicas musicales de la prensa se mostraban optimistas ante la respuesta positiva del público: "La gran demanda en la venta de boletos, nos da una evidente prueba del gran entusiasmo del público por asistir a este concierto reglamentario de gala que presenta Conciertos Guadalajara".²⁶

Dentro del mismo contexto de políticas enfocadas al sostenimiento de la Orquesta y la difusión de la música clásica, la Universidad de Guadalajara patrocinó la creación de Juventudes Musicales, A. C. como parte de su programa de promoción cultural. Esta asociación fue fundada el 6 de diciembre de 1951, y "su misión fue la de presentar conciertos con programas especiales para jóvenes, con un carácter de gratuitos o a precios bajos [...] formaba parte de un movimiento internacional cultural que 'buscaba interesar a la

25 Un caso ejemplar fue el cellista tapatío Arturo Xavier González, quien llegó a desempeñar el cargo de director huésped de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, y trabajaba con su famosa "Orquesta de Arturo Xavier González" en salones de baile y festejos particulares. Al respecto pueden encontrarse un sinnúmero de referencias en la hemeroteca digital de El Informador.

26 "Conciertos Guadalajara, A. C. sigue presentando artistas de fama mundial", *El Informador*, 10 de julio de 1951, p. 6.

27 Mendoza, *Desarrollo histórico*, 120.

28 “Hoy llega el maestro Sandi”,
El Informador, 6 de diciembre de
1951, p. 9.

29 “Quedó formada la asociación”,
El Informador, 7 de diciembre de
1951, p. 7.

30 *Idem*.

juventud en el cariño y comprensión hacia la buena música’”.²⁷ La ceremonia de fundación de Juventudes Musicales fue motivo de noticia en la prensa local, donde se expresaron las expectativas respecto de la nueva asociación, que sería “una institución más que en nuestro país trabaje por la difusión de la buena música y el impulso de la cultura popular [...] ha despertado interés entre los amantes de la buena música y por esa circunstancia se tiene entendido que por anticipado está asegurado el éxito de sus futuras actividades”.²⁸ El acto de fundación se llevó a cabo en la Rectoría de la Universidad de Guadalajara (principal institución patrocinadora), con la declaratoria del músico Luis Sandi —quien ocupaba altos puestos en el Instituto Nacional de Bellas Artes y era director general y fundador de Juventudes Musicales a nivel nacional—, enfatizando que la finalidad de la asociación era “interesar a la juventud en el culto a la música selecta”.²⁹

Los Consejos Directivos quedaron integrados por algunas personas allegadas al pater familias Jesús González Gallo, entre los que figuraba el mismo gobernador y su hijo, así como el ingeniero Jorge Matute Remus quien desempeñaba el cargo de rector en la Universidad de Guadalajara en ese entonces. Una nota en *El Informador* publicada:

Los Consejos Directivos quedaron integrados de la siguiente forma: en la presidencia honoraria, figuran el Sr. Lic. J. Jesús González Gallo, el Sr. Ángel F. Martínez, el Sr. Prof. Francisco Rodríguez Gómez y el Sr. Prof. Pablo Silva García, y el Director General es el maestro Luis Sandi. Consejo Directivo: Sr. Ing. Jorge Matute Remus, Sr. Lic. Jorge Arias Luna, Sr. Lic. Alberto Fernández y la señorita Teresa Casillas. Consejo Técnico: maestro Abel Eisenberg, Sr. Pbro. José Ruiz Medrano, Sr. Joaquín Ruiz Esparza, Lic. Arturo Rivas Sainz, y Sr. Lic. José Arriola. Consejo Directivo Juvenil: lo preside el Sr. Edmundo González Navarro, integrado por jóvenes: J. Jesús González Gortázar, Estela Díaz Garza, Héctor Huízar Lara, Leovigildo de la Mora, Francisco Rea González, Guillermo Riggen Dávila, y Jorge Ramírez Sotomayor.³⁰

No obstante, aunque la Universidad de Guadalajara era el principal patrocinador de Juventudes Musicales, la nota informaba que “la nueva asociación hará en breve una intensa campaña, exhortando a todas las fuerzas vivas del Estado para que cooperen económica y moralmente con su causa que es digna de encomio”.³¹ Por su parte, la labor conjunta de la asociación con la Universidad comprendía una serie de actividades que incluía conciertos, conferencias y funciones de cine con temas musicales, dos programas radiofónicos semanales, lunes y viernes a las 9:15 de la noche, cuya finalidad era dar a conocer “interesantes reseñas sobre las obras ejecutadas, y datos biográficos sobre los compositores”.³²

En este sentido, el sostenimiento económico de la Orquesta y la difusión de la música clásica quedaron en manos de la élite tapatía, lo cual fue posible debido a las alianzas consolidadas en un contexto de paz política a partir de la reconfiguración que implicó el modelo desarrollista. Inevitablemente, la redistribución de poderes a partir del sexenio de González Gallo, tuvo repercusiones directas en la reorganización de las políticas culturales enfocadas al financiamiento y difusión de la música clásica. El control que las élites obtuvieron sobre la Orquesta y los organismos creados para su administración y su uso, configuró una estructura compleja de economía política de la música basada en la cooperación de prácticamente todas las fuerzas sociales de Guadalajara.³³ Pero más allá de las cuestiones económicas y políticas, habría que preguntarse qué beneficios simbólicos subyacían en el financiamiento y difusión de la música clásica. En efecto, al apoderarse económica y políticamente de la música, las élites acapararon también el monopolio de significar y utilizar la música clásica para fines específicos.

Significados, usos y funciones de la música clásica

Las alianzas entre las élites tapatías tuvieron un impacto inmediato en la redistribución de poderes, lo que llevó inevitablemente a una resignificación de los usos y las funciones de la música clásica. La difusión de la música clásica, entendida como producto de un proceso político, constituyó un

31 *Idem.*

32 “Otro concierto de ‘Juventudes’”, *El Informador*, 3 de junio de 1952, p. 2.

33 Para un análisis de la economía política de la música, véase Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (México: Siglo XXI, 2011), 79-86.

punto de encuentro para los grupos de poder, que de una u otra manera estaban implicados en su financiamiento y en su organización. En el plano estrictamente simbólico, la música clásica reflejaba una renovada visión de mundo que asociaba la idea del *mejoramiento* económico y material, con la idea de un *incremento* espiritual y cultural de la sociedad tapatía. En este sentido, contribuir al impulso de los conciertos de música clásica permitió a los gobernantes, a la jerarquía eclesiástica y al sector privado, reforzar su capital simbólico que los posicionaba como *benefactores* de la ciudad, tanto en términos materiales como culturales.³⁴

En los discursos pueden leerse una serie de conceptos que conformaban un correlato en torno a una idea generalizada de desarrollo, que había permeado todos los ámbitos de la estructura social tras el impulso del modelo desarrollista. A nivel macro, se hizo evidente una correlación entre la noción del incremento industrial, demográfico y económico —de significados progresistas—, y el incremento cultural de la ciudad —de significados estéticos y morales—. La población tenía grandes expectativas en que Guadalajara llegaría a figurar como una de las principales ciudades en términos de adelanto económico e industrial, pero también como “un gran centro musical”. El proceso de industrialización creó fuertes expectativas y esperanzas entre los tapatíos, a raíz de “los primeros resultados por los incrementos de la producción y de la productividad [y que] permitían ubicar a González Gallo como un líder modernista e innovador cuya política podría beneficiar a todos los jaliscienses a mediano o largo plazo”.³⁵ Paralelamente, dentro del campo de la música clásica, los críticos expresaban su entusiasmo —quizá apresuradamente— ante una situación de despegue que parecía prometedora en lo que a organización de conciertos se refiere. A escaso tiempo de haberse consolidado la asociación Conciertos Guadalajara, un articulista escribía lo siguiente:

El plan que el Maestro Eisenberg desarrollará, será vastísimo, pues no sólo dedicará su talento al *engrandecimiento* de la Orquesta sino que será él mismo integrante de un *gran* cuarteto de cuerdas, que será formado por

34 Me apego al concepto de capital simbólico desarrollado por Bourdieu, en el entendido de que “capital económico y capital simbólico están tan inextricablemente mezclados, que la exhibición de la fuerza material y simbólica representada por aliados prestigiosos es de una naturaleza tal que aporta de por sí beneficios materiales, en una economía de la buena fe donde un buen renombre constituye la mejor, si no la única, garantía económica”. Véase Pierre Bourdieu, “El capital simbólico”, en *El sentido práctico* (México: Siglo XXI, 2009), 189.

35 Sánchez y Medina, “Historia política”, 49.

miembros de la misma orquesta y el propio Director, dando así un valioso impulso a la vida musical de Guadalajara [...] Nuestra ciudad está ya en el camino de figurar como *un gran centro musical*, pues ya cuenta con sólidos cimientos, como son los entusiastas cooperadores de Conciertos Guadalajara, el talentoso y joven maestro Eisenberg, y los dedicados profesores de nuestra sinfónica, quienes valientemente han resistido las duras pruebas a que fueron sometidos durante estos últimos años.³⁶

En otra ocasión, al presentar a la pianista mexicana Angélica Morales, una nota periodística argumentaba de manera similar que Conciertos Guadalajara “manifiesta una vez más sus deseos de *eleva la cultura musical* en esta ciudad y de complacer grandemente al selecto público tapatío con artistas de alta categoría [...] Se podrá admirar también la ejecución de nuestro conjunto musical que forma la Orquesta Sinfónica, cuyo *progreso es cada día mayor*”.³⁷

En este sentido, el beneficio simbólico que los patrocinadores de conciertos obtenían —desde gobernadores hasta particulares—, recaía en un incremento de prestigio al figurar como benefactores de la ciudad, tanto en términos materiales como culturales y morales. Las dedicatorias a manera de epístolas para los nuevos mecenas de la música clásica, representan un excelente ejemplo. Uno de los primeros conciertos reglamentarios de la Orquesta —durante la administración de Conciertos Guadalajara— estuvo dedicado “muy especialmente al señor Gobernador, Lic. J. Jesús González Gallo, a su distinguida esposa Sra. Dña. Paz Gortázar de González Gallo y a todos los Patrocinadores de la Orquesta Sinfónica”.³⁸ Por su parte, Agustín Yáñez mereció una dedicatoria en el último año de su sexenio debido a su “labor cultural y ayuda impartida a Conciertos Guadalajara”.³⁹ Si bien, no se dedicaron conciertos a particulares, el mantenimiento o incremento de su prestigio en el campo de la música clásica dependía de su mención como patrocinadores en el boletín de Conciertos Guadalajara.

Por otro lado, a un nivel micro o individual, las élites atribuyeron a la música clásica significados estéticos, morales y cívicos, que debían cumplir

36 Véase “Entusiasta acogida del público a Conciertos Guadalajara”, *El Informador*, 13 de junio de 1951, p. 4. Las cursivas son mías.

37 Véase “Director, solista y Orquesta”, *El Informador*, 15 de agosto de 1951, p. 8. Las cursivas son mías.

38 “Conciertos Guadalajara, A. C. sigue presentando artistas de fama mundial”, *El Informador*, 10 de julio de 1951, p. 6.

39 “Le dedican un concierto”, *El Informador*, 20 de febrero de 1959, p. 3.

una función pedagógica en el individuo. Esta función adquirió un significado prominente entre la población estudiantil en formación. Con la elaboración de una nueva ley universitaria, luego de la modificación al artículo 3° constitucional en 1946, se pretendió eliminar de los programas escolares todo planteamiento socialista; el objetivo de la universidad dejaba de ser “la formación de educandos capacitados para la transformación social para asumir principalmente el interés del crecimiento económico”.⁴⁰ En este sentido, las élites crearon un correlato entre la “educación superior” y la “elevación” cultural y moral de los profesionistas en formación. La Ley Orgánica de la Universidad establecía en 1947 que los fines principales del Departamento de Extensión Universitaria eran “la conservación y transmisión de la cultura”, “la difusión de la cultura superior en sus diversas manifestaciones” y “el impulso del interés en los individuos por adquirir la educación superior”.⁴¹ Dentro de estas reformas, Juventudes Musicales representó un canal para lograr los objetivos pedagógicos acordes con el modelo desarrollista, en tanto que “buscaba interesar a la juventud en el cariño y comprensión hacia la buena música como medio para *eleva la moral y la cultura de la misma* [...] con la única tónica de ‘excluir de ellos absolutamente toda clase de ideologías, actividades políticas o estéticas determinadas o de cualquier otra índole ajena a sus finalidades puramente artísticas’”.⁴²

De esta forma, los fines políticos se escondían detrás de la retórica de la contemplación “pura” de la música. Para las élites, los conciertos de música clásica debían funcionar como un medio para transmitir significados estéticos, sociales y culturales, estrechamente ligados a los valores cívico-morales de connotaciones patrióticas y religiosas. El modelo del nuevo ciudadano dotado de un alto sentido de la productividad, debía desarrollar paralelamente un alto sentido de los valores cívicos y morales a través de la “cultura”. Por ejemplo, Agustín Yáñez expresó claramente el uso de la música clásica para fines políticos y cívicos por parte de su gobierno: “El régimen aprovecha toda ocasión de practicar el culto a los hombres ilustres, como la mejor lección de civismo [...] Bajo los auspicios del Gobierno se está celebrando el bicentenario de Mozart”.⁴³ Por su parte, Juventudes Musicales

40 Mendoza, *Desarrollo histórico*, 105.

41 Véase Mendoza, *Desarrollo histórico*, 105. Las cursivas son mías.

42 Mendoza, *Desarrollo histórico*, 120.

43 Urzúa y Hernández, *Jalisco, testimonio de sus gobernantes, 1940-1959*, 864.

también organizó conciertos conmemorativos con la misma finalidad. De hecho, su primera participación en la organización de actividades musicales consistió en “un festival para honrar la memoria de Verdi”, con la cooperación del Comité Nacional Verdi y realizado en el paraninfo de la Universidad de Guadalajara. El programa incluyó conciertos y una conferencia sobre “La vida y obra del gran operista italiano”.⁴⁴

