



CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

DOCTORADO INTERINSTITUCIONAL EN ARTE Y CULTURA

TESIS

La institucionalización musical en México derivada de la Escuela de Música Sagrada en Morelia en

el siglo XX

PRESENTA

Hirepan Solorio Farfán

PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN ARTE Y CULTURA

TUTOR

Dr. Raúl W. Capistran Gracia

INTEGRANTES DEL COMITÉ TUTORAL

Dr. Fernando Plascencia, Lector

Dra. Irma Susana Carbajal Vaca, Lectora

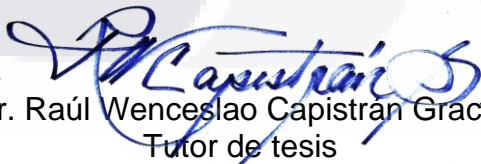
Aguascalientes, Ags, _28_ de __mayo__ del 2021__

M. EN E.H. ANA LUISA TOPETE CEBALLOS
DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA
P R E S E N T E

Por medio del presente, como Tutor designado del estudiante **HIREPAN SOLORIO FARFÁN**, con ID **233269**, quien realizó la tesis titulada: **LA INSTITUCIONALIZACIÓN MUSICAL EN MÉXICO DERIVADA DE LA ESCUELA DE MÚSICA SAGRADA EN MORELIA EN EL SIGLO XX**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia, doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el VOTO APROBATORIO, para que el/ella pueda proceder a imprimirlo/la así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Proferre"
Aguascalientes, Ags., a 31 de marzo de 2021.


Dr. Raúl Wenceslao Capistrán Gracia
Tutor de tesis

c.c.p. Interesado
c.c.p. Dra. Ximena Gómez Goyzueta. Secretaria Técnica del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura

Elaborado por Depto. Apoyo al Posgrado.
Revisado por: Depto. Control Escolar/Depto. Gestión de Calidad. Aprobado por: Depto. Control Escolar/ Depto. Apoyo al Posgrado.
Código: DO-SEE-FO-07
Actualización: 01 Emisión: 17/05/19



CARTA DE VOTO APROBATORIO
PROFESIONAL

M. EN E.H. ANA LUISAS TOPETE CEBALLOS
DECANA DEL CENTRO DELAS ARTES Y LA CULTURA
PRESENTE

Por medio del presente como lector designado del estudiante **HIREPANI SOLORIO FARFÁN** con ID 233269 quien realizó la tesis titulada: **LA INSTITUCIONALIZACIÓN MUSICAL EN MÉXICO DERIVADA DE LA ESCUELA DE MÚSICA SAGRADA EN MORELIA EN EL SIGLO XX**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que él pueda proceder a imprimirlo así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Profecro"

Aguascalientes, Ags., a 29 de marzo de 2021.

Dr. Fernando Plascencia Martínez
Lector de tesis

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado



CARTA DE VOTO APROBATORIO

INDIVIDUAL

MTRA. ANA LUISA TOPETE CEBALLOS
DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

PRESENTE

Por medio del presente como **ASESORA** designada del estudiante **HIREPAN SOLORIO FARFÁN** con ID **233269** quien realizó la tesis titulada: **LA INSTITUCIONALIZACIÓN MUSICAL EN MÉXICO DERIVADA DE LA ESCUELA DE MÚSICA SAGRADA EN MORELIA EN EL SIGLO XX**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia, doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que **él** pueda proceder a imprimirla, así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
“Se Lumen Proferre”
Aguascalientes, Ags., a 12 de abril de 2021



Dra. Irma Susana Carbajal Vaca
Asesora (lectora) de tesis

c.c.p.- Interesado

c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

Elaborado por: Depto. Apoyo al Posgrado.

Revisado por: Depto. Control Escolar/Depto. Gestión de Calidad. Aprobado por: Depto. Control Escolar/ Depto. Apoyo al Posgrado.

Código: DO-SEE-FO-07

Actualización: 01 Emisión: 17/05/19



DICTAMEN DE LIBERACIÓN ACADÉMICA PARA INICIAR LOS TRÁMITES DEL EXAMEN DE GRADO



Fecha de dictaminación dd/mm/aaaa: 11/05/2021

NOMBRE: HIREPAN SOLOIBO FARIÁN ID: 211269

PROGRAMA: DOCTORADO INTERINSTITUCIONAL EN ARTE Y CULTURA LGAC (del posgrado): ESTUDIOS SOCIALES DEL ARTE Y LA CULTURA

TIPO DE TRABAJO: Teoría Trabajo Práctico

TÍTULO: LA INSTITUCIONALIZACIÓN MUSICAL EN MÉXICO DERIVADA DE LA BUCUETA DE MÚSICA SAGRADA EN MORELIA EN EL SIGLO XX

IMPACTO SOCIAL (señalar el impacto logrado): Contribuye a la generación de conocimiento sobre la historia de los procesos y métodos en la educación musical en el México del siglo XXI, particularmente derivada de su praxis en el estado de Morelia dentro del ámbito de la música sacra y sus consecuencias en la actualidad.

INDICAR SI NO N.A. (NO APLICA) SEGÚN CORRESPONDA:

INDICAR	SI	NO	N.A. (NO APLICA)	SEGÚN CORRESPONDA:
<i>Elementos para la revisión académica del trabajo de tesis o trabajo práctico:</i>				
SI	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	El trabajo es congruente con los LGAC del programa de posgrado
SI	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	La problemática fue abordada desde un enfoque multidisciplinario
SI	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Existe coherencia, continuidad y orden lógico del tema central con cada apartado
SI	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Los resultados del trabajo dan respuesta a las preguntas de investigación o a la problemática que aborda
SI	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Los resultados presentados en el trabajo son de gran relevancia científica, tecnológica o profesional según el área
SI	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	El trabajo demuestra más de una aportación original al conocimiento de su área
SI	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Las aportaciones responden a los problemas prioritarios del país
SI	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Generó transferencia del conocimiento o tecnológica
SI	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Cumple con la ética para la investigación (reporte de la herramienta antiplagio)
<i>El egresado cumple con lo siguiente:</i>				
SI	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Cumple con lo señalado por el Reglamento General de Docencia
SI	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Cumple con los requisitos señalados en el plan de estudios (créditos curriculares, optativos, actividades complementarias, estancia, predoctoral, etc)
SI	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Cuenta con los votos aprobatorios del comité tutelar, en caso de los posgrados profesionales si tiene voto tutor podrá liberar solo el título
SI	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Cuenta con la carta de satisfacción del usuario
SI	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Coincide con el título y objetivo registrado
SI	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Tiene congruencia con cuerpos académicos
SI	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Tiene el CVU del Consejo actualizado
SI	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Tiene el artículo aceptado o publicado y cumple con los requisitos institucionales (en caso que proceda)
<i>En caso de Tesis por artículos científicos publicados</i>				
SI	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Aceptación o publicación de los artículos según el nivel del programa
SI	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	El estudiante es el primer autor
SI	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	El autor de correspondencia es el Tutor del Núcleo Académico Básico
SI	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	En los artículos se ven reflejados los objetivos de la tesis, lo que son producto de este trabajo de investigación
SI	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Los artículos integran los capítulos de la tesis y se presentan en el idioma en que fueron publicados
SI	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	La aceptación o publicación de los artículos en revistas indexadas de alto impacto

Con base a estos criterios, se autoriza se continúen con los trámites de titulación y programación del examen de grado:

SI

NO

FIRMAS

Elaboró:

* NOMBRE Y FIRMA DEL CONSEJERO SEGÚN LA LGAC DE ADSCRIPCIÓN

DRA. SUSANA CRUZ RUIZ VACA

NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO TÉCNICO:

DRA. XIMENA GÓMEZ GOZQUETA

* En caso de conflicto de intereses, firmará un revisor miembro del INME de la LGAC correspondiente distinto al tutor o miembro del comité tutelar, designado por el Consejo

Revisó:

NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO:

DR. ARMANDO ANDRADE MARRIPA

Autorizó:

NOMBRE Y FIRMA DEL DECANO:

MTRA. ANA LÚRSA LÓPEZ CEDILLO

Nota: proceda el trámite para el Depto. de Apoyo al Posgrado

El cumplimiento con el Art. 100C del Reglamento General de Docencia que a la letra señala entre las funciones del Consejo Académico: ... Vigilar la eficiencia, terminal del programa de posgrado y el Art. 100F las funciones del Secretario Técnico, fiscal el cumplimiento de los alumnos.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

Asunto: Trabajo aceptado para publicación


MTRO. HIREPAN SOLORIO FARFÁN
PROFESOR INVESTIGADOR
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES
DOCTORADO INTERINSTITUCIONAL EN ARTE Y CULTURA

Por medio del presente le informamos que su trabajo titulado "El historiar la música desde las Ciencias sociales: hacia una reelaboración de la historiografía musical", después de haber pasado por un riguroso proceso de dictaminación de doble ciego, ha sido "aceptado" para ser publicado en el libro *Educación Musical Superior. Reflexiones, Aportaciones y Actualidades en Investigación*.

Adjunto le enviamos un formato de la Editorial UAA que usted deberá llenar, firmar, escanear y devolver a este correo electrónico, a fin de poder dar inicio al proceso de edición. Del mismo modo, le solicitamos nos envíe un escaneo de una identificación oficial. Para los autores de nacionalidad mexicana, bastará la tarjeta del INE. Para autores extranjeros, será suficiente un escaneo de su pasaporte.

Sin más por el momento, le enviamos un saludo cordial, no sin antes felicitarlo sinceramente por la próxima publicación de su trabajo.

ATENTAMENTE
"SE LUMEN PROFERRE"
Aguascalientes, Ags., 06 de Enero de 2020


M. en E.H. **Ana Luisa Topete Ceballos**
Decana del Centro de las Artes y la Cultura


Dr. **Raúl W. Capistrán Gracia**
Coordinador de la Publicación

c.c.p. Archivo

Agradecimientos

En primera instancia el presente trabajo no hubiera sido posible sin la guía, capacidad y paciencia del Dr. Raúl W. Capistran Gracia, quien gracias a una ardua y abnegada labor de escucha y revisión supo dirigir a buen término este proyecto de investigación. A él, toda mi admiración y gratitud tanto por su irreprochable desempeño académico, como por su gran calidad humana.

De igual manera, se agradece a aquellos académicos que se sumaron a este fatigoso proceso y que aportaron toda su experiencia y fueron un faro en los momentos de obscuridad. Al Dr. Fernando Plascencia Martínez, siempre puntual y oportuno con sus profundos señalamientos. A la Dra. I. Susana Carvajal Vaca y al Dr. J. Luis Díaz-Santana Garza (UAZ), por todos sus aportes en el largo proceso de la tesis.

Dentro del marco institucional, toda mi gratitud para con las Universidad Autónoma de Aguascalientes que acogió este proyecto. Al Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, a sus docentes quienes abrieron mis ojos a un infinito universo de posibilidades epistémicas. Por supuesto a mis compañeros del DIAC, siempre en mi corazón. La materialidad compromete el reconocimiento al CONACYT, instancia gubernamental que financió este proyecto.

A quienes aportaron sus conocimientos y se sumaron sin esperar retribución: Ing. J. Domingo Lobato, Mtra. Claudia Macías (UANL), Mtro. Estanislao Díaz, Mtro. J. Manuel Tapia (CDR), Mtro. Guillermo Florián, Mtro. David Gutiérrez. Mtra. M. Eugenia Cosío y a quienes mi débil memoria, sin dolo, omite.

Agradezco finalmente a quienes depositaron su confianza en el inicio de esta consigna. A la Dra. Consuelo Carredano (UNAM) y a la Dra. Margarita Muñoz (UNAM). Dra. Muñoz, mi deuda con usted es impagable.

Dedicatoria

Para Adhara

Dedico esta tesis, culmen de una trabajosa labor a mis padres Víctor y Rosalba, a quienes debo todo.

A mi familia, Edahi y Adhara por quienes ningún esfuerzo es irrealizable y ningún camino es intransitable. A mi esposa Nora, quien nunca soltó mi mano y ha sido mi apoyo en este trance. A mi hermana Erandi.



Resumen

La presente tesis aborda el fenómeno de la institucionalización musical derivada de la Escuela de Música Sagrada de Morelia. Analiza el impacto que esta institución tuvo en el desarrollo musical de la periferia mexicana durante el siglo XX. Lejos de las vías tradicionales de la investigación musicológica, se expone un panorama amplio de la estructura social y cultural que sustentó el progreso del arte musical en los más recónditos lugares de la geografía de México.

Con núcleo en Morelia, el fenómeno musical sacro mexicano del siglo XX se replicó en ciudades como Guadalajara, León y Monterrey entre muchas otras, proponiendo el surgimiento de nuevas instituciones musicales formadoras de una pléyade de destacados músicos. Se plantea una ruptura con respecto al procedimiento común musicológico basado en la biografía y la acumulación lineal de datos.

Debido a la extensión de este fenómeno, se pretende la creación de un modelo teórico-metodológico para su posterior aplicación por parte de los investigadores que atiendan los objetos particulares de cada región. La visión epistémica dominante en esta tesis proviene de la Filosofía, las Ciencias Sociales y la Musicología, desde dónde se proponen soluciones a los problemas existentes en el estado del conocimiento actual del panorama musical mexicano.

Abstract

This thesis deals with the phenomenon of musical institutionalization derived from the Escuela de Música Sagrada de Morelia. It analyses the impact that this institution had on the musical development of the Mexican periphery during the 20th century. Far from the traditional paths of musicological research, it presents a broad knowledge of the social and cultural structure that sustained the progress of musical art in the most remote places of Mexico's geography.

With Morelia as its nucleus, the Mexican sacred music phenomenon of the 20th century was replicated in cities such as Guadalajara, León, and Monterrey, among many others, proposing the emergence of new musical institutions that formed a pleiad of outstanding musicians. It represents a break with the common musicological procedure based on biography and the linear accumulation of data.

Due to the extent of this phenomenon, the aim is to create a theoretical-methodological model for subsequent application by researchers who deal with the objects of each region. The dominant epistemic vision in this thesis comes from Philosophy, Social Sciences and Musicology, from where solutions are proposed to the existing problems in the current state of knowledge of the Mexican musical knowledge.

Índice

Índice	1
Introducción	
Del objeto	5
Del método	6
Prolegómenos a la lectura de la tesis	8
Exordio	9
Capitulado	12
Capítulo 1. Visión Crítica	16
1.1. Visión crítica	16
1.1.1. Algunos apuntes sobre el “nacionalismo” musical.	16
1.1.2. Asimetrías centro-periferia, en la construcción “nacionalismo”	19
1.2. La Musicología y la moda	27
1.2.1. Reacción desde las humanidades a las posturas culturalistas	32
Capítulo 2. Revisión Bibliográfica	35
2.1. Admonición a las lecturas michoacanas	36
2.1.1. Sombras chinas, los agentes en México y el relato musicográfico	37
2.1.2. La institucionalización musical en Michoacán desde la historia	41
2.1.3. La música sacra del siglo XX como objeto de estudio en Díaz Núñez	45
2.2. El ámbito biográfico	49
2.2.1. Bernal Jiménez biografiado por Díaz Núñez	50
2.2.2. Guillermo Pinto Reyes, en dos tiempos	53
2.2.3. Paulino Paredes, murmullos en el norte	56
2.2.4. Voces femeninas en torno a Domingo Lobato	59
2.3. En la periferia de la historia	60
2.4. Otros escritos	64
Capítulo 3. Marco Teórico-Metodológico	66
3.1. Sobre la Historia	67
3.1.1. La Historia como proceso	68
3.1.2. La Historia “a contrapelo”	71

3.1.3. El anticuario de la Historia	72
3.2. Sobre las Ciencias Sociales	74
3.2.1. Entre el arte y la sociedad más allá del contexto	75
3.2.2. Aproximaciones a la sociedad como sistema	80
3.2.3. El encuentro con la oralidad: el giro etnográfico	82
3.3. Sobre la Filosofía	83
3.3.1. El poder	84
3.4. El concepto escuela-institución	86
3.5. Alcances y limitaciones	88
Capítulo 4. El Disciplinamiento Expresado en Métodos de Enseñanza Musical de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia	92
4.1. Proemio a las tensiones en el campo de la música sacra	95
4.2. Los métodos introductorios al lenguaje musical	98
4.2.1. <i>Curso Elemental de Solfeo</i> , Bonifacio Rojas	98
4.2.1.2. <i>Elementos Básicos de la Música Tonal</i> , Domingo Lobato	99
4.3. <i>La Educación de la Voz</i> y la disciplina del cuerpo en Felipe Aguilera	101
4.4. El canto gregoriano en México a principios del siglo XX	103
4.4.1. El heterogéneo <i>campo</i> del canto gregoriano en México	105
4.4.2. <i>Curso Elemental de Canto Gregoriano</i> , Bernal Jiménez	107
4.5 <i>La Disciplina Coral</i> , Bernal Jiménez	109
4.6. <i>La Técnica de los Compositores</i> , Bernal Jiménez	111
Lecciones	
4.6.1. Ejercicios (<i>La Técnica de los Compositores</i>)	114
Capítulo 5. Los Congresos de Música en México y los Documentos Eclesiásticos	117
5.1. El Primer Congreso Nacional de Música Sagrada 1939	118
5.1.1 El Primer Congreso Interamericano de Música Sagrada 1949	121
5.2. Documentos eclesiásticos	126
5.2.1. <i>Vox clamatis in deserto</i> : La disertación de Camacho	127
5.2.2. <i>Motu Proprio, Tra le Sollecitudini</i> (1903)	128

5.2.3. La irrupción de lo popular: <i>Mediator Dei</i> (1947), <i>Musicae Sacrae</i> (1955)	131
5.2.4. Instrucción Sobre la Música Sagrada y la Sagrada Liturgia (1958)	133
5.2.5. <i>Sacrosanctum Concilio</i> (1963) y <i>Musicam Sacram</i> (1967)	135
Capítulo 6. Morelia: La Experimentación del Modelo	139
6.1. Antecedentes de la institucionalización musical en Morelia	139
6.2. La amnesia y la compulsión de repetición: el historiar desde la “verdad”	140
6.3. La institucionalización musical a partir de Villaseñor	141
6.3.1. Institucionalización educativa no musical	144
6.4. El pretendido origen del Conservatorio de las Rosas	146
6.4.1. El efímero primer proyecto de institucionalización de Bernal	148
6.4.2. Más jurídico que musical: El Conservatorio de las Rosas A.C.	150
6.5. Las agrupaciones corales infantiles	154
6.5.1. Los Niños Cantores	155
6.6. Corolario	159
Capítulo 7. Guadalajara: Entre el Ordenamiento y el Desacato	161
7.1. La burguesía y las academias musicales en Guadalajara	162
7.2. Los títulos académicos y su función social	166
7.2.1. Diplomas y títulos en las academias musicales	167
7.2.2. Los nuevos títulos de la Iglesia	169
7.3. El órgano como instrumento musical dominante	177
7.3.1. El órgano y el retorno de Bernal Jiménez	173
7.3.2. Los festivales y su función dentro del <i>campo</i>	176
7.3.3. panorama del órgano en Guadalajara a inicios del siglo XX	177
7.3.4. Notas sobre el padre Aréchiga	179
7.3.5. El tiempo y el <i>capital</i> : el caso Pinto Reyes	181
7.4. La impronta de Domingo Lobato	184
7.4.1. El enseñar y el componer en Lobato	185
7.5. Una reflexión final	187

Capítulo 8. León y Monterrey: En los Límites del Contraejemplo	190
8.1. Introducción	190
8.1.1. Problemas en el estudio de una región desde la Musicología	190
8.1.2. Consideraciones previas al particular guanajuatense	192
8.2. Silvino Robles	194
8.3. Preliminares a la institucionalización musical sacra en León	195
8.4. La Escuela Superior de Música Sagrada de León	197
8.5. Monterrey y el <i>capital</i> musical acumulado	202
8.5.1. La labor agencial del arzobispo Tritschler	204
8.5.2. La Escuela Diocesana de Música Sacra de Monterrey	206
8.6. Voces sacras en aulas universitarias	210
8.6.1. La UdeG y el fenómeno sacro musical del siglo XX	214
8.6.2. La influencia musical sacra en la UG y la UANL	216
Capítulo 9. Fue Como Mi Segundo Padre: Subjetividad e Historia de los Internados Musicales en el México del Siglo XX	221
9.1. El internado sacro desde la estructura	221
9.1.1. Previsiones metodológicas	222
9.1.2. Sobre los internados musicales sacros	225
9.2. Apuntes sobre la memoria como historia: El ingreso al internado	227
9.2.1 La formación muros adentro	229
9.2.2. Como mi segundo padre	231
9.3. El <i>hábitus</i> y la guayabera	233
Conclusiones	236
Epílogo	246
Referencias	248
Anexos	259

La institucionalización musical en México derivada de la Escuela de Música Sagrada en Morelia en el siglo XX

Introducción

Del objeto

El quehacer musical mexicano en el siglo XX presenta un vasto panorama que apenas comienza a ser explorado. Eclipsados por los fulgores de la construcción denominada nacionalismo, se encuentran compositores, músicos e instituciones, que comprenden, enseñan y ejercen el arte musical con una concepción divergente a los cánones legitimados por el centralismo. Este movimiento extenso, procede de la larga tradición de la institucionalización musical sacra, implantada en México desde la Colonia.

Para propósito de esta investigación, el autor se limitará al estudio de un ejemplo, el cual se manifestó en una periferia –Morelia–, se extendió por gran parte del país y pugró por el espacio sonoro dentro de la Iglesia, confrontándose abiertamente a movimientos anteriores como el cecilianismo procedente de Ratisbona.¹ Este movimiento, entre otras acciones, trató de desterrar antiguas prácticas que hundían sus raíces en los primeros días de la Colonia; abrió varios frentes de batalla y trató de imponer su versión como legítima sobre temas fundamentales dentro de la música sacra como, el canto gregoriano, los conjuntos corales y la utilización del órgano.

Al mismo tiempo, este movimiento impulsó nuevos modelos de institucionalización educativa musical secular, atendiendo las necesidades de profesionalización en la periferia mexicana. Es aquí, dónde los nombres propios toman

¹ Las disposiciones del Concilio de Trento (1545-63), concernientes a la música de oficio encontró en Alemania una acogida favorable propiciando un movimiento renovador en el siglo XIX, a este movimiento musical se le conoce como cecilianismo. la *Capilla Antigua* de Ratisbona se convirtió en el eje de la teorización musical católica. Los esfuerzos de Proske (1794-1861) en la restauración de la *verdadera música de la iglesia*, acumuló 30,000 manuscritos musicales de los siglos XVI al XVIII, en sus viajes a Roma, para ser estudiados e interpretados en la *Capilla Antigua*. Franz Xaver Witt (1834-1888) se encargó de cimentar el nuevo movimiento musical en la difusión del movimiento en publicaciones tanto sacras como seculares, con un marcado hálito pedagógico. Franz Xaver Haberl (1840-1910) y el editor Friedrich Pustet (1798- 1882), crearon el libro más significativo del movimiento cecilianista, el *Magister Choralis* de 1864. Este texto fue prontamente recibido en México, gracias al obispo Sabás Camacho. De ello habla López-Calo:

Pustet publicó en 1889 una hermosa traducción al español, pero no –y el dato es bien digno de tenerse en cuenta– para España ni por iniciativa española, sino para Méjico, concretamente por iniciativa del obispo de Querétaro; el decreto episcopal autorizando la edición está firmado en Querétaro el 7 de junio de 1888; en 1898 se hizo una segunda edición, siempre en Pustet de Ratisbona (2006, p. 584).

Como era de esperarse, los promotores de este movimiento en México a finales del siglo XIX, fueron los músicos queretanos Agustín González y José Guadalupe Velázquez. El cecilianismo propone una estética austera, apegada a la reconstrucción propia de la polifonía renacentista y a la creación siguiendo estos parámetros.

significado más allá de la biografía, exigiendo un análisis profundo de la labor agencial de sus figuras más sobresalientes y subsecuentemente de más músicos. La Historiografía musical ha privilegiado, no exenta de razón, la postura de Miguel Bernal Jiménez, como el reformador de las prácticas musicales en Morelia y modelador de la estructura que se replicaría en distintas geografías. Si embargo, como ejemplo se puede mencionar a Paulino Paredes en Monterrey, Domingo Lobato en Guadalajara, Bonifacio Rojas en Morelia, Guillermo Pinto Reyes en León y muchos otros egresados de la Escuela de Música Sagrada de Morelia, quienes llevaron esa nueva visión sobre la música por gran parte del país.

Cómo se mencionó anteriormente, ese movimiento no giró únicamente en torno a la música sacra, sino que, los compositores egresados de la Escuela de Música Sagrada de Morelia compitieron decididamente en el universo sonoro secular. Dichos compositores abordaron las formas musicales canónicas dentro de la Música de Arte Occidental (MAO) como: la sinfonía, el concierto, la sonata y el cuarteto de cuerdas, proponiendo una estética particular y reconocible,² producto del entrecruce de lo sacro y lo secular en su formación musical. Dichos agentes pusieron en juego su *capital específico* dentro de la Música de Arte Occidental, para proponer su visión particular de lo regional, lo mexicano y lo universal del arte musical. Al hacerlo, se convirtieron en contrapeso al centralismo encabezado por Carlos Chávez (1899-1978) en la Ciudad de México.

Del método

La delimitación y relato de un objeto de estudio poco trabajado, como el que trata la presente tesis a través de la Historiografía y la Musicografía, por sí mismo sería suficiente para ensanchar los límites del conocimiento musical mexicano a través del recuento lineal de hechos, biografías y documentos. No obstante, La acumulación de datos, si bien, indispensable para fundamentar estudios profundos, por sí mismo no produce el análisis extenso del fenómeno, por el contrario, lo deja en la superficialidad, alienado de toda perspectiva sociohistórica que le hubiere originado.