Las políticas culturales enfocadas a la difusión de la alta cultura adquirieron mayor relevancia durante el sexenio de Agustín Yáñez (1953-1959). Su programa gubernamental fue calificado como “moralista y bien intencionado”, basado principalmente en valores humanísticos con miras a mejorar la vida académica y cultural. Durante su sexenio se erigieron construcciones destinadas al engrandecimiento de la educación y la cultura: edificios como el de artes plásticas, odontología, economía, medicina, la Escuela Politécnica y la Escuela Normal de Jalisco, la Facultad de Filosofía y Letras, la Casa de la Cultura Jalisciense; monumentos como la Rotonda de los Hombres Ilustres, y el Museo Regional de Cerámica.⁴⁵ En este contexto, el impulso a los conciertos de música clásica formaba parte de su ambicioso proyecto político enfocado al incremento de la cultura, en conjunto con las “mejoras materiales” de la ciudad como la iluminación de la avenida Alcalde, la ampliación y modernización del mercado Libertad, la ampliación de la calle Javier Mina y la edificación de la Escuela Normal.⁴⁶

Asimismo, la reactivación del Parque Agua Azul, aunado a la construcción de una casa de la cultura y una concha acústica en sus inmediaciones, significó una fuerte presencia por parte del Estado en lo referente a políticas culturales. Como bien apunta Alfredo Mendoza, Agustín Yáñez desempeñó un papel crucial en materia de “difusión cultural extramuros”, aún frente a la Universidad de Guadalajara que se encargaba de esas cuestiones a través de su Departamento de Extensión Universitaria cuyas labores comenzaron a declinar a partir de 1953.⁴⁷ Esos espacios serían aprovechados por el régimen para circunscribir y dirigir el entretenimiento de la población, con miras a incrementar las actividades culturales como medios importantes para la elevación estética, la conservación de las tradiciones y la reafirmación

44 “Resultó muy lucido el Festival Verdi”, *El Informador*, 28 de enero de 1952, p. 2.

45 Sánchez y Medina, “Historia política”, 66-68.

46 Véase “Mejoras materiales”, *El Informador*, 24 de enero de 1956, p. 4.

47 Mendoza, *Desarrollo histórico*, 125-126.

48 “Costará cerca de un millón de pesos”, *El Informador*, 12 de octubre de 1957, primera plana.

49 Mendoza, *Desarrollo histórico*, 126.

50 Mendoza, *Desarrollo histórico*, 129.

51 Véase “Festivales Agua Azul”, *El Informador*, 19 de julio de 1959, p. 14.

52 “La Casa de la Cultura”, *El Informador*, 20 de noviembre de 1958, pp. 1 y 6.

53 “La Casa de la Cultura Jalisciense”, *El Informador*, 24 de febrero de 1957, p. 9.

de los valores cívicos. Una nota del *El Informador* a finales de 1957, refería que las obras llevadas a cabo en esa zona “indudablemente impulsarán el movimiento y los atractivos del parque con más tradición tapatía”.⁴⁸ Sin embargo, para Agustín Yáñez el proyecto de la Casa de la Cultura constituía la obra fuerte de su gestión. De hecho, la Concha Acústica se construyó con presupuesto sobrante de otras obras, a cargo del Consejo de Colaboración Municipal. En este sentido, la prioridad al impulso de la cultura elevada era evidente; desde el año de 1953, cuando se planteó la creación de la Casa de la Cultura, una fracción del documento señalaba que sería “una institución patrocinada por el gobierno del Estado de Jalisco, con fines de fomentar las artes y las ciencias superiores entre todas las clases sociales del Estado”.⁴⁹ Sin embargo, a pesar de que la retórica del partido oficial ponía énfasis en la idea de llevar la “cultura estética” a todos los sectores sociales, la distribución física de gustos y prácticas musicales se polarizó: por un lado, la cultura elevada quedó circunscrita a “instalaciones exprofesas ubicadas en la zona urbana y dentro de ésta en los lugares más selectos”⁵⁰ como el Teatro Degollado y la Casa de la Cultura; por otro lado, el régimen aprovechó el espacio de la Concha Acústica para implementar los festivales Agua Azul, celebrados cada domingo y puestos a disposición de las clases populares.⁵¹

De hecho, el Consejo de la Casa de la Cultura estaba compuesto por las “sociedades culturales y científicas de mayor arraigo en el Estado”, entre las que figuraban el Colegio de Abogados, Junta de Geografía y Estadística, Conciertos Guadalajara, corresponsalía del Seminario de Cultura Mexicana, Sociedad Médica de Occidente, Sociedad de Química, Sociedad Botánica de Jalisco, Arquitectos e Ingenieros, etc.⁵² Esas sociedades culturales y científicas se encargarían de elevar la cultura científica y artística de una Guadalajara que crecía a pasos agigantados. Un articulista describía a la Casa de la Cultura como una institución que “viene a llenar en esta Guadalajara (que se ha ido transformando en un ambiente de enormidad), ese hueco en donde precisamente, se tratará de elevar la Cultura y la Técnica en todos sus aspectos, para que lo aprendido e investigado; digerido y completado, coloquen una vez más el nombre de este Jalisco en el lugar que justamente le corresponde”.⁵³

La prensa aplaudía las obras emprendidas por la gestión de Agustín Yáñez considerándolas como una “fecunda labor cultural”, al grado que habían motivado la visita del presidente Adolfo López Mateos; una nota refería al respecto que “el objetivo de su visita no puede ser más significativo: Jalisco siempre se ha distinguido como foco de cultura nacional, y viene precisamente el Sr. Presidente a inaugurar la Casa de la Cultura Jalisciense”.⁵⁴ La Editorial de *El Informador* describía a Yáñez como un “hombre moralmente culto” por sus actos de gobierno, específicamente por la inauguración de la Casa de la Cultura, concebida de inmediato como un espacio simbólico que sería “como el cerebro y el corazón que rijan la vida de la cultura en Jalisco”, pues constituía la casa de los hombres de ciencia y de cultura encargados de adelantar a la ciudad “por los senderos del arte, de la ciencia, de las letras”.⁵⁵

Dentro de la Casa de la Cultura, la música clásica era utilizada como un símbolo de elevación cultural, acorde con las actividades llevadas a cabo por las sociedades científicas; en el programa de “actividades inaugurales” se incluyeron recitales de piano, audición de la Banda del Estado, concierto coral del Orfeón de la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, concierto de la Orquesta de Cámara de la Sinfónica de Guadalajara, concierto por el trío de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, así como una conferencia titulada “Desarrollo de la música en Jalisco” impartida por el maestro de música Domingo Lobato.⁵⁶ En este sentido, la Casa de la Cultura constituyó un canal para la organización de las artes elevadas. Por su parte, aunque de manera ocasional, la música clásica sería incluida en los programas dominicales de los festivales Agua Azul realizados en la Concha Acústica, por lo regular este espacio constituyó un símbolo de las festividades populares. De cualquier forma, la difusión de la música clásica o popular presentada en conciertos o festivales, reflejaba la ideología del régimen; Agustín Yáñez señaló reiteradas veces la idea de que las festividades oficiales constituían una “magnífica oportunidad para la enseñanza objetiva del civismo [por medio del] culto a los héroes y hombres ilustres, la recordación de los fastos históricos y la conservación de las tradiciones”.⁵⁷

54 “Fecunda labor cultural jalisciense en 1958”, *El Informador*, 4 de enero de 1959, p. 6; “La visita del señor presidente”, *El Informador*, 6 de febrero de 1959, s. p.

55 “Editorial”, *El Informador*, 13 de febrero de 1959, p. 4.

56 “ccj, Actividades Inaugurales”, *El Informador*, 7 de febrero de 1959, p. 7.