La exposición de esta problemática es en absoluto ajena a las elaboraciones provenientes de la Historiografía musical y la Musicografía, pues estas disciplinas, no se ponen en contradicción a sí mismas al postergar o evadir el análisis gnoseológico —

² El acrónimo MAO, corresponde a Música de Arte Occidental.

semiótico, semántico, sociológico, antropológico, filosófico, lingüístico, — de un objeto de estudio. Pueden estas disciplinas incluso recurrir al uso del lenguaje común para proseguir con su relato sin distracciones de índole transdisciplinar.³

Sin embargo, este no es el caso de la Musicología, que analiza lo musical desde una amplia plataforma disciplinar y que cimienta su eficacia explicativa precisamente en la aprehensión e internalización del conocimiento derivado de otras disciplinas. Es decir, efectuar una *ruptura epistemológica* con el conocimiento derivado de la práctica común e integrar categorías epistémicas al análisis del objeto, debe ser un principio fundamental en todo trabajo musicológico.⁴

En síntesis, las visiones transversales de la Musicología con otras disciplinas han sido una constante preocupación de los musicólogos a lo largo del tiempo, como afirma Palisca: “El musicólogo es, en primer lugar y, ante todo, un historiador” (2015, p. 391). Sin embargo, los esfuerzos musicológicos no deben centrarse únicamente en la historia. A mediados del siglo XX, Chailley (1958) puntualizó la necesidad de exigir un alto nivel de entendimiento de otras disciplinas, con miras a ampliar el conocimiento musicológico en el ámbito académico. En ese sentido, el musicólogo francés afirmaba: “De lo que se deduce que el musicólogo completo será aquél capaz de hablar, en un plano de igualdad, de música con sus colegas músicos y de metodología y conocimientos generales con sus colegas universitarios” (Chailley, 1958, p. 13). En la aseveración del musicólogo francés, resulta valioso comprender los puntos necesarios de contacto entre disciplinas, al abordar una investigación. El presente trabajo se sitúa entre el intervalo de la Historiografía

³ Una de las puntualizaciones pertinentes a realizar en la presente tesis es la definición de los vocablos: disciplina y transdisciplina. Por disciplina, apoyado en la teorización de Martínez, Ortiz y González (2007, p. 14) se concibe como el conjunto de saberes particularizados que, consolidan esta diferenciación en la proposición de un fundamento teórico propio. En el caso de la música, la disciplina que la estudio es la musicología. Esta disciplina musical cuenta con sus propios sistemas analíticos concentrados en la musicología histórica y la teoría musical. Las limitantes propias de la disciplina para el estudio satisfactorio y extenso de los elementos externos al canon centroeuropeo hacen necesaria la visión transdisciplinaria, evasora en sí misma de la tautología musicológica. En un acercamiento al término propuesto por Piaget, se entenderá por principio, que la transdisciplina responde a la necesidad de proponer un sistema total, donde las fronteras disciplinares no constituyan un obstáculo, es decir, que las disciplinas no reclamen para sí la primacía en un campo concreto del conocimiento. Mas allá de la confrontación u oposición de posibles visiones disciplinares, la transdisciplina propone vías de diálogo entre disciplinas. Así lo expresa el Artículo 3 de la *Carta de la transdisciplinariedad* (2007) Adoptada en el Primer Congreso Mundial de la Transdisciplinariedad, Convento de Arrábida, Portugal, 2-6 de noviembre de 1994: “La transdisciplinariedad es complementaria al enfoque disciplinario; hace emerger de la confrontación de las disciplinas nuevos datos que las articulan entre sí, y nos ofrece una nueva visión de la naturaleza y de la realidad. La transdisciplinariedad no busca el dominio de muchas disciplinas, sino la apertura de todas las disciplinas a aquellos que las atraviesan y las trascienden”.

⁴Bourdieu afirma que la *ruptura epistemológica* consiste en apartar los presupuestos derivados de la experiencia y el lenguaje común, de una investigación. Al tiempo, éstos son sometidos a un análisis crítico y lexicográfico para reelaborar las categorías epistémicas que los sustituyan (Bourdieu, 2011, pp. 32-55).

musical y las Ciencias Sociales, es decir es una elaboración que parte de la Musicología decididamente hacia la Sociología y la Filosofía del arte. La apertura de estas áreas del conocimiento humano al estudio de objetos de naturaleza exógena fue expuesta por Wallerstein (2006) en su análisis de las Ciencias Sociales de finales del siglo XX:

Después de todo, ser histórico, no es propiedad exclusiva de las personas llamadas historiadores, es una obligación de todos los científicos sociales. Ser sociólogo no es propiedad exclusiva de ciertas personas llamadas sociólogos sino una obligación de todos los científicos sociales. En suma, no creemos que existan monopolios de la sabiduría ni zonas del conocimiento reservadas a las personas con determinado título universitario (Wallerstein, 2006, p. 106).

Sirva pues esta admonición como punto de partida para la comprensión de la visión imperante dentro de este trabajo. Los planteamientos se harán desde una visión epistémica en franca oposición al conocimiento emanado de la práctica común de la Historiografía y la Musicografía. Por ende, se utilizarán tantas categorías como sean necesarias para explicar a cabalidad el fenómeno musical de las instituciones musicales derivadas de la Escuela de Música Sagrada de Morelia en el siglo XX.

Prolegómenos a la lectura de la tesis

Estimado lector, el autor de la presente tesis ha creído necesario realizar, respetuosamente una advertencia que ayude a la lectura provechosa del presente trabajo. La asfixiante concepción de la historia positivista, que, desde su linealidad intenta explicar cualquier fenómeno como resultado de una evolución, ha asentado sus reales en el relato histórico. Por ende, es necesario advertir que la visión epistémica dominante en este trabajo se distancia significativamente de estos procedimientos. La música, desde una perspectiva histórica, social o filosófica, no puede encontrar explicaciones sustanciales en enunciaciones acumulativo-lineales. La cuestión de este tipo de Historiografía radica en la *pretensión de verdad*, una verdad de facto excluyente y de carácter monolítico. El presente escrito versa sobre la institucionalización musical sacra en México durante el siglo XX, sin embargo, no se focaliza en pretender un proceso ordenado y lineal, por el contrario, se expande de manera rizomática, analizando epistémicamente fenómenos devenidos del objeto de estudio delimitado, es decir obedece a una lógica interna del propio proceso.

Ante este descargo, al lector menos familiarizado con las corrientes de pensamiento que dan sustento gnoseológico a este texto, se le sugiere acercarse al capítulo correspondiente al Marco Teórico-Metodológico. En éste, no se escatimaron esfuerzos

para explicar la utilización y función de las distintas teorizaciones aquí usadas. Sin dudas, esta suerte de profilaxis evitará entuertos y hará más fácil y agradable el resto de la lectura.

Por otro lado, esta tesis contiene dos tipos de capítulos, los primeros, están denominados con nombres de ciudades. No obstante, atendiendo los presupuestos planteados en la tesis, estos capítulos no son de índole monográfica. A la par de la historia particular de cada uno de éstos, se desarrollan sin restricción alguna, tópicos comunes a distintas geografías y momentos históricos. El segundo tipo de capítulos puntualiza de manera extensiva sobre algunos objetos particulares y los somete al escrutinio de diversas teorizaciones. Este afán de “llevar al límite” los alcances de la teoría, responde a la necesidad de ampliar la base epistémica de la Musicología, en un esfuerzo para romper el ostracismo en el que generalmente se sitúa.

Exordio

Una nueva historia musical requiere de nuevas perspectivas epistémicas. Uno de los problemas principales en los cuales ha incurrido la Historiografía musical y la Musicología, al acercarse al objeto de estudio definido en la presente tesis, ha sido la falta de un *locus*. Es decir, el asentamiento de sus trabajos de investigación dentro de un espacio propio para, entre otras, cosas romper con las convenientes irrupciones de la mimesis como reparadora de los vacíos epistémicos generados. Agentes e instituciones, dentro de las narrativas criticadas, responden sincrónicamente a una historicidad ajena. No será fácil el proceso de dotar de un *locus* particular al objeto de investigación de la presente tesis, pero, es una condición necesaria para proponer una nueva episteme. Por ello, es conveniente recordar las palabras de Heidegger (2009, p. 21):

El espaciar aporta lo libre, lo abierto para un asentamiento y un habitar del hombre. Pensado en su propiedad, espaciar es libre donación de lugares, donde los destinos del hombre habitante toman forma en la dicha de poseer una tierra natal o en la desgracia de carecer de una tierra natal, o incluso en la indiferencia respecto a ambas. Espaciar es libre donación de los lugares en los que aparece un dios, de los lugares de los que los dioses han huido, lugares en los que el aparecer de lo divino se demora mucho tiempo. Espaciar aporta la localidad que prepara en cada caso un habitar. Los espacios profanos son siempre la privación de espacios sagrados a menudo muy remotos.

Así pues, el aparentemente violento “desbroce de la tierra” con respecto a las teorizaciones anteriores se justifica en términos de conseguir un *locus* desde donde sustentar no solo la presente tesis, sino, también las investigaciones posteriores.

Uno de los aspectos más importantes a destacar del presente trabajo, radica en la doble función que persigue: en primera instancia, como un modelo teórico-metodológico para el estudio de las músicas y objetos culturales periféricos en general, fuera de las

redes discursivas centralistas. En segundo lugar, se pretende poner a prueba en la propia tesis, el modelo al analizar objetos determinados derivados del fenómeno estudiado. Como es de suponerse en un trabajo proveniente de la Música de Arte Occidental, se habría de esperar al menos un capítulo destinado al análisis musical en sus distintas facetas: formalista, hermenéutico, de factura etc. Sin embargo, la abundancia de materiales disponibles y el estadio incipiente de este tipo de investigaciones, no permite avocarse a ese tipo de tareas sin caer en el reduccionismo y la atomización del fenómeno, en una suerte de sustitución de una construcción débil gnoseológicamente por otra. El lector ha de recordar que la música, en especial de arte, tiende a la abstracción y, por ende, se debe ser cuidadoso en el agrupamiento descuidado de obras y compositores. Por otra parte, el tiempo y la extensión pretendida en esta tesis, resulta en la imposibilidad de examinar a todos los compositores y la totalidad de su obra. No obstante, se pretende el análisis de ciertos objetos que apoyen de manera sustancial a la investigación. Tal es el caso de los escritos de carácter teórico y pedagógico que escribieron los agentes involucrados en el proceso de institucionalización musical derivado de la Escuela de Música Sagrada de Morelia. En la transmisión del saber-hacer la música, se presuponen elementos distintivos de una manera particular de concebir la música.

Se busca evidenciar aquellos aspectos específicos incorporados en el *hábitus* de los agentes morelianos, y que replicaron en sus propuestas pedagógicas. Estas huellas, patentes se manifiestan en objetos significativos como, desde luego, la obra musical, pero también métodos y escritos que brindan la visión de mundo imperante en los agentes estudiados. Sin embargo, también se puede exponer desde esta propuesta las disputas dentro del movimiento musical sacro en México, que se infiere heterogéneo. Se ha de revisar el fenómeno del canto gregoriano en México, el cual, ha sido poco atendido por la Musicología mexicana, aun aquella que se ha abocado al estudio biográfico de los músicos sacros como Bernal Jiménez y Pinto Reyes.

Dentro de los parámetros de compromiso con el análisis social de la música, se proyecta el estudio de las relaciones establecidas por los músicos en ambientes complejos como festivales y congresos. Como un recurrente cliché de la Musicografía procedente de los saberes comunes, la inserción de la música en el contexto social se salva con la enunciación de burdas funciones dentro de eventos, principalmente burgueses. Así pues, la mención de la participación de tal o cual músico dentro de alguna tertulia, jamaica, reunión o baile salonesco, es suficiente para cubrir el compromiso. Se seleccionan específicamente los festivales y congresos, por su doble función; en primer lugar, como

puntos de contacto entre los músicos y sus contrapartes, tanto eclesiásticas como con el público general. En segundo lugar, por ser estadios donde se ponen de manifiesto las tensiones que naturalmente se generan entre los congregantes por asumir la posición dominante.

Una necesidad imperante para comprender el devenir del movimiento musical sacro en México procede del análisis puntual de los documentos pontificios que, a manera de legislación, buscaron dirigir la cultura musical. Sin embargo, en la ruptura con las aproximaciones realizadas por otros investigadores que precedieron al presente texto, se propone un análisis del documento, su recepción y el estado material de las circunstancias. El *campo* de la música, al representar un saber-hacer de difícil incorporación en el músico, no es tan reactivo a cambios como las legislaciones lo pudieran proponer. Se considera, *a priori*, una deficiencia metodológica cifrar el alfa y el omega del movimiento musical sacro en México a partir de los documentos pontificios. No se niega la elevada importancia de éstos, sin embargo, al sólo contemplar la verticalidad del mandato, daría como consecuencia una parcialización de la historia sincrónica con pretensiones universalistas.

El ambicioso aparato teórico metodológico propuesto debe asentarse en una historicidad, es decir, funcionar como parte integral de un relato histórico para apoyarlo epistémicamente. Por ende, se propone el estudio de cuatro regionalidades desde la dialéctica de la semejanza y la diferencia en sus procesos de institucionalización musical. Los componentes sustanciales de las instituciones de enseñanza musical sacra en México fueron: las agrupaciones corales infantiles (Niños Cantores), los internados musicales, el cultivo del órgano como instrumento distintivo y el estudio del canto gregoriano. Por otra parte, se presenta una interesante asociación en la labor agencial entre un miembro del clero y un músico para llevar avante las empresas propuestas. Si bien, ese punto no es nuevo, pues se presentó de manera clara en el proyecto queretano-cecilianista con el obispo Sabás Camacho y los músicos Agustín González y J. Guadalupe Velázquez a finales del siglo XIX. En la avidez de algunos investigadores por evidenciar las capacidades del músico biografiado por ellos, exageraron la autonomía relativa de este, y lo descontextualizaron del proceso y presentan parcialidades sin sustento. El estudio en paralelo de Villaseñor y Bernal Jiménez en Morelia, por ejemplo, puede revelar aspectos ocultos dentro del proceso de institucionalización musical en México. A partir de la proposición de este modelo, se pueden evidenciar las diferencias que la realidad material impuso en las regionalidades propuestas. Imposible sería atender todas las *Scholae*

Cantorum que surgieron en México impulsadas por el *Motu Proprio* (1903) y las teorizaciones morelianas, sin caer en una absurda acumulación de datos carentes de análisis. Por ello, se consigna la investigación a las ciudades que persiguieron la apertura de una institución de grado superior. Por ese motivo, se continúa con el análisis acotado de Morelia, Monterrey, Guadalajara y León. Como corolario de esta proposición, se estudiará el devenir de los músicos egresados de esas escuelas ante el decaimiento del movimiento musical sacro en México, posterior a la Segunda Guerra Mundial y las reformas pontificias.

Capitulado

Capítulo 1. Visión Crítica. En este capítulo se exponen las deficiencias de la construcción “nacionalismo”, así como su poca eficacia como categoría delimitadora dentro de la historicidad musical mexicana. Se traza una genealogía crítica de la construcción “nacionalismo” y su función histórica como herramienta de discriminación dentro del discurso en el *campo* de la música. Se delimita su utilización dentro de la narrativa musicológica y musicográfica de acuerdo con las teorizaciones de Foucault y Wallerstein.

Posteriormente, se hace un señalamiento a la recepción y réplica acrítica de los modelos investigativos procedentes de la Nueva Musicología y los Estudios Culturales. El escaso aporte a la solución de problemas que este tipo de investigaciones generó, entre otras cosas, la reacción dentro de las Ciencias Sociales y la Filosofía, en una suerte de “hacerse cargo” de los muchos vacíos que a su paso dejaron este tipo de perspectivas. La naturaleza reactiva de la Musicología sigue el paso de éstas, para abordar al fenómeno musical desde un visión transdisciplinar sólida y no a través de préstamos convenientes.

Capítulo 2. Revisión Bibliográfica. Mas allá del recuento y recopilación de fuentes consultadas, la revisión bibliográfica procurada en este texto busca continuar con la perspectiva crítica del primer capítulo. Por ello, se hace un análisis de los textos acorde a la visión epistémica imperante en el corpus de esta tesis.

Como es natural, se enuncian los escritos producidos desde la Musicografía y la Musicología, mismos que versan principalmente en el espectro de lo biográfico. Sin embargo, más allá de la recopilación y utilización de datos, se analizan los discursos que tanto musicólogos como los propios músicos han legado; de ellos, se extrae la visión de

mundo que los impulsó a posicionarse y a defender su posición dentro del *campo* de la música mexicana.

Capítulo 3. Marco Teórico-Metodológico. Acorde a la proposición de la presente tesis de generar un modelo teórico para el abordaje del fenómeno musical desde una visión transdisciplinar. El Marco Teórico-Metodológico propuesto pretende mostrar vías de solución a las críticas epistémicas realizadas en los capítulos anteriores a los procedimientos devenidos de la Musicografía y la Musicología. Dichas vías provienen de la Filosofía, las Ciencias Sociales y la Historia. La ingente necesidad de cambiar los procesos investigativos procede al abordar académicamente el fenómeno histórico-musical, obliga ello, a su vez, a profundizar en otros campos del saber humano. Así pues, una nueva historia, requiere a su vez de un nuevo historiador, caso contrario, la ecolalia vacua seguirá imperando en los escritos musicales.

Capítulo 4. El disciplinamiento expresado en métodos de enseñanza musical de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia. Los métodos de enseñanza musical, por lo general, se abordan desde el relato musicológico con relación a los contenidos que presentan. Sin embargo, al atender el concepto de poder de Foucault, revelan una carga insospechada como instrumentos de control y disciplinamiento. Por ello, la abundante producción de los textos pedagógicos propuestos por los agentes congregantes de la ESMSM es abordado, tanto en su faceta educativa, como desde la perspectiva de dispositivos de poder.

Capítulo 5. Los congresos de música sacra en México y los documentos eclesiásticos. De nueva cuenta, el título del capítulo brinda un panorama claro del contenido de este. sin embargo, al igual que con el capítulo anterior, se presenta un “giro de tuerca”, de acuerdo con los presupuestos del sentido común. Los congresos de música que se exhiben en el presente escrito manifiestan una dialéctica donde la festividad enmascara las pugnas por el ejercicio del poder.

De igual manera, se atienden los documentos eclesiásticos que dejaron tras de sí los lineamientos musicales exigidos por la jerarquía católica. En ellos, quedó marcado el devenir de la música sacra del siglo XX y sus connotaciones en el movimiento musical sacro mexicano.

Capítulo 6. Morelia: La experimentación del modelo. Este capítulo aborda el tránsito de la ESMSM, de escuela periférica a epicentro del movimiento musical sacro mexicano. Se

hace un pase de lista de la labor agencial de músicos y religiosos que intervinieron en este proceso. Se asiste, a la implantación del modelo que será intentado replicar en varios puntos de la geografía mexicana.

Por otro lado, se aborda la complicada génesis del Conservatorio de las Rosas. Se retoman las voces silenciadas por la Musicografía y Musicología mexicana para explicar la contraparte de la historia de dicha institución. Finalmente, se analizan las funciones dentro de los procesos de institucionalización musical de las agrupaciones corales infantiles.

Capítulo 7. *Guadalajara: Entre el ordenamiento y el desacato.* este apartado toca temas transversales a las geografías sujetas a análisis en la presente tesis. Se aborda la impronta de las academias musicales de halito burgués que proliferaron en el México decimonónico, y que en Guadalajara prolongaron su influencia en la vida musical hasta bien entrado el siglo XX. En ese mismo sentido de comprensión extensa, se analiza la función social de los títulos académicos y su importancia en el contexto cambiante de la institucionalización del arte en México.

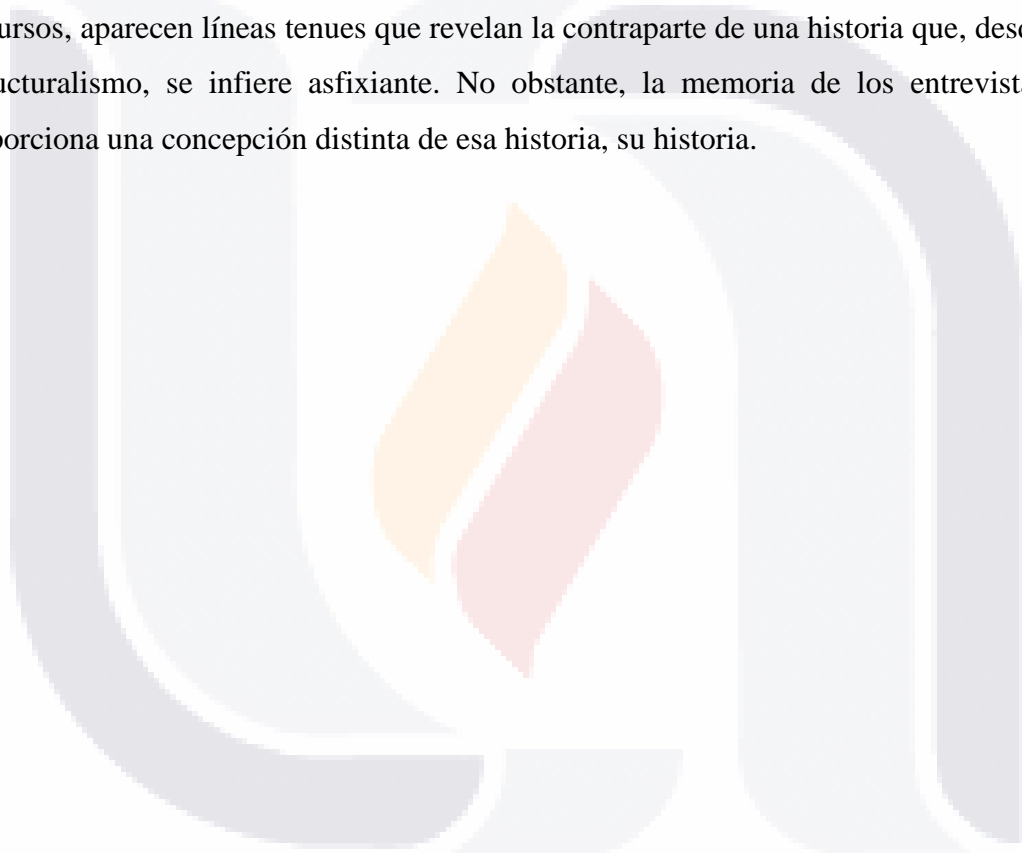
El órgano, se estudia desde una perspectiva social, como un claro indicador del estado que guardaba el *campo* de la música sacra en el México del siglo XX. Se aprovecha este tópico para explorar la biografía y función agencial de Manuel de Jesús Aréchiga en el proceso de institucionalización musical en Guadalajara, de igual manera se expone el legado que dejó en esta ciudad domingo Lobato.

Capítulo 8. León y Monterrey: *En los límites del contraejemplo.* Con Morelia constituido como el núcleo del movimiento musical sacro y con Guadalajara como su natural contrapeso, surge la necesidad de exponer los procesos de institucionalización musical en la periferia de este pretendido universo. Por ello, se recurre al estudio de León y Monterrey, que desde su posición periférica manifestaron de distintas maneras este tránsito. Se explica la influencia de los músicos formados en la ESMSM dentro de un panorama extenso, lo cual revela los alcances de dicha escuela desde la primera mitad del siglo XX en México.

En concordancia con lo anterior, se analiza la labor agencial de los músicos sacros en los procesos de institucionalización musical del Estado. Se expone la importancia de estos en las aulas y corredores universitarios en donde no sólo impartieron clases, sino

que fueron directivos y muchas veces fundadores de las instituciones musicales universitarias.

Capítulo 9. *Fue como mi segundo padre: Subjetividad e historia dentro de los internados musicales en México en el siglo XX.* En este capítulo se exploran los límites de los presupuestos teóricos de la presente tesis, al buscar dentro del concepto subjetividad aspectos inasibles de una historia subyacente en la memoria de los entrevistados. Más allá de un recuento anecdótico, se trata de profundizar sobre el desensamblaje de la historia positivista basada en hechos, para dar cabida al testimonio como fuente primada de una nueva forma de historiar. Sobre los márgenes de los discursos, aparecen líneas tenues que revelan la contraparte de una historia que, desde el estructuralismo, se infiere asfixiante. No obstante, la memoria de los entrevistados proporciona una concepción distinta de esa historia, su historia.



Capítulo 1.

Visión Crítica

*Hoy en día, nadie debe empecinarse en aquello que "sabe hacer".
En la improvisación reside la fuerza.
Todos los golpes decisivos habrán de asestarse como sin querer*

Walter Benjamin

1.1. Visión crítica

La crítica, desde la concepción del sentido común, se reduce al comentario malicioso que se extrae directamente de las entrañas. No es tocado siquiera por la razón que pretende el espíritu iluminista. Sin embargo, esta no es la concepción de crítica que se plantea en esta tesis. La crítica que se plantea no parte de la puntualización de problemas evidentes, más bien, aspira a enunciar las problemáticas subyacentes en la Musicología y Musicografía mexicana. En otras palabras, enunciar el problema dónde no se ha intuido que existiese alguno.

Adherirse a la noción de crítica planteada por Benjamin, brinda las posibilidades de dialogar en condiciones de igualdad con los textos, teorizaciones y documentos sobre la cual la crítica es ejercida. Así, ésta se despoja de su desvalida ubicación de comentario adjunto para situarse como el *corpus* constitutivo de un nuevo texto. Sobre lo anterior, se manifiesta Palencia (2017, p. 27):

“La crítica es la exposición del núcleo prosaico en cada obra” Por eso la crítica no es objetiva o elemento externo, sino que adquiere incluso el mismo carácter literario de la forma, en despliegue prosaico como autoconocimiento del absoluto del arte.

Esta noción de crítica, donde a la vez es forma y fondo, pocas veces tiene cabida dentro los presupuestos académicos. Si bien, la crítica parte de la sustentación de datos, su objetivo no radica en la acumulación de estos, más bien, posibilita el encuentro con el imaginario del otro. El texto pasado se redime en la nueva posibilidad del diálogo.