57 Urzúa y Hernández, *Jalisco, testimonio de sus gobernantes, 1940-1959*, 975-976.

Sin embargo, la polarización de los gustos y de las prácticas musicales se hizo más notoria a partir de la construcción de la Casa de la Cultura Jalisciense y de la Concha Acústica. Si bien, la construcción de esos espacios significó un aumento de la oferta cultural, también es cierto que tuvo fuertes repercusiones en la reestructuración de las jerarquías estéticas musicales. Específicamente dentro del campo de la música clásica, las tensiones entre el gusto popular y el gusto elevado se manifestaron por medio de la pluma de críticos musicales; investidos de erudición, esos expertos escribieron crónicas musicales sobre los programas y los conciertos, con miras a mantener un orden estético.

Jerarquías del gusto o la función de la distinción social

Paralelamente, la significación de la música clásica como una manifestación artística que debía cumplir la función de elevación cultural y moral del individuo, tuvo repercusiones en la jerarquización del gusto dentro del propio campo de la música. Al concebir la educación musical como un proceso gradual de refinamiento, los críticos establecieron jerarquías del gusto a través de crónicas musicales publicadas en la prensa local. En este sentido, la música clásica adquirió una función más dentro de su campo: la de la distinción social. Los críticos se encargaron de establecer y mantener distinciones entre el público “entendido” y el público “iniciado”, entre el “gusto elevado” y el “gusto fácil”, elogiando o demeritando los programas ofrecidos por Conciertos Guadalajara y Juventudes Musicales. Sin embargo, durante la década de 1950, los programas de música clásica y las crónicas musicales mostraron una oscilación entre la satisfacción del público selecto y el gran público. En un primer periodo que va de 1951 a 1955, los críticos mostraron su optimismo ante la posible consolidación e incremento de un público específicamente selecto. Pero a partir de 1955 los ánimos cambiaron, debido a la notable disminución de la asistencia a los conciertos.

Algunos de los primeros conciertos fueron exclusivos y lujosos, como el organizado por Conciertos Guadalajara con motivo de la conmemora-

ción del cincuentenario de la muerte de Verdi. La publicidad del concierto establecía una serie de signos de distinción: “función de gala patrocinada por el Señor Gobernador del Estado, lic. j. jesús gonzález gallo y organizada por conciertos guadalajara, a. c. teatro degollado [...] nota: en luneta y plateas: caballeros: smoking o traje oscuro; damas: traje de noche”.⁵⁸ En este sentido, la práctica de asistir a una función de gala usando vestimentas de etiqueta, constituyó un mecanismo de distinción entre el público.⁵⁹ Consumir música clásica en un recinto como el Teatro Degollado, cumplía una función de afirmación de clase entre las élites. También, asistir a conciertos se asociaba a la obtención de beneficios simbólicos espirituales, morales, de refinamiento y de distinción “procurados por los efectos ejercidos sobre el propio cuerpo, mente y alma”⁶⁰ relacionados con la cultura musical. Además, las notas publicitarias de los conciertos expresaban una pretensión de dirigir los programas al público selecto. Los comentarios respecto a las obras y los artistas representan un buen ejemplo. Para la presentación del arpista español Nicanor Zabaleta, una nota refería:

ZABALETA, cuya juventud lleva ya el sentido profundo de la meditación, sirve últimamente la mejor música, con una técnica segura, un gusto muy justo y una inteligencia musical que se demuestra en todas sus interpretaciones. Su estilo armonioso y sólido y su sonoridad excelente [...] Este artista que entusiasma a los *más exigentes gustos* nos deleitará con el Concierto en Si Bemol Mayor para Arpa y Orquesta de Haendel y la Introducción y Allegro de Ravel.⁶¹

El compromiso preconizado por las asociaciones de incrementar la cultura musical, en un principio estuvo ligado a la complacencia del “selecto público tapatío con artistas de alta categoría”.⁶² Bajo esta misma lógica, las asociaciones presentaban programas compuestos por obras elevadas, seleccionadas a partir de un principio de *variedad*. Dentro de los conciertos de música clásica presentados por ambas asociaciones, la variedad significaba

58 “Conmemoración Mexicana del Cincuentenario de la Muerte de Verdi”, *El Informador*, 23 de septiembre de 1951, p. 5.

59 Es lo que Bourdieu considera como prácticas y consumos culturales que obedecen a una misma lógica de lujo y alta cultura, y que “jerarquizan brutalmente las diferencias de clases y fracciones de clase”. Véase Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (México: Taurus, 2003), 12.

60 Bourdieu, *La distinción*, 17-18.

61 “Conciertos Guadalajara, A. C. sigue presentando artistas de fama mundial”, *El Informador*, 10 de julio de 1951, p. 6. Las cursivas son mías.

62 “Director, solista y Orquesta”, *El Informador*, 15 de agosto de 1951, p. 8.

que la programación debía incluir entre tres o más obras de diferentes compositores clásicos canonizados, sin importar su nacionalidad, su época o su estilo –incluso se llegaron a mezclar obras nacionales con obras internacionales–. Los programas fueron elogiados desde el principio por la prensa: “El maestro eisenberg, principiará a preparar su primer concierto que se ofrecerá en el Teatro Degollado el viernes 13 del mes próximo, figurando en el programa obras de verdadero valor”.⁶³ (figura 1).

63 “Entusiasta acogida del público a Conciertos Guadalajara”, *El Informador*, 13 de junio, 1951, p. 4.

Figura 1



Fuente: *El Informador*, 9 de julio de 1951, p. 6.

Sin embargo, para el año de 1955 las crónicas y las notas publicitarias daban cuenta de la disminución de asistencia a los conciertos. Para ese año se organizó un concierto a finales de julio con motivo de la celebración del 10° aniversario de la Orquesta, aunque en la nota se lamentaba la falta de interés: “Últimamente se ha notado una cierta indiferencia de parte del público por los eventos musicales que se llevan a cabo en esta ciudad, pero confiamos en que nuevamente asistan con gusto a los Conciertos, debido a la calidad de los mismos”.⁶⁴ También las Juventudes Musicales sufrieron la falta de público;

64 “Un magnífico programa para celebrar el 10° aniversario de la Sinfónica”, *El Informador*, 26 de julio de 1955, p. 8.

cuando presentaron al Cuarteto de Budapest, un comentario en la prensa expresaba esperanzas de contemplar lleno el Teatro Degollado, confiando en los “conciertos de esta categoría”.⁶⁵

Ante esta situación, que lesionaba cada vez más los ingresos de las asociaciones —en especial a Conciertos Guadalajara, de quien dependía el sostenimiento de la Orquesta—, los organizadores se vieron en la necesidad de implementar nuevas estrategias para atraer al público. En primer lugar, instituyeron “conciertos populares” a precios bajos, en horarios y espacios accesibles para la población en general. En segundo lugar, ofrecieron programas más flexibles, incluyendo obras para “todos los gustos”. En tercer lugar, aunque sólo en una ocasión, invitaron artistas populares como solistas al frente de la Orquesta. En suma, buscaron alternativas para ampliar el mercado, específicamente entre el público conformado por los sectores populares. No obstante, los críticos insistían en que los programas debían mantenerse homogéneos en cuanto a la selección de obras elevadas.