1.1.1. Algunos apuntes sobre el “nacionalismo” musical

Dentro del Congreso Nacional de Música de 1926, se pudieron apreciar tres grupos de distinta visión musical: los “clasicistas”, encabezados por Carlos del Castillo (1882-1959), entonces director del Conservatorio Nacional; los “trecesistas”, seguidores de las teorizaciones de Julián Carrillo; y un grupo en extremo heterogéneo, el de los

“nacionalistas”.⁵ Este último grupo, poseía intereses diversos como la historia, el folclore, la organología, la acústica y la ejecución. El único punto en común de los tres grupos fue el férreo rechazo a la “música popular” como la siguiente cita lo indica.

¿Cómo va a figurar entre ellos, clasicistas y trecesistas, la musa campirana de Tata Nacho? ¡Qué sacrilegio! Sería un desdoro para el Primer Congreso Nacional de Música, en el cual ha de discutirse a Wagner, a Beethoven, a Mozart y a Carrillo. Tata Nacho, con su cara de reptil amodorrado, les recordaría a los ilustres congresistas las “chaparreras” michoacanas, “La hija de la guayaba”, “El chilpayate” o “La borrachita”, son airecillos plebeyos que escandalizarían a la musa aristocrática, de chapines de raso, de cabellera empolvada y de manos manicuradas (Aguirre-Lora, 2015, p. 86).

La mordaz crítica periodística al gusto enclasante de los tres grupos expuestos en el artículo de *El Universal*, y recopilados posteriormente por Aguirre-Lora, revela por una parte, el deseo ingente de construir una “nueva música mexicana”, aún desde la perspectiva “clasicista”, apoyándose en la larga tradición de la música occidental, como un derivado “trasplantado” en México por europeos que buscaron hacer la América, o, mexicanos esclarecidos que retornaban al país después de haber estudiado en los centros legitimados del conocimiento. Por su parte, los “trecesistas” proponían una nueva teorización, que si bien, confrontaba al sistema tonal, cimiento de la música occidental, en esencia derivaba de él y de su proceso de largo aliento. El afán de los “trecesistas” era insertar a la música mexicana en la órbita de las vanguardias, es decir lograr una posición dominante obteniendo la legitimidad a partir de la modernidad. La posición más difícil de definir es sin duda la de los “nacionalistas” que, desde distintas perspectivas buscaron dotar de historicidad al fenómeno musical mexicano. Estos, propusieron la comprensión de lo mexicano desde una plataforma fundacional. Sin embargo, dicha plataforma obedece a intereses y posicionamientos ideológicos; es decir, no es una división endógena del campo de la música, sino una imposición exógena proveniente de la historia nacional.

El consenso del incipiente nacionalismo estableció como punto fundacional al *imaginario* construido en torno al Periodo Prehispánico, rico en vestigios arqueológicos y carentes de fuentes significantes en lo musical. Si bien, en los primeros días de la

⁵ En el artículo, se hace uso de una categorización poco rigurosa, aunque, no menos valedera sobre los músicos mexicanos asistentes al Congreso. Se entenderá, a partir de éste, por *clasicistas* aquellos músicos que buscaban perpetuar los modelos, estructuras e ideas aprendidas o provenientes de la Europa dieciochesca y decimonónica. Esto sin importar que dichos conocimientos ya fueran anacrónicos en su propio lugar de origen o fueran severamente rebatidos por las teorizaciones de vanguardia. Es en esta discusión, que surge el grupo de los *trecesistas*, seguidores de las teorizaciones de Julián Carrillo relacionadas al microtonalismo (Sonido Trece). Finalmente, se tiene el grupo heterogéneo de los *nacionalistas*, quienes buscaban las distintas manifestaciones de un arte nacional identificado con el nuevo Estado Nación postrevolucionario.

Colonia es posible rastrear algunas ideas posiblemente prehispánicas,⁶ estas se encuentran encuadradas dentro de los procedimientos técnicos de la música occidental.

Por otro lado, la música de la Iglesia Católica no es un referente deseable en la construcción simbólica de un nuevo Estado-Nación laico. Establecer como origen lo prehispánico, ofrece un campo basto a la hermenéutica y la propuesta de incierta fundamentación histórica, pues representa un pasado que se puede construir a voluntad. Tal sería el caso, por citar sólo un ejemplo, de la obra *Música azteca imaginada* (1940), de Carlos Chávez (1899-1978), que es reseñada de manera puntual por Miranda (2014): "No hay música precolombina, pero definitivamente existe una fascinante 'idea' de la música precolombina". El autor desea advertir que no es prudente, sin embargo, tener una visión unívoca de este compositor, ni mucho menos, del movimiento que encabezó, pues sus intereses fueron muy diversos y su experimentación compositiva muy extensa.⁷

En conclusión, el desdén de las tres visiones por lo popular expone, más allá de la dicotomía temporal entre músicas popular-académica, la concentración del quehacer musical en los centros legitimados del conocimiento.⁸ La necesidad de crear una música legitimada en la primera mitad del siglo XX, deriva de la poca conciencia de la música propia y su historicidad imperante en la época. Es preciso mencionar que, una vez agotada esta veta, los compositores "nacionalistas" se vuelcan a la apropiación de las músicas populares y su reinterpretación en obras de la MAO. Con esta acción, retoman paradójicamente las teorizaciones de un músico excluido del círculo cercano a Chávez. Carredano y Eli (2105) se pronuncian sobre la labor de Manuel M. Ponce, con respecto al intervalo entre música popular y música culta (1882-1948):

⁶ Al hablar del *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*, compilado en la primera mitad del siglo XVII, Ezquerro (2002) hace ver la diversidad y los múltiples orígenes de las músicas reflejadas en él, partiendo del análisis de las lenguas de textos y paratextos. "por lo que, amalgama y alterna las diferentes culturas e incluso lenguas que confluyeron en la zona...latina...española (obras en castellano, y otras que remedan el peculiar habla de vizcaínos, gallegos y esclavos guineanos negros), portuguesa, y nativa (piezas en lengua india (sic)-autóctona mexicana- o náhuatl)" (Ezquerro 2002, p. 81-94). Ignorando el discurso hegemónico que hace llamar el idioma náhuatl como "lengua india", Ezquerro muestra un panorama diverso donde es preponderante la influencia indígena y su amalgama con la música occidental del barroco temprano.

⁷ En adición a lo anterior, Carmona (1992) reflexiona sobre el contraste evidente en la temática y factura de las obras de Chávez. "Partituras como *Energía para nueve instrumentos*, obra escrita en 1925 a solicitud de Varése, el ballet *H(orse) P(ower)* (1926) y una de sus partes, la "Danza de los hombres y las máquinas", estrenada en forma independiente en otro de los conciertos de la *International*, para establecer los lazos de unión entre Chávez y los movimientos de vanguardia. Habría que revisar o preguntarse, desde esta perspectiva, si el arcaísmo o primitivismo tan propio del periodo inmediatamente posterior a las obras mencionadas y al que pertenecen obras como la *Sinfonía de Antígona*, la *India*, "La hija de Cólquide", etc., no fue asimismo resultado obvio y una manera muy personal por parte de Chávez de asimilar y digerir la vanguardia (Carmona, 1992, p. 13).

⁸ La legitimidad en un centro del conocimiento deriva del ejercicio del poder en la difusión e imposición de los saberes. Ésos, recubiertos de la *voluntad de verdad*, se imponen de manera hegemónica replicando las asimetrías del sistema centro-periferia.

Con todo, se le reconoce el mérito de haber sido el primer compositor mexicano que trató de teorizar sobre estos temas «las representaciones de la música popular en la música culta» que han ocupado y siguen ocupando el pensamiento musical latinoamericano. Ponce propuso la creación de un arte nacional que partiera de conceptos, significados y emociones propias y se expresara dentro de los cánones de la música académica⁹ (Carredano y Eli, 2015, p. 50).

Este fenómeno de apropiación permite la emergencia de piezas insignes del movimiento “nacionalista”.¹⁰ De tal suerte, *Sones de Mariachi* (1941) de Blas Galindo (1910-1993) y *Huapango* (1941) de Pablo Moncayo (1912-1958), transitan la senda trazada por Ponce en la proposición de un unívoco “nacionalismo”.

1.1.2. Asimetrías centro-periferia, en la construcción “nacionalismo”

El acontecer del fenómeno musical en Morelia es, por decir lo menos, apasionante. Por sí mismo, parece encarnar la dialéctica que envuelve al propio ser, al manifestarse inamovible y cambiante a la vez, según sea el punto de vista del observador. La comprensiva extensión de ese fenómeno de *largo aliento* en México nos sitúa en los primeros días de la Colonia, en el siglo XVI, sólo para recordarnos el proceso proveniente del periodo precolombino; a su vez, se proyecta vigoroso en el turbulento siglo XIX, hasta alcanzar su zenit en la primera mitad del siglo XX.¹¹ Complejo en extremo, éste fenómeno debe someterse a varios procedimientos para destilar su esencia y volverlo un fútil intento mimético. *La institucionalización musical en México derivada de la Escuela de Música Sagrada en Morelia en el siglo XX* representa un intento por delimitar este fenómeno y exponer sus alcances dentro de la geografía de México.

Un eje rector del discurso musical moreliano se ha fijado en la institucionalización proveniente de la Iglesia, ya sea en la Capilla Catedralicia, el Colegio de Infantes o, de manera primordial, la Escuela de Música Sagrada de Morelia. Es precisamente en esta última institución, que se sitúa la presente investigación, poniendo especial énfasis, en

⁹ Comillas latinas agregada Sargent Ros, M. (2000).

¹⁰La apropiación y reexposición de temas populares fue tratado por Carlos Chávez en su obra *Obertura Republicana* (1935), que presentan los temas populares *Marcha de Zacatecas*, *Club Verde* y *La Adelita*. Este procedimiento de orquestar y entretelar temas populares para confeccionar una obra “nueva”, será replicado por Moncayo y Galindo en los ejemplos expuestos posteriormente.

¹¹ Ochoa Serrano, da una síntesis de la música precolombina y colonial en Michoacán en la siguiente cita: “Remontando el rodar añoso del tiempo, cuentan los mayores que en el siglo XVI unos europeos vinieron al purepecherio *iretsekua*- no a enseñar música porque ya se sabía y se tocaba- sino a traer otros cantos, ritmos y estilos de música. Es menester mencionar, entre otros, el concierto de los frailes agustinos en dichos afanes. Hubo capillas de música así de voces como de instrumentos acoplados a la nueva e impuesta religión” (Ochoa Serrano, A. 2012, p. 411).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

exponer los procesos derivados de la escuela en otras regiones,¹² llevados a cabo por egresados de esa casa de estudios a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

Es necesario que todo lo relatado con anterioridad, sea expuesto bajo una visión gnoseológica que posibilite un análisis productivo del fenómeno, partiendo de un postulado fundamental: La débil presencia de este proceso y las escuelas derivadas en el discurso musicológico, propiciado por la visión centralista. Morelia vio silenciada su voz al constituirse como un débil contorno en la narrativa del centro. Para entrar en materia, es preciso, en primer lugar, exponer los elementos discursivos de esta relación

La *periferia*,¹³ como categoría explicativa, es un campo vasto, lleno de claros-oscuros derivados de la relación asimétrica entre la voz hegemónica del centro, que silencia y omite deliberadamente a las voces procedentes de la periferia, en el afán de constituirse como eje del discurso legitimado. El estudio de las voces periféricas aporta nuevas visiones sobre los fenómenos ya analizados y, en la mayoría de los casos, abre el campo de investigación a nuevas propuestas y objetos antes ignorados. Estas nuevas visiones amplían de manera definitiva los límites explicativos del campo, en este caso, de la Musicología, para brindar un mapa más comprensivo del fenómeno musical mexicano; no solo en su devenir histórico, sino en las distintas vertientes de investigación que el objeto requiera.

En ese sentido, la Musicología y la Musicografía mexicana,¹⁴ han abundado en un principio, sobre la visión del nacionalismo, como eje explicativo del fenómeno musical del México del siglo XX, principalmente en su primera mitad. Esto, debido al fuerte impulso del nuevo “Estado Mexicano” por asegurar su representatividad en el universo sonoro.¹⁵ Las voces que buscan la construcción de lo “nacional”, incluso, llegan a tornarse

¹² Diversos nombres han acompañado a la institución musical referida en esta investigación durante el siglo XX. Orfeón Gregorio Margo, Orfeón Pio X, Escuela de Música Sagrada de Morelia. Conservatorio de las Rosas y finalmente Conservatorio de las Rosas A.C.

¹³ Wallerstein, (2005:12) El concepto centro-periferia, de acuerdo con Wallerstein, es desarrollado por la CEPAL (Comisión Económica para América Latina) en el periodo de 1945 a 1970, siendo una contribución decisiva de los académicos del tercer mundo encabezados por Paúl Prebisch. La finalidad de esta categoría es exponer las asimetrías resultantes del poder hegemónico del centro, sobre aquello que denomina periferia. Si bien, la relación centro-periferia, es siempre inevitable en cualquier ámbito de lo humano, es precisamente en la exposición y análisis de las asimetrías que se deposita su poder explicativo.