Para subsanar un déficit económico que amenazaba a Conciertos Guadalajara, y por ende a la Orquesta, la asociación recibió subsidios y apoyo por parte del Gobierno en la organización de los “conciertos populares”. Agustín Yáñez en su informe de Gobierno correspondiente a las actividades de 1956, expresó:

Fue aumentado el subsidio a la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, la que entró en periodo de intensa actividad, añadiendo a sus conciertos regulares otra serie de carácter popular que ha llevado la mejor música a más vastos auditorios; contrató nuevo director titular y tiene para el presente año un programa de grandes proporciones al servicio de la cultura estética”.⁶⁶

El primer concierto popular se presentó el lunes 28 de mayo de 1956, en el patio del Palacio de Justicia a un precio general de \$1.00 (figura 2). Para el mes de agosto del mismo año, la prensa anunciaba el éxito de este tipo

65 “Notas”, *El Informador*, 18 de junio de 1956, p. 8.

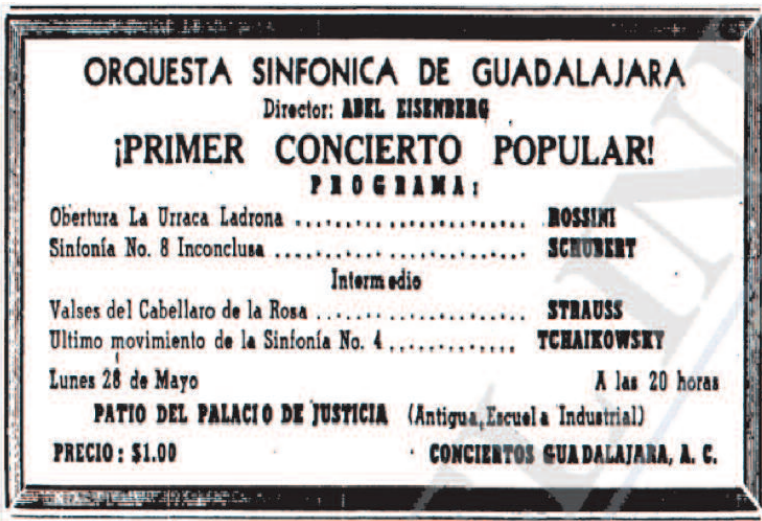
66 Con respecto al año de 1957 señalaba lo siguiente: “La Orquesta Sinfónica vigorizó sus actividades, ofreciendo conciertos populares, aparte de los mensuales reglamentarios, y dos temporadas extraordinarias, en la primera de las cuales, dirigida por el maestro Julián Carrillo, se tocaron las nueve sinfonías y cinco conciertos de Beethoven”. Véase Urzúa y Hernández, *Jalisco*, 917 y 975.

de conciertos: “Verdaderamente da gusto ver cómo el público ha respondido al esfuerzo realizado y asiste, numeroso y entusiasta a escuchar estos programas por demás atractivos, que tienen las ventajas de efectuarse a las 8 de la noche, para salir temprano y unos precios sumamente económicos”.⁶⁷ Además, la selección de obras se realizaba con miras a satisfacer a todo tipo de público: “Arturo Xavier González, el conocido chelista y director de la Banda del Estado, será nuevamente Director Huésped de la Sinfónica en este concierto que está formado con 4 hermosas obras que seguramente gustarán a todo el público”.⁶⁸

67 “Tercer Gran Concierto Popular de la Sinfónica”, *El Informador*, 5 de agosto de 1956, p. 9.

68 Las obras que conformaron el programa fueron las siguientes: Obertura Guillermo Tell de Rossini, Escenas Caucásicas de Ivanoff, Suite de El lago de los cisnes de Tschaikowsky, y Suite de Carmen no. 1 de Bizet. Véase “Arturo Xavier González será el Director de la Sinfónica en el Concierto Popular”, *El Informador*, 9 de agosto de 1956, s. p.

Figura 2



Fuente: *El Informador*, 26 de mayo de 1956, p. 3.

A pesar del éxito económico que comenzaron a generar los “taquillazos” de los conciertos populares, los críticos protestaron ante la flexibilidad de los programas conformados por obras que consideraban “menores”. Ellos se sabían poseedores del capital cultural suficiente como para tratar de dictar el gusto del público y, por ende, de establecer jerarquías estéticas entre las obras que conformaban los programas. Dentro del campo de la música clásica, esta jerarquización resultaba favorable para el “establecimiento de

distinciones entre niveles de conocimiento o erudición”.⁶⁹ Al crecer la cantidad de conciertos, los críticos aumentaban su capital cultural escribiendo crónicas musicales con un lenguaje cada vez más especializado. Uno de ellos firmó la siguiente nota como Maese Pedro, comentando sobre el concierto del pianista Jorge Sandor:

Anoche en unión de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara escuchamos un Sandor gigantesco, al superar la banalidad de las obras que interpretó. El programa se compuso de los Conciertos para piano números 1 y 2 de Tschaikowsky y Chopin respectivamente. Obras de gran arrastre popular por su riqueza melódica. El concierto No. 2, Opus 21 de Chopin se aparta radicalmente de las formas de concierto utilizadas por Mozart y Beethoven, pues estos los concibieron como una pugna entre el instrumento y la orquesta que normalmente evolucionaba hacia una reconciliación entre ambos. Tampoco la arrolladora violencia del instrumento en abrupta contraposición con la orquesta que tanto gustó a Liszt y Tschaikowsky. No, Chopin imagina al piano como una gema maravillosa que destaca indiscutida en la soberbia montadura de la orquesta.⁷⁰

A partir de esta especialización, los críticos hicieron lo posible por polarizar al público entre “entendidos” e “iniciados”. En este sentido, sólo unos cuantos podían afirmarse como poseedores del conocimiento y la erudición necesarios para el entendimiento de las obras mayores. La posesión y el incremento de este capital cultural era posible únicamente de manera gradual, de la misma forma que un estudiante debiera prepararse para lograr una posición privilegiada como profesionista. Un crítico musical que firmó varias crónicas como Gil Blas, se refería a los iniciados como un “público joven que ha crecido en ánimo de en un solo momento descubrir todo el contenido de la música”.⁷¹ En otra ocasión, él mismo protestaba ante los programas ofrecidos en los conciertos populares, estableciendo distinciones entre los iniciados y los entendidos, así como jerarquías estéticas de algunas

69 Idea tomada de William Weber, *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), 41.

70 “Crónica musical”, *El Informador*, 11 de febrero de 1955, p. 6.

71 “El concierto popular”, *El Informador*, 17 de agosto de 1956, p. 9.

obras, dejando en claro que *El lago de los cisnes* representaba una obra menor por su arrastre popular:

Una vez más se logró el lleno completo en el Teatro Degollado y en ello volvió a ser gran aliciente la música de Tschaikowsky. Arturo Xavier González actuó como director de este concierto, con la Obertura "Poeta y Campesino" de Von Suppé, unas Danzas Húngaras de Brahms y El Lago de los Cisnes y la Obertura 1812 de Tschaikowsky. Es de sugerirse que en estos conciertos se empiece a incluir alguna obra mayor, junto a aquellas con las que se viene llamando últimamente al público no iniciado.⁷²

72 "El concierto popular de la Sinfónica", *El Informador*, 26 de octubre de 1956, s. p.