¹⁴ Siguiendo las teorizaciones de Baqueiro Foster, la Musicografía remite a la labor de escribir sobre música, aún con deficiencias o plena ignorancia de la teoría musical. Por el contrario, el musicólogo debe profundizar sus conocimientos en cuanto a teoría e historia de la música, muy por encima del cronista y el crítico musical. Es pues el musicógrafo un musicólogo de segundo orden, según Foster. En actuales fechas, Yaél Bitrán (2005), propone el término holístico de “investigador musical” para todo, tratando de objetos musicales. Sin embargo, este trabajo de investigación se adscribe a una noción más cercana a la referida por Foster.

¹⁵ Nuevo Estado Mexicano, es la propuesta de gobierno emanada de la Revolución Mexicana y la Constitución de 1917.

en contra de aquellas expresiones que salen de su discurso heterogéneo, en pos de la construcción de un rostro definitorio del concepto “nacional”. Así nos lo hace ver Moreno Rivas (1996) quien explica:

El nacionalismo era el rostro oficial de la música mexicana. La composición de programas organizados en 1940 para el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Nueva York —en su mayor parte piezas de exhibición de nuestras idiosincrasias sonoro-regionales-...No es de extrañar que la elaborada música de Revueltas quedara fuera de esta representación de lo nacional. Al consolidarse la Revolución y al modernizarse los gobiernos emanados de ella se dio en correspondencia una música optimista y de fácil comprensión (sic) (Moreno Rivas, 1996, pp. 53-54).

Siguiendo a Foucault (1992), conforme los lenguajes se apartan de la homogeneidad propuesta por el centro, son relegados en función de su *voluntad de verdad*.¹⁶ Así pues, Moreno Rivas (1996), nos expone los principios de ruptura en el constreñido núcleo de los representantes de lo “nacional”, al situar la música de Silvestre Revueltas (1899-1940) al margen de los procesos de representatividad del nuevo Estado Mexicano. Al reflexionar sobre el destino de un personaje de la talla de Revueltas, podemos entender cómo otros personajes provenientes de la *periferia* vieron aún más restringido el acceso al discurso legitimado por la Musicología. Tal es el caso de los personajes e instituciones que constituyen el corpus de esta investigación.

Como reacción, surge entonces, una paradoja en los esfuerzos musicológicos, que buscan incluir dentro de las narrativas centralistas a las voces que de origen fueron excluidas. Este es el caso de Lorena Díaz Núñez (2000, 2003, 2007) quien propone categorías como: *nacionalismo laico* y *nacionalismo sacro*, para incluir el fenómeno periférico de la música mexicana. Sin embargo, esta categorización, artificiosa de origen, sólo puede intentar expandir sus límites sin jamás replantear una nueva estructura de pensamiento. Así, Díaz Núñez posterga la investigación *in extenso* sobre el fenómeno musical, con todas sus consonancias en el ámbito de lo sociohistórico al apoyarse firmemente en la dicotomía Iglesia-Estado y de allí, derivar sus explicaciones tanto musicales como extra musicales.

¹⁶ “Pues esta voluntad de verdad, como los otros sistemas de exclusión, se apoya en un soporte institucional: está a la vez reforzada y acompañada por una densa serie de prácticas como la pedagogía, como el sistema de libros, la edición, las bibliotecas, como las sociedades de sabios de antaño, los laboratorios actuales. Sin embargo, es acompañada también, más profundamente sin duda, por la forma que tiene el saber de ponerse en práctica en una sociedad, en la que es valorizado, distribuido, repartido y en cierta forma atribuido”. (Foucault, 1992, p. 9,10).

Un compositor como Bernal Jiménez, responde sincrónicamente a una ideología en el planteamiento de Díaz Núñez, en este caso emanada de la iglesia, dentro de su actuar como músico. Si bien, Bernal Jiménez puede considerarse un individuo de características confesionales, no obstante, desde la perspectiva del autor, su trayectoria y estrategias dentro del campo de la música estuvieron determinadas por las reglas particulares de este mismo *campo*. Como es de esperarse, incluyó algunos elementos provenientes de la larga tradición musical eclesiástica en su labor compositiva. Sin embargo, luchó por una posición dominante en el campo de la MAO, en el ámbito secular del concierto, el cuarteto de cuerdas, la sonata, etc. Esta lucha en el campo de la MAO, sin embargo, no es por labrarse un nombre dentro de la construcción nacionalismo, es por lograr una posición dominante en el campo. En otras palabras, no se pugna por subordinarse a una construcción preestablecida, sino, por dirigir un proyecto y según Bourdieu, hacerse con el monopolio de la autoridad dentro del mismo.¹⁷ No obstante, de acuerdo con la visión investigativa de Díaz Núñez, la práctica musical debe subordinarse a cuantas construcciones ideológicas sean necesarias para justificar su propia existencia dentro del panorama musicológico. El objetivo es claro, incluir a toda costa la obra producida por los agentes provenientes de la escuela moreliana en el nacionalismo, aunque, esta construcción es excluyente de facto de dichas manifestaciones.

En el marco de los nacionalismos musicales durante la primera mitad del siglo XX, en México se escuchó la obra del interesado en la veta hispana de nuestra identidad. Él (Miguel Bernal Jiménez) valoró esa herencia en la conformación de la cultura mexicana y detuvo su escucha en dos ámbitos: la religión católica y la época novohispana...A reserva de sonar esquemática, me atrevo a mencionar dos vertientes del nacionalismo musical mexicano del siglo XX: sacra y laica. En esta última, además de otras posibles, se ubica la opción hispana que vindica ese legado en nuestra cultura (Díaz Núñez, 2007, pp. 277).

¹⁷ “El campo científico, como sistema de relaciones objetivas entre posiciones adquiridas (en las luchas anteriores), es el lugar (es decir, el espacio de juego) de una lucha competitiva que tiene por desafío específico el monopolio de la autoridad científica, inseparablemente definida como capacidad técnica y como poder social, o, si se prefiere, el monopolio de la competencia científica que es socialmente reconocida a un agente determinado, entendida en el sentido de capacidad de hablar e intervenir legítimamente (es decir, de manera autorizada y con autoridad) en materia de ciencia” (Bourdieu 2000, p. 12). Al trasladar el punto de enfoque desde el campo científico al campo cultural, se observan las mismas reglas. Es un campo relativamente autónomo donde se pugna a través de relaciones objetivas dentro del mismo. En el caso de la música, los agentes pugnan desde la ejecución en principio de cuentas. Sin embargo, es el campo de la creación musical (composición) que se obtiene el mayor grado de legitimidad. Por ende, Bernal Jiménez no puede aparecer como un ente pasivo dentro de un campo activo, su labor agencial, su puesta en juego del *capital específico* acumulado, la fundación de instituciones lo revelan como una figura dominante dentro del campo y que disputa desde la periferia el monopolio al movimiento encabezado por Carlos Chávez.

En descargo de Díaz Núñez, se precisa recordar que, a finales del siglo XX, la Musicología mexicana, en su esfuerzo por explicar ampliamente el fenómeno musical, incurría con frecuencia en lo que, para el investigador, es una arbitrariedad.¹⁸ Una nueva conciencia crítica se encuentra en el artículo de Pulido y Escorza (1987) quienes hacen un puntual cuestionamiento a la categorización de la obra de Miguel Bernal Jiménez y Manuel M. Ponce, por parte de Julio Estrada (1984), quién consideró su práctica compositiva como *música nacional mestiza*,¹⁹ en oposición a la corriente “oficialista” referida como *música nacional indigenista*.

El discurso como herramienta hegemónica, no revela su carga violenta hasta que se reflexiona sobre ella. La *voluntad de verdad* se manifiesta en los escritos de Estrada (1984) al realizar extensos análisis sobre la obra de Revueltas y Chávez en detrimento de Bernal y Ponce. Al hacer un breve resumen panorámico es posible detectar la figura de Chávez como una constante en los discursos de Moreno Rivas y Estrada, ejerciendo la función de eje articulador en la construcción nacionalismo musical. Revueltas, fue tomado de manera reivindicatoria por Estrada para insertarlo dentro de la categoría *nacional indigenista* y, por tanto, dentro de la centralidad del discurso. Sin embargo, lo anterior no ocurre con Ponce y Bernal, quienes fueron marginados a meros entes constitutivos de la centralidad por oposición, en otras palabras; agentes insertos en la alteridad, como lo hacen ver Pulido y Escorza (1987) en la siguiente crítica a Estrada:

Para ilustrar las técnicas compositivas de los otros compositores protagónicos, únicamente se citan algunos fragmentos de obras de relativa relevancia "nacionalista". Poco nos pueden informar de la técnica de Bernal, por ejemplo, una fugaz mención de su empleo de la modalidad y la cita de dos y medio compases de su Concertino Mexicano (no Concertino para órgano). Con Ponce se procede de igual modo. (Pulido y Escorza, 1987, pp. 285).

¹⁸ La crítica se realiza estrictamente en el plano epistémico. No se pretende evidenciar alguna falacia o verdad tergiversada alguna. Se conoce que el trabajo histórico muestra distintas aristas y sobre todo las valoraciones cambian de manera notable en el tiempo. De lo anterior da cuenta Díaz Maldonado (2016) “Dicho en términos simples: cada vez que se habla sobre el pasado (salvo en el caso de que se mienta deliberadamente), cualquiera que lo haga, sin importar en qué sentido, en el fondo cree que su discurso guarda cierta correspondencia con su objeto ... Lo anterior es válido hasta en los casos de perspectivismo o relativismo más acusados, pues a lo más se limitan a negar la posibilidad de comprobar que determinada concordancia sea la verdadera o la única, pero no niegan la existencia del referente ni que exista la posibilidad de que la concordancia” (p, 34). planteada sea verdadera, aunque relativa

¹⁹ “Quizá, si Julio Estrada (1984) hubiese tenido acceso a este estudio (Jesús G. Romero *El folklore en México* (Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, LXIII/3, mayo-junio 1947), hubiera evitado caer en un equívoco tan burdo como considerar a la obra de un Ponce y un Bernal como *música nacional mestiza*” (Pulido y Escorza, 1987.284)”. Esta es la reflexión de Pulido y Escorza, sobre la categorización de los músicos del nacionalismo, al cuestionar la breve base sobre la cual Estrada fija su discurso.

Las dudas que generan las conclusiones provenientes de la investigación musical que toma como objeto de estudio la construcción nacionalismo como ente significativo, son abordadas, como se ha visto, en los trabajos musicológicos de finales del siglo XX. Notable es la entrada alusiva que realiza Pareyón (2007) quien, a la vuelta del siglo XXI, plasma una visión crítica sobre el origen de esta construcción y, por tanto, de sus limitaciones explicativas.

Los esquemas trazados para organizar la historia de la música mexicana suelen ser poco exactos. Sin embargo, parece ser el nacionalismo la etapa más arbitraria, establecida desde una visión eurocéntrica, a partir de la ilustración francesa y con definiciones puristas sobre lo nacional, consolidadas en episodios militares y políticos ocurridos desde inicios del siglo XIX y hasta las dos guerras mundiales (p. 271).

Así, puede verse que la pretensión explicativa imitativa de un periodo a “imagen y semejanza” de lo vivido en centros legítimos de conocimiento europeo, trae como resultado una construcción poco fiable, amorfa de origen y que se basa en consideraciones tanto aleatorias como temerarias. En ese sentido, Pareyón afirma:

En los textos tradicionales sobre nacionalismo musical mexicano, este período suele extenderse desde la obra juvenil de Manuel M. Ponce (1882-1948) hasta la muerte de José Pablo Moncayo (1912-1958), que según el crítico José Antonio Alcaraz, “para fines prácticos, puede utilizarse como fecha en que el nacionalismo musical mexicano termina” (Pareyón, 2007, p. 271).

No obstante, la construcción “nacionalismo” a pesar de poderse considerar un *obstáculo epistemológico*, sigue concentrando en torno a su órbita los esfuerzos actuales de la Musicología mexicana. A ejemplo de esto, tenemos la Cátedra Jesús C. Romero, realizada en el Centro Nacional de Investigación Musical (CENIDIM) el año 2016, a cargo de Leonora Saavedra, quien recae en los vicios de la reelaboración acuciosa de la construcción nacionalismo, proponiendo una visión exógena, esta vez desde la Sociología de Bourdieu, a la lista de intentos explicativos fundamentados en el nacionalismo.

A partir de una lectura más amplia de las aportaciones de las ciencias sociales al estudio de los movimientos nacionalistas, en esta plática se discutirá un modelo teórico más riguroso, que, aplicado a la historia de México, permitirá entender al nacionalismo como el movimiento que construye –no que expresa– a la nación, comenzando desde el Porfiriato –y no antes–. Desde esta perspectiva, la ópera *Atzimba* de Ricardo Castro participa del esfuerzo de construcción e interiorización de lo prehispánico como el pasado de todos los mexicanos, a partir de la utilización de estrategias de representación, derivadas de la ópera europea exotista, dirigidas a las clases medias mexicanas educadas (Saavedra, 2016, p. 5).