A partir de este momento, las notas publicitarias mostraban una flexibilidad cada vez mayor en los programas como parte de su estrategia comercial para atraer público, pero siempre estableciendo la distinción entre entendidos e iniciados: "Conciertos Guadalajara, en su esfuerzo por alternar los estrenos y las obras más profundas, con aquellas cuyas bellezas son accesibles a todos los públicos, para iniciar nuevos oyentes, incluye en este concierto la bella Obertura de la ópera *Las bodas de Fígaro* de Wolfgang Amadeus Mozart y la popular *Sinfonía no. 5* de Tschaikowsky, una de las obras más directas".⁷³

73 "Discípulo de Casals en Guadalajara", *El Informador*, 26 de junio de 1958, p. 6.

De hecho, la flexibilidad de los programas repercutió en una ocasión dentro de los conciertos reglamentarios, al grado de incluir a Consuelo Velázquez como solista al frente de la Orquesta. Se trató de una excepción, pero puso de manifiesto una serie de problemáticas que afectaban al campo de la música clásica. La razón principal por la cual se le incluyó como solista en un concierto de la Orquesta, se debió al déficit en el que se encontraba Conciertos Guadalajara para mediados de 1958. En un principio, la crítica se mostró tolerante con la pianista y el programa. Al respecto, Gil Blas escribió lo siguiente:

Una gran curiosidad ha causado el próximo retorno a las salas de conciertos, de la pianista y compositora popular Consuelo Velázquez. En México se había sido poco respetuoso con los músicos que tenían igual éxito en

los salones fáciles y en las salas de conciertos [...] Consuelo Velázquez, se ha ganado un incontestable sitio como compositora de fama universal, y como pianista popular cada día se le nota más potente y con más estilo [...] Parece que la compositora tapatía, al reaparecer el último viernes de este mes como solista de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, lo hará gratuitamente como una ayuda generosa a Conciertos Guadalajara, actualmente con un déficit considerable [...] Consuelo Velázquez, una figura de extraordinaria popularidad, hará seguramente posible el milagro de volver a ver lleno el Teatro Degollado. También de gran ayuda en la taquilla será la inclusión del Salón México de Aaron Copland y de Un Americano en París, de Gershwin, que se ejecutarán coincidiendo con la visita de los estudiantes norteamericanos con motivo de los cursos de verano.⁷⁴

74 “Notas”, *El Informador*, 15 de julio de 1958, p. 7.

En efecto, la organización se realizó con el apoyo de John L. Bright, director ejecutivo del Instituto Cultural Mexicano-Norteamericano de Jalisco, A. C., quien informó después del concierto “haber vendido 427 boletos para el último concierto reglamentario de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, a diez pesos cada uno, con lo que se logró un ingreso de \$4,270.00”.⁷⁵ No obstante el éxito económico del concierto, la crítica insistió en conservar los programas de gusto elevado separados de los de gusto fácil. Gil Blas puso énfasis en el hecho de que Consuelo Velázquez no era “una concertista disciplinada ni de una depurada musicalidad, su toque aún carece de refinamientos [...] creemos que forzosamente estos programas de gusto fácil, deben alternarse con aquellos a base de obras maestras”.⁷⁶

75 “Ayuda a Conciertos Guadalajara”, *El Informador*, 1 de agosto de 1958, p. 9.

76 “El concierto de la Sinfónica”, *El Informador*, 28 de julio de 1958, p. 6.

En todos los sentidos, la pretensión de los críticos era interferir en la separación del público iniciado y el público entendido. Mantener a distancia a los iniciados implicaba circunscribirlos dentro de espacios y horarios específicos, ofreciéndoles conciertos de arrastre popular a precios accesibles. Sin embargo, en ocasiones se ofrecieron programas equilibrados dirigidos a los dos tipos de público, como el seleccionado por el pianista Fausto García Medeles, que “podrán aplaudir los que pertenecen al gran público por su

77 “Pianista tapatío dará un concierto”, *El Informador*, 1 de diciembre de 1958, p. 7.

78 Según la definición de Bourdieu, el gusto legítimo corresponde al gusto por las obras legítimas, mientras que el gusto medio reúne las obras menores de las artes mayores. Véase Bourdieu, *La distinción*, 13-15.

79 “Crónica musical”, *El Informador*, 11 de febrero de 1955, p. 6.

colorido, y los del núcleo de los selectos por su auténtica importancia”.⁷⁷ El programa, considerado de “muchacha categoría”, incluyó obras de Mozart, Franck, Debussy, Milhaud, Ginastera, López Buchardo, Guastavino y Lorenzo Fernández. De cualquier forma, se trataba de programas donde convivían el gusto legítimo y el gusto medio.⁷⁸

Así, el gusto por la música clásica constituía un símbolo de refinamiento cultural, toda vez que los entendidos hacían explícita su negación a los goces estéticos fáciles o directos, por medio de la utilización de conceptos como “refinado”, “elevado” y “selecto” en sus discursos. Para el público entendido no se trataba de cualquier cosa, pues dentro de la lógica propia de aquellos cultores de la música clásica, toda obra que circulaba entre el populacho se vulgarizaba y manchaba su investidura de alta cultura, como ocurrió con el *Concierto para piano no. 1* de Tschaikowsky, que según el crítico Maese Pedro era ya para el año de 1955 el “Concierto para piano más escuchado en la actualidad [...] De él hay versiones para disqueras y para cintas en Tecnicolor. El compositor no tiene la culpa, pero se ha vulgarizado hasta el cansancio”.⁷⁹ Por otra parte, para finales de la década de los cincuenta, los amantes de la música clásica se mostraron alarmados ante la invasión de “ritmos modernos” —una categoría que abarcaba estilos musicales de moda como el rock and roll, el twist, el surf, etc.—. Las tensiones entre el gusto elevado y el gusto popular, se desarrollaron en una trama donde los valores tradicionales se enfrentaron con los valores amenazantes de la modernidad.

Roll over Beethoven: música clásica vs. música moderna

Irónicamente, los ritmos modernos comenzaron a popularizarse en Guadalajara durante los últimos tres años del sexenio de Agustín Yáñez, quien había enfocado su gestión al incremento de la cultura. La propagación de los nuevos ritmos reflejaba las contradicciones suscitadas a raíz del impulso de la política desarrollista, que se manifestaron en las tensiones entre el gusto elevado y el gusto popular. También, ponía de manifiesto el hecho de que

las políticas culturales del régimen no habían sido del todo efectivas; a pesar de sus esfuerzos por llevar la música clásica a públicos más amplios, el gusto popular mantenía una predilección por la música dancística. El despliegue del desarrollismo significó para los tapatíos una apertura hacia el exterior y hacia la modernidad. En una entrevista, Matute Remus señaló que el mérito del proyecto de reconfiguración urbana fue “presionar a una sociedad encerrada en la cual se vivía hacia adentro a que accediera a la modernización urbana y cultural”.⁸⁰ Esa apertura hacia el exterior derivó en un contacto con el modo americano de vida, que se propagaba aceleradamente a nivel global por medio de un sinnúmero de productos cargados poderosamente de una estética modernizadora. Como consecuencia, surgió una nueva cultura de consumo que tuvo acceso a productos de la industria mexicana, al mismo tiempo que se familiarizaba con las marcas norteamericanas “cuyos automóviles, televisores y radios, modas, alimentos, personalidades cinematográficas y musicales estaban siendo exportadas a todo el mundo”.⁸¹

Durante esos años la economía jalisciense sufrió “el embate del capital extralocal, en particular del D. F., Monterrey y Estados Unidos [...] multinacionales como Kodak, Corn Products, Ralston Purina, Burroughs, Motorola, Philip Morris, IBM, Celanese y Union Carbide”.⁸² Consecuentemente, las compañías disqueras que dominaban el mercado mexicano de la música en los años cincuenta —Peerles, Orfeón, Musart, RCA y CBS, estas dos últimas de capital transnacional con subsidiarias establecidas en el Distrito Federal— aprovecharon las condiciones del mercado para comenzar a distribuir novedades de canciones extranjeras, aunque al mismo tiempo exportaban música mexicana en enormes cantidades hacia Estados Unidos y otras partes del mundo.⁸³ En Guadalajara, tiendas musicales como Casa Lemus, Casa Wagner y discotecas Aguilar, pusieron a disposición del público los catálogos de las disqueras, conformados por una variedad de géneros musicales. Por ejemplo, RCA-Victor Mexicana publicó su catálogo en la prensa local a finales de 1956, donde se anunciaban discos de chacha-chá, mambos, merengues, fox trots, swing, boogie, blues y rock and roll. Elvis Presley, Gloria Ríos y Pablo Beltrán Ruiz aparecían como los prin-

80 Bogar Armando Escobar Hernández, *Los nodos del poder. Ideología y cambio social en Guadalajara* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2004), 62.

81 Eric Zolov, *Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal* (México: Norma, 2002), xix.

82 Sánchez y Medina, “Historia política”, 56.

83 Zolov, *Rebeldes*, 5-13.

84 “Discos RCA-Victor”, *El Informador*, 13 de diciembre de 1956, p. 9.

85 Federico Arana, *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano*, t. 1 (México: Posada, 1985), 51-55.

86 Zolov, *Rebeldes*, 3.

cipales promotores del rock and roll, dentro de una categoría denominada “orquestas y conjuntos famosos”.⁸⁴

De hecho, Pablo Beltrán Ruiz y Gloria Ríos fueron los primeros en grabar rock and roll en México. En su *Historia del rock mexicano*, Federico Arana escribe que “a mediados del 56 la orquesta de don Pablo inicia sus rocanroleadas radiofónicas y graba ‘Mexican rock and roll’, ‘Rico rock and roll’ y ‘A ritmo de rock and roll’ [...] Además, la vedette chicana [Gloria Ríos] grabó el primer disco de roc (sic) cantando: ‘El relojito’ y ‘La mecedora’ acompañada por el conjunto de Jorge Ortega”.⁸⁵ De una manera sorprendentemente rápida, el “ritmo animado” y el “espíritu juvenil” del nuevo estilo motivaron a otras orquestas a subirse “al vagón del rock and roll”.⁸⁶

En efecto, al igual que en la capital del país, el rock and roll comenzó a sonar en los circuitos nocturnos de Guadalajara, donde las orquestas interpretaban ritmos caribeños y norteamericanos para el solaz de un público apasionadamente dancístico. La irrupción del nuevo ritmo comenzaba a causar revuelo dentro del ambiente de los bailes populares, al mismo tiempo que el gobernador Agustín Yáñez daba inicio a la construcción de la Casa de la Cultura Jalisciense. Las industrias culturales promovieron el rock and roll bajo la etiqueta de “música moderna” o “ritmo moderno”. Esos conceptos utilizados de manera indistinta adquirieron un carácter ambivalente en los discursos; en ellos se evidenciaba notablemente la posición ideológica de diversos grupos sociales que experimentaban la transición hacia los tiempos modernos. El lenguaje empleado en los discursos de la opinión pública tapatía, constituye un reflejo de las imágenes sociales que la sociedad construyó en torno a la música moderna: la mayoría de los sectores medios y altos asociaba al rock and roll con los valores modernos, pero también hubo quienes lo asociaron con el desorden social, el socavamiento de la identidad nacional y la crisis de los valores morales.

Los anuncios publicitarios de películas extranjeras y nacionales, alimentaron la polémica generada por la nueva música. El filme *Locos peligrosos* (1957), con Tin-Tan y Luis Aguilar en el reparto, se anunciaba como una “Controversia musical de Clásicos vs. Modernistas”; una breve reseña del argumento

reflejaba la dicotomía de la época: “¿Beethoven o Presley? ¿Usted de quién es partidario? Músicos clásicos contra modernistas desatados será el argumento de esta súper-comedia musical”.⁸⁷ Por su parte, *Al compás del reloj* (1957), con Bill Haley, prometía ser una “¡soberbia demostración del más loco y alegre de los ritmos modernos, el Rock and Roll!”.⁸⁸ Sin embargo, a pesar del empeño por parte de los promotores en difundir una imagen amigable del rock and roll, una parte de la sociedad tapatía expresó enérgicamente su rechazo hacia el nuevo ritmo, pues temían que los valores negativos de la modernidad se propagaran irrevocablemente.

El rock and roll constituía un estilo musical amenazante para un sector de la sociedad que consideraba a la música como un medio importante para la elevación moral. De hecho, a raíz de la creciente popularidad de la música moderna, asociada por los sectores conservadores con el incremento de delitos juveniles, hubo quienes sugirieron acciones concretas para reforzar los valores morales de la juventud por medio de la “buena música”. El nuevo ritmo representaba la anti-estética musical, por su asociación con una imagen de rebeldía que desafiaba la autoridad patriarcal, y que amenazaba los principios de las buenas costumbres a través del “relajamiento” o la “perversión moral” de los jóvenes. Al respecto, un articulista escribió sobre la función que las artes elevadas debían cumplir en la educación de la juventud:

¿Existe en el alma de nuestra juventud una corriente que la lleve al pensar filosófico, a la investigación científica, al virtuosismo musical, a la creación artística y en fin a la contemplación desinteresada del universo? [...] si en el alma de los jóvenes ardiese la llama de algún ideal o si estuvieran contagiados de poesía y música; si les fuera posible el supremo goce consistente de la contemplación desinteresada, o si cultivasen algo que llenara sus cabezas, entonces no, no podrían conducirse como lo hacen al organizarse en pandillas malhechoras. Por algo los griegos comenzaban la educación del niño con la música y la poesía. Sólo estas afinan el alma de tal modo que se evite la brutalidad.⁸⁹

87 “Controversia musical de Clásicos vs. Modernistas”, *El Informador*, 2 de noviembre de 1957, p. 4.

88 “Al compás del reloj”, *El Informador*, 14 de febrero de 1957, p. 4.

89 “Perfil del tiempo”, *El Informador*, 20 de marzo de 1958, p. 4.