Saavedra da un paso decidido al frente para efectuar una *ruptura epistemológica* al insertar a la música dentro del discurso constructivo de un Estado Nación y no como un producto derivado. Sin embargo, desde la perspectiva del investigador, su delimitación

espaciotemporal apegada a una obra, la ópera *Atzimba* de Ricardo Castro (1864-1907) y el paso por alto del antiguo al nuevo régimen en un tránsito de al menos cincuenta años, todo bajo el cobijo de la construcción “nacionalismo”, hace que su discurso se recubra de artificiosidad.²⁰

Es hasta años recientes, que se han hecho esfuerzos por indagar la naturaleza discursiva de la construcción nacionalismo, ya no como una categoría identitaria, sino como un mecanismo de la *voluntad de verdad* en las narrativas musicales del siglo XX y sus posteriores correlatos musicológicos y musicográficos. Dicho es el caso del artículo de Consuelo Carredano y Olga Picún (2012) donde cuestionan no solo la categoría en sí, sino las relaciones entre música y escritos que sustentan su validez como corriente estética o como escuela. En un segundo término, hacen una crítica al campo de la investigación musical existente, en cuanto a la metodología usada para delimitar la categoría nacionalismo.

Los estudios recientes que abordan temáticas vinculadas con el nacionalismo en los años de la Revolución y de la posrevolución han abandonado la idea de considerarlo un movimiento ideológicamente homogéneo... Esto mismo se refleja en la diversidad de discursos que surgen de dos visiones esencialmente distintas... Por un lado, están los discursos centrados en cuestiones musicales, que apuntan a la construcción de una música nacionalista, basada en la apropiación selectiva de la cultura de las clases subalternas, así como en la música anterior a la conquista. Por otro, los discursos centrados en la función social de la música, en particular, como medio de la lucha de clases (Carredano y Picún 2012).

En el capítulo de Carredano y Picún, se observa no solo la visión crítica al campo de la investigación musical, sino una ruptura con la Musicografía tradicional de Alba Herrera y Ogazón (1885-1931), Otto Mayer-Serra (1904-1968), Vicente T. Mendoza (1894-1964), Julio Estrada (1984) y Aurelio Tello (1951), por mencionar solo algunos. Carredano y Picún, al introducir nuevas categorías de análisis procedentes de las Ciencias Sociales, al campo de la investigación musical mexicana, emprenden esta ruptura.

Es preciso mencionar que esta perspectiva no es reciente dentro del campo de la música mexicana. Ya anteriormente habían surgido voces que cuestionaron la homogeneización del fenómeno musical mexicano. Como se vio en el apartado *Algunos*

²⁰ A ejemplo de la discordancia en el discurso de Saavedra, con sus predecesores con respecto a la categorización de Ricardo Castro, encontramos estas palabras de Miranda (2011) “Para Robert Stevenson, quien escribió la primera historia de la música mexicana en inglés, el siglo XIX fue “operático”, y Ricardo Castro, el más “europeizante” de los compositores” (Miranda 2011, en Vega, Mercedes ed. p, 32). Criticable es la postura de Stevenson, quien concibe el devenir histórico musical de manera evolucionista; sin embargo, es importante notar que las nuevas propuestas de categorización no terminan de abstraerse del ciclo vicioso de explicarlo todo a partir de los mismos autores y las mismas delimitaciones solo con distintos nombres o metodologías.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

apuntes sobre el “nacionalismo musical”, aún en momentos fundacionales como fue el Congreso Nacional de Música de 1926, se plasmó la confluencia de visiones encontradas sobre la música en general y la construcción de una música “mexicana”, en particular. Siguiendo a Aguirre-Lora (2015), es posible establecer facciones que, desde su visión particular, pugnarón por dirigir el proyecto musical mexicano. Entender estas posiciones es provechoso en la comprensión del fenómeno musical del siglo XX, sobre todo, al exponer el carácter heterogéneo del campo de la música en ese momento. A la par del surgimiento de la construcción “nacionalismo”, las voces disidentes se hicieron oír.

En relación con esta problemática y volviendo al tema de las visiones divergentes, valioso resulta, el análisis de Madrid (2007) sobre el posicionamiento de Jesús C. Romero, en el Congreso Nacional de Música de 1926; donde proponía la impartición de una cátedra independiente de historia de la música mexicana en el Conservatorio Nacional. El comité dictaminador respondió con una contundente negativa, justificada en la sincronización histórica de la música mexicana al centralismo europeo; Así, la música mexicana se consideró un apéndice insignificante en el devenir histórico de la música occidental:

Para Romero, la idea de una nación mexicana estaba íntimamente relacionada a las experiencias histórico-culturales propias de la gente que habitaba el estado-nación, y de esta manera, la música podía ser mexicana si era compuesta por ella, sin importar su relación a una estética particular (Madrid, 2007, p. 22).

Sin embargo, en la visión de Romero, explicada por Madrid (2007), la problemática de la territorialidad atañe intrínsecamente al concepto “nacionalismo”, a su vez resta interés a toda pretensión estética posterior. A su vez, Romero, expone en términos amplios el concepto “mexicano” y su aplicación en la música. La exposición de Madrid permite ver el ejercicio coercitivo de la *voluntad de verdad*, sobre los elementos discordantes al discurso centralista. Lo anterior coincide con Foucault (1992),²¹ quien afirmaba que el peso de las instituciones se impone por medio de la pretensión de verdad y razón a los principios que le son abyectos.

Hasta el momento, se ha versado sobre la naturaleza periférica del objeto que se busca construir. Sin embargo, al mismo tiempo, el autor ha tratado de dar un panorama arqueológico sobre la construcción nacionalismo. La finalidad del anterior relato, por un lado, busca exponer la necesidad de efectuar rupturas con el conocimiento emanado de la

²¹ “Finalmente, creo que esta voluntad de verdad basada en un soporte y una distribución institucional tiende a ejercer sobre los otros discursos —hablo siempre de nuestra sociedad— una especie de presión y como un poder de coacción.” (Foucault, 1970, p. 11).

práctica común. Por otro lado, se exhibió la necesidad de una nueva episteme acorde a la naturaleza periférica del objeto. En palabras del autor (Solorio, 2015)²² la reedificación del nacionalismo, como categoría epistémica, es un trabajo infecundo que no contribuye de manera significativa a subsanar los vacíos dentro de la Musicología mexicana. Este esfuerzo de exposición, en primer término, de la genealogía en la construcción “nacionalismo”, y después el mostrar las limitaciones de dicha categoría, constituye el punto de partida de la presente tesis. A partir de esta ruptura, se plantea un panorama investigativo sobre las instituciones musicales derivadas del movimiento iniciado en Morelia, sin las limitaciones de este importante *obstáculo epistemológico*. En esta tesis, su autor tiene como principal objetivo abordar los procesos de institucionalización periférica que derivaron de la Escuela de Música Sagrada en Morelia; ponderar las contribuciones de los agentes que fueron partícipes de dichos procesos; analizar las estrategias que utilizaron para convertirse en fuerza dominante en el ámbito de la MAO en México, así como determinar la manera en que las ideas provenientes de la institución michoacana perfilaron el quehacer musical en buena parte del territorio nacional. Dichos procesos, no han sido cabalmente abordados por la Musicología mexicana.

1.2. La Musicología y la moda

La abundante hermenéutica implícita en los planteamientos posmodernos,²³ brinda versiones sesgadas, que si bien, pueden ampliar el panorama investigativo, no resultan tan sólidas estructuralmente al momento de brindar una explicación amplia sobre el fenómeno extra musical,²⁴ que es dónde justifican su existencia en la mayoría de los casos. La Musicología ha abusado en los últimos años de este tipo de procedimientos, en su afán por abordar con prontitud los fenómenos emergentes —en el ámbito

²² “Podríamos empezar por replantear una nueva episteme con respecto a la categoría nacionalismo. Sin embargo, las elaboraciones sobre las palabras escritas pueden generar una ampliación de las visiones establecidas, haciendo más compleja la abigarrada composición preexistente. En sí, la aparente resolución del problema solo redundaría en una labor cosmética del mismo, que ahora ininteligible, aguarda al siguiente intento ensanchado en los límites de su extenso laberinto de explicaciones fallidas.” (Solorio, 2015, p. 2)

²³ Se entiende el uso de hermenéutica al abuso en la universalización de las explicaciones y o modelos derivados de la visión personal del investigador y sus filiaciones ideológicas. Estos procedimientos también están impregnados de fenomenología, donde, la experiencia y filiación ideológica del investigador, priva sobre los métodos.

²⁴ “Basta con recordar que, desanclado del contexto social, apartado del juego de las relaciones políticas, operante tanto a micro-escala como a macro-escala, extraído del campo de fuerzas que justifican la existencia y la presencia de los actores sociales, privado de su naturaleza relacional y negocial, el fenómeno cultural, reducido a su rígida esencia textual, es analizado en sí mismo, dando vida a una perspectiva hermenéutica presta más atención a sus propias razones que a las razones del objeto que debería interpretar” (Faeta, 2013, p. 21).

musicológico— como el género, las diásporas, las migraciones, la negritud, la subalternidad, la globalización, las resistencias y un largo etcétera derivado principalmente de los Estudios Culturales como disciplina de investigación. Esta postura ha ampliado los horizontes investigativos a sectores muy significativos del quehacer musical. Sin embargo, el desapego de estas disciplinas emergentes, sobre todo a la exposición contundente de una metodología sistemática les transfiere una alta dosis de ambigüedad. La problemática resultante es resuelta de manera aparente con la repetición acrítica de esquemas y modelos preestablecidos y aceptados como canónicos. Lo anterior, pone en tela de juicio las verdaderas aportaciones de estas visiones de mundo, que resultan homogeneizantes de los fenómenos que estudian partiendo, paradójicamente de la señalización de particularidades.

Este apartado tiene como objetivo realizar una crítica a los procedimientos provenientes de la llamada Nueva Musicología y a su vez,²⁵ mostrar cómo un sector dedicado al ámbito del estudio del arte y la cultura cuestiona el estado actual de las investigaciones con una visión crítica fundamentada en el conocimiento disciplinar particular, proveniente de las Ciencias Sociales y los Estudios Culturales. Lo anterior, con la finalidad de destacar un cambio en las perspectivas investigativas sobre arte y cultura.

La consabida carta de presentación de la Musicología como una disciplina nueva, representa en sí un *obstáculo epistemológico* para el análisis de un objeto, aún dentro de la música. Conscientes de ello, algunos teóricos de finales del siglo XX, como Tomblinson, McClary, Clayton, Kremer, o Agawu, entre muchos otros, se dieron a la tarea de replantear la disciplina con una cierta visión crítica, así la Nueva Musicología se pretende distanciar de su antecesora decimonónica. Estas nuevas perspectivas, muchas veces se encuadraron en un discurso solipsista y egocentrista. En la siguiente cita de Jaume, se aprecia este fenómeno:

Especialmente reseñable por el escándalo que causó en su momento es el trabajo de Susan McClary (1991), en el que la aproximación a la música en clave de metáfora sexual sugirió fricción erótica en las dos voces de las sonatas a trío de Corelli o violencia de género en la música de Beethoven, particularmente cuando adopta la forma sonata.

²⁵ La llamada Nueva Musicología, no tiene una definición unívoca por lo tanto en el texto aparecerán distintas acepciones de esta corriente. Una de ellas plantea la dialéctica entre “nueva” y “vieja” musicología y es propuesta por Makis Solomos: “Debido a que sus orígenes son muy diversos, la “nueva musicología” no es una corriente o tendencia homogénea, que deriva, de una mezcla de estudios culturales británicos, deconstrucción derrideana americanizada, estudios de género, y estudios poscoloniales, por nombrar solo algunas de las principales fuentes. Tampoco puede ser la ‘nueva musicología’ definida en términos de un único argumento general o enfoque, excepto por el hecho de que los partidarios del ‘nuevo’ la musicología “ha tendido a coincidir en la necesidad de restablecer el significado como el foco central de la musicología investigación, a diferencia de varias corrientes de la “vieja” musicología acusada (correcta o incorrectamente) de formalismo” (2011, p. 1)

Además de transitar *terra nova* teórica y escandalizar a la «casta» Musicología histórica, los *new musicologists* abogaban por sustituir la escucha del experto dada por sentada por el *criticism* por visiones con gran contenido autobiográfico (2017, p. 10).

Como se ha expuesto, la irrupción de estas teorizaciones sacudió en un primer momento el *statu quo* de la investigación musical y brindó una nueva perspectiva con respecto al canon musicológico tradicional. Sin embargo, la potencia explicativa de dichas propuestas se ve reducida paulatinamente a un *performance* del autor y la dilución del objeto que se pretendió estudiar. Rosand (1997), por su parte, trata de clarificar la nueva disciplina al ensayar una definición de la Nueva Musicología.

Semiótica, consumo y teoría de recepción, narratología, teoría de género, crítica cultural —estos son sólo algunos de los enfoques analíticos que recientemente se han llevado a cabo en el estudio de música. Y el resultado es un conglomerado de actividades críticas que comúnmente es llamada la "nueva Musicología" (Agawgu, 1997, p. 300).