La alarma provocada por los recientes casos de delincuencia juvenil, propició una serie de acciones concretas enfocadas al refuerzo de los valores morales de la juventud. Esas acciones se llevaron a cabo de forma más notoria en el ámbito de la cultura; especialmente, las élites consideraban que por medio de la música clásica –como una manifestación del arte puro y elevado– podrían contrarrestar los efectos negativos de la modernidad, encarnados en la música moderna que representaba el gusto “bárbaro”.⁹⁰ En este sentido, se pensaba que cultivar en la juventud el gusto por la buena música ayudaría a reforzar los valores morales y, por ende, la autoridad patriarcal se encontraría a salvo de la crisis a la que se enfrentaba. Para fines de 1958, Concierptos Guadalajara exhortaba públicamente por medio de la prensa a “las diversas escuelas de la ciudad para que inviten a sus alumnos a concurrir al Ensayo General de los Concierptos Reglamentarios en forma totalmente gratuita, para dar a conocer a los jóvenes estudiantes las grandes obras musicales”.⁹¹

Por otra parte, los defensores de la “buena música” lanzaron fuertes críticas a las radiodifusoras y televisoras locales que comenzaban a programar música moderna. En una nota publicada en *El Informador*, un articulista opinaba que la radio debía cumplir una función social y de compromiso con la elevación de la cultura estética, como la BBC de Londres a la que consideraba “la radiodifusora de mejor calidad en el plano internacional”. En México, continuaba la nota:

Adolecemos del carácter netamente mercantil de las estaciones, en cuyos programas no interviene un criterio normado por la estética, ni por la sociología, ni por ninguna de las ciencias que buscan el progreso de la sociedad [...] En cambio, obstinándose en una postura comercial de servir sólo al anunciante y complacer a las masas incultas sin buscar su mejoramiento espiritual, [los propietarios de las estaciones] minan con ello sus propias industrias, exponiéndolas a una intervención oficial que ya comienza a hacerse necesaria [...] Para que se comprenda el asunto, necesitamos recordar que es un hecho, observado desde los tiempos de

90 Sobre el gusto puro y el gusto bárbaro, véase Bourdieu, *La distinción*, 28-30.

91 “Reanudación de los conciertos populares”, *El Informador*, 24 de octubre de 1958, p. 6.

Sócrates y Platón, o aun antes, desde Pitágoras, que las distintas clases de música despiertan y estimulan distintas clases de pasiones en los individuos [...] Así, hay clases de música sensual, o alegre, o fúnebre, o intelectual, o primitiva; unas que invitan a la ensoñación, otras que hacen marchar, otras que remueven los bajos fondos, la parte bestial del hombre, el Rock and Roll, por ejemplo [...] Cabe poca duda de que, después de escuchar el ritmo y las disonancias del rock and roll, el individuo está preparado para dar patadas y puntapiés [...] Tampoco cabe duda de que la juventud de hoy, hecha al tono de la "música" con que la distraen, será necesariamente una juventud frívola, hueca y desesperada de su propio vacío, ya que, a pesar de todo lo rebelde que pueda ser, no puede dejar de experimentar urgencias humanas [...] Las radiodifusoras parecen, quién sabe por qué, comprometidas en esa labor de frivolidad y ahuecamiento espiritual del pueblo [...] ⁹²

92 "La Radio, la Música y el Pueblo", *El Informador*, 6 de diciembre de 1960, pp. 4-5.

El discurso reflejaba claramente el hecho de que en el imaginario social existía una preocupación por la crisis de autoridad, amenazada por los brotes recientes de rebeldía juvenil; pero más allá, demostraba que el rock and roll mantenía una estrecha relación simbólica con esa imagen maligna, precisamente por considerársele un ritmo que despertaba bajas pasiones. Más adelante, la misma nota señalaba que las radiodifusoras estaban profundamente comprometidas "mediante una complicidad con la música baja e innoble, a propiciar los delitos, ya que la índole de sus programas no puede hacer otra cosa sino estimularlos, volviendo al hombre frívolo, vulgar y soez; parece que hay en el aire una batuta que es a la vez una vara mágica hecha para convertir las ciudades en grandes bestiarios".⁹³ Consecuentemente, la jerarquía eclesiástica vigiló de cerca las programaciones, con la finalidad de exorcizar los pérfidos espíritus de la inmoralidad. A través del semanario católico *La Época*, de amplia circulación en esos años, lanzaba exhortaciones "a los padres de familia y a todas las agrupaciones religiosas y cívicas para que, en un esfuerzo coordinado, hagamos que en

93 *Ibid.*, p. 5.

94 Citado en Francisco de Jesús Aceves González, “La televisión en Guadalajara. Génesis y desarrollo”, *Comunicación y sociedad* 1 (1987), en: www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/volumenes/cys87a.htm (consultado el 11 de octubre de 2016).

Guadalajara no se difunda un solo programa de cine, radio o de televisión pernicioso a la juventud”.⁹⁴

Los cambios sociales que se avecinaban ante la acelerada modernización económica, social y cultural, despertaron inquietudes y temores entre los sectores más conservadores de Guadalajara. El hecho de que los ritmos de moda como el rock and roll se propagaran con rapidez entre las clases medias y altas, llevó a los amantes de la “buena música” a reafirmar las significaciones que revestían a la música clásica. La elevación moral de la juventud —y por ende de la población— dependía en gran medida de la acción efectiva de las instituciones, quienes se empeñaban en cultivar a la sociedad en el gusto y el entendimiento de la música selecta. Por el contrario, los ritmos modernos, representaban la degeneración de la raza y del espíritu. En una suerte de maniqueísmo, se libraba una lucha simbólica entre la civilización y la barbarie encabezada por los defensores de la música clásica, quienes a través de los discursos expresaban sus deseos de conducir a la población tapatía hacia la cúspide de la civilización.

Consideraciones finales

En el presente artículo, la reactivación de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara constituyó un punto de partida para hacer un análisis sectorial de la cultura musical tapatía, con la finalidad de explorar los usos, las funciones y las significaciones de la música clásica utilizando herramientas teórico-metodológicas de la historia social de la música. Sin embargo, recurrí a otros paradigmas como la economía política de la música y los estudios culturales, pues me brindaron elementos importantes para ahondar en las relaciones que se dieron entre la música y la política, para luego observar —desde un enfoque cultural— el funcionamiento estructural del campo de la música clásica; específicamente, acercarme a la dimensión cultural me permitió comprender y explicar los beneficios simbólicos que los promotores y los patrocinadores de conciertos obtenían de ello, los usos y las funciones específicas que adquirió la música clásica en el contexto estudiado, la jerarquización

estética de los gustos y las valoraciones de obras incluidas en los programas, el uso de los espacios para la presentación de conciertos, así como la distinción y separación del público selecto y el gran público.

La reactivación de la Orquesta Sinfónica, así como la reestructuración del campo de la música clásica, se analizaron con relación al contexto social marcado por una serie de cambios significativos suscitados a raíz de la política desarrollista. La música clásica adquirió un significado específico en esos años, pues ocupó un lugar importante dentro de las políticas culturales, impulsadas por el régimen con miras a *eleva*r la cultura de la sociedad tapatía. Sin embargo, las contradicciones subyacentes en el modelo desarrollista se vieron reflejadas en las tensiones entre la música clásica y la música moderna. La apertura hacia el exterior —el contacto con la cultura norteamericana— implicó una confrontación de valores tradicionales y modernos, que se codificó en las imágenes sociales construidas en torno a la música. En este sentido, acercarme al análisis de la música clásica como una forma simbólica, me permitió adentrarme a un periodo histórico en el que la cultura tapatía se enfrentó a una transición hacia los tiempos modernos. Específicamente, a finales de los años cincuenta, la música clásica constituyó no sólo un medio para elevar la cultura estética de una sociedad que crecía a pasos agigantados, sino que funcionó como un símbolo investido de valores cívicos y morales, necesario para elevar la moral de la población y contrarrestar los embates de la modernidad.

Artículo recibido: 12 de mayo de 2016

Aceptado: 31 de octubre de 2016