Hasta ahora, la problemática planteada como argumento de apertura de este apartado no es del todo visible. Sin embargo, la Nueva Musicología abunda en una doble problemática. Por un lado, la adopción acrítica de categorías exógenas a la disciplina,²⁶ por el otro, el exceso en la utilización de terminologías exuberantes y la creación de neologismos. Esta combinación fomenta la fragmentación del conocimiento —que no la profundización—. A ejemplo de lo anterior Kramer (1997) expone su particular visión sobre la Nueva Musicología.

Las teorías que fundamentan [los posmodernistas] son radicalmente anti-fundacionalistas, anti-esencialistas y anti-totalizantes. Enfatizan la construcción, tanto lingüística como ideológica, de todas las identidades e instituciones humanas. Insisten en la relatividad de todos los conocimientos disciplinares —no sólo las presuposiciones conceptuales sino las prácticas materiales, discursivas y sociales que producen y circulan el conocimiento. Aunque a menudo no están de acuerdo con otros, postestructuralistas, neopragmatistas, feministas, psicoanalíticos teóricos sociales críticos, multiculturalistas y otros han cambiado el marco mismo en el que pueden estudiarse (Kramer 1996, p. 300).

Con la Musicología convertida en un campo abierto a la libre interpretación, se puede adaptar cualquier objeto a las corrientes investigativas en boga. La solidez de los discursos emana de préstamos parciales de teorizaciones provenientes de otras

²⁶ Siguiendo las palabras de Laverde (2014) en relación a Richard (2001) es posible observar el fenómeno de la homogeneización de los Estudios Culturales, cuando se abocan a estudiar “En este mismo sentido, Nelly Richard al hacer referencia a los riesgos de transferencia y reproducción periférica de su modelo, distantes de proyectos propios de la tradición latinoamericana y revestidos con el paquete de lo hegemónico, debido a su institucionalización en los Estados Unidos, parece aceptar que dicha importación borra “la densidad histórica de lo local y de sus regionalismos críticos” (Richard, p.187). Este es un caso que ejemplifica una de las posibilidades de “recepción acrítica”, la repetición de un modelo de investigación en objetos de apariencia semejante.

disciplinas. A cada paso, la capacidad explicativa de la Musicología parece diluirse en extensos discursos de abundante retórica. Así pues, a la vuelta del siglo XXI, el lenguaje consolidado de la Nueva Musicología permea como la práctica común, aún dentro de las investigaciones musicales sobre objetos mexicanos. A cuenta de ello, se puede analizar el siguiente fragmento de Kolb (2014):

Nuestra observación del discurso implícito en las objetivaciones de capital simbólico de la performance aquí analizada nos lleva a concluir que el sujeto de la suite no es realmente el indio maya de hoy ni el de ayer, sino un héroe blanco reflejado en la otredad india, el autonombrado representante de la cultura autóctona mexicana en Berlín: José Yves Limantour (p. 26).

Dentro de la publicación de Kolb, se utiliza la categoría *capital simbólico*, proveniente de la *Teoría de Campos* de Bourdieu. Sin embargo, su definición aparece dentro del texto de manera tardía y muy escueta en la página ocho. “El lector se habrá percatado del préstamo que hemos hecho del concepto de capital cultural, que propone Pierre Bourdieu para referirse a una suerte de bienes de naturaleza no económica que contribuyen a la movilidad social” (Kolb, 2014, p. 8). La elección de la palabra “préstamo” es en extremo desafortunada, al no cumplir con la advertencia de Chailley (1958) anteriormente expuesta, sobre la formación de un musicólogo. Por otro lado, la bibliografía no incluye la fuente de información correspondiente, hecho que resulta problemático al tratarse de una producción tan extensa como la escrita por el pensador francés.

Por último, el relativismo en el cual incurre con frecuencia la Nueva Musicología requiere de amplios saltos hermenéuticos para encuadrar objetos periféricos dentro del discurso legitimado de lo lingüístico, lo poscolonial, el género o lo performativo.²⁷ Tal es el caso del siguiente fragmento de Fouce (2009) al reseñar el libro de Alejandro Madrid *Nor-tec Rifa* (2008). Las palabras de Madrid, en combinación con la visión de Fouce, resumen la problemática analizada de la relación hermenéutica-Musicología.

En este contexto, la recuperación de una música con marchamo tradicional de la mano de la electrónica de baile permite a Madrid “mostrar como los individuos en circunstancias liminares continuamente negocian sus identidades, sus pasados, sus presentes y sus

²⁷ Retomando el caso de McClary, Carter (2020) refiere en la siguiente cita las licencias que la Nueva Musicología se toma al momento de desligarse de la musicología de hábito decimonónico: “El temor a la irrelevancia impulsa a McClary, y a la nueva musicología realmente, a extremos cada vez más disparatados de fantasía. Negado el apoyo de la historia –tenida ahora por simples bobadas– ella empieza asociando estilos musicales con culturas e identidades nacionales, pero acaba reduciendo la «cultura» a una serie de atributos chuscos: los franceses son seres racionales que bailan mucho; los italianos son exuberantemente eróticos y están siempre dispuestos a mezclar sexo con religión; los alemanes son burgueses con unas sensibilidades mórbidas e infectas por dentro (exagero solo levemente)”. Con el ejemplo brindado por Carter, se evidencia que la perspectiva anti historicista de la Nueva Musicología requiere de sujetos, transformados en seres homogéneos que enuncian particularidades cuasi arquetípicas para poder funcionar en ese discurso.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

imaginarios futuros en la producción, regulación y consumo de objetos culturales” (p. 3). Más allá del interés por una cultura local, esta aproximación le sirve al autor para reflexionar como “estos tipos de negociación son estrategias que permiten a las comunidades fronterizas manejar y navegar sus vidas cotidianas bajo los desafíos y presiones de la globalización” (p. 3). Lo que se inicia como una inmersión en una escena muy localizada permite encontrar claves para pensar el mundo global en el que nos movemos (Fouce, 2009).

La falta de claridad en la cita anterior deriva, no de la falta de capacidad del autor, sino, del traslape y acumulación de palabras que, por sí mismas pudieran constituirse como categorías. Esta forma de expresarse y conducirse por parte de los investigadores y adeptos de la Nueva Musicología de exuberante hermenéutica, al crear una división lingüística entre entronizados y comunes, no propicia en sí el desarrollo del *campo* de la Musicología. A su vez, la profundidad de sus conclusiones, lejos de lo discursivo, es recurrente a los saberes comunes. El aporte, al igual que en la Musicografía y la Historiografía, queda con frecuencia en el dato, no en el análisis y su consiguiente interpretación.

La visión crítica de la Nueva Musicología pudiera parecer una reacción actual y consecuente a los excesos en los cuales incurre esta corriente investigativa. Sin embargo, la tendencia a la divagación retórica es denunciada por Chailley (1958) desde mediados del siglo XX.

A veces la Musicología ha de ponerse en guardia ante una moda invasora, pues si pretende merecer el nombre de «Ciencia» tiene que prohibirse los complacientes latiguillos verbales que a veces se imponen y que, aunque en pequeñas dosis resultan incluso divertidos, acaban pronto por resultar exasperantes. Uno de los objetivos de la ciencia es aclarar las cosas complejas, no oscurecer las cosas simples (Chailley, 1958, p. 26).

Poco se puede agregar a la claridad con que se expresa Chailley, desde donde es posible entender la diferencia entre categoría epistémica y lo que él llama “latiguillo”. Ahora bien, es en la vuelta del siglo XXI, que encontramos el posicionamiento crítico de disciplinas como la Sociología, con respecto al abordaje de los objetos culturales y artísticos. Tomando como punto de partida la alocución de Chailley, se exponen a continuación, algunas visiones críticas sobre la investigación del arte y la cultura desde las Ciencias Sociales.

1.2.1. Reacción desde las humanidades a las posturas culturalistas

El malestar en torno al estado actual de los ejes rectores de las investigaciones que tienen como objeto el arte y la cultura desde una perspectiva posmoderna, es expresado por Murguía Lores (2009). La autora reflexiona sobre el desplazamiento de las Ciencias Sociales y la Filosofía en cuanto al abordaje y análisis de la cultura. Evidencia la escasa capacidad de explicación de la realidad social en el significado; resultado de la hermenéutica producida por el “culturalismo” donde el lenguaje y el investigador toman el papel de generadores de cultura, hecho que, si bien amplía decididamente el horizonte investigativo, también da pie a muchas arbitrariedades.

Murguía Lores, expone los resultados paradójicos de los Estudios Culturales, con respecto, tanto a la realidad social como a la propia cultura: el adelgazamiento de la profundidad gnoseológica en beneficio de la universalización de los objetos de investigación. La autora concluye con una frase provocativa “Las investigaciones se multiplican, nuestro conocimiento no” (2009, p. 287). En otras palabras, la atomización de los fenómenos evita la reconstrucción de la realidad social que los origina:

Las teorías sociológicas analizadas muestran en toda su amplitud las propiedades de la cultura. Éstas no se limitan su función referencial. A través de ella se estructuran códigos morales y legitiman órdenes institucionales; se recrean identidades y solidaridades así mismo, por medio de la interpretación de los textos culturales se expresan y generan emociones que están íntimamente relacionadas con la intencionalidad individual y colectiva (Murguía Lores, 2009, p. 287).

La problemática planteada por Murguía Lores evidencia la necesidad del conocimiento profundo de una disciplina, en el planteamiento de alocuciones explicativas a los fenómenos culturales. Por principio de cuentas, plantea una visión crítica a la Musicología y Musicografía tradicional, que centran sus alocuciones en las manifestaciones derivadas del centro. El estudio historiográfico de *La institucionalización musical en México derivada de la Escuela de Música Sagrada en Morelia en el siglo XX*, por sí misma, constituye un corpus suficiente de investigación. Sin embargo, las implicaciones del propio objeto exigen un marco metodológico amplio, al interesar, dentro de su planteamiento, a varias disciplinas del conocer humano –La Sociología, la historia, la Filosofía, la antropología-. Esto, en favor de brindar un panorama verdaderamente explicativo del fenómeno, más allá de sus implicaciones musicales.

Retomando la problemática de la desazón en los resultados propuestos por los estudios culturales, es posible encontrar las mismas críticas en distintas disciplinas. En el caso de la Antropología, Faeta (2013) expone una crítica similar a la de Murguía Lores.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

A semejanza del “Parto de los montes” el antropólogo italiano evidencia las amplias promesas de los Estudios Culturales y sus pírricos resultados, así como, la dilución de la potencia explicativa en pos de relativismo mal entendido

La fuerte tendencia culturalista, siempre presente en los estudios americanos, tras haber producido notables contribuciones a una discusión radical sobre las modalidades cognitivas de la disciplina respecto a las realidades nativas, y de sus representaciones, en los años setenta-noventa, grosso modo, del siglo pasado, ha producido también una deriva manierista, totalmente estéril tanto en el ámbito de la formación de conocimientos como en el ámbito epistemológico. En un progresivo giro sobre sí misma, la disciplina se ha ido desvaneciendo en una perspectiva genérica de estudios culturales (o en una óptica más restringida, de estudios visuales, o relativos a la comunicación visual) que tras los lejanos y prometedores comienzos de Richard Hoggart o de Stuart Hall, quieren hoy, y pueden, decir todo y su contrario, con un enfoque superficial similar, en muchos casos, al sentido común (Faeta, 2013, p. 21).

A la excesiva laxitud en cuanto a la *vigilancia epistemológica* dentro de los Estudios Culturales, evidenciada en este apartado, Faeta suma las *ilusiones de transparencia* en las explicaciones. Es decir, el incumplimiento con los principios de la investigación seria, que propone el ensanchamiento del conocimiento a través de la *ruptura epistemológica*. En este sentido, el sostener los saberes comunes como eje explicativo en una investigación, deriva en el posicionamiento de una opinión más concordante con una moda investigativa. Ahora bien, no sólo en las Ciencias Sociales se expresan dudas en el devenir de los Estudios Culturales, en éstos mismos hay voces críticas que cuestionan sus procedimientos como se manifiesta a continuación.

A imagen de lo expuesto en la primera parte de este apartado, Restrepo (2009) reflexiona sobre estado actual de las investigaciones dentro del campo de los Estudios Culturales (2012).

En la actualidad, se puede dar cuenta de un creciente oportunismo en el “río revuelto” de los estudios culturales. Hay quienes alegremente consideran que hacen estudios culturales por el hecho de estudiar la cultura, de ser “transdisciplinarios”, o por el hecho de elucubrar sobre la globalización, las industrias o la gestión culturales. Por otro lado, no faltan, los que, indignados, acometen contra lo que imaginan son los estudios culturales, molestos por lo que consideran una impropia irrupción en su disciplina. (Restrepo 2012, p. 123).

Es importante señalar cómo, la falta de claridad en la definición de la propia disciplina afecta por igual a los Estudios Culturales y a la llamada Nueva Musicología. Este hecho dificulta tanto el análisis como la crítica de las propuestas emanadas de estas dos disciplinas. Por otro lado, un punto importante a destacar en el discurso de Eduardo Restrepo (2012), es el abordaje y análisis de la relación *centro-periferia*, en la proposición de visiones epistémicas. Es decir, el cómo los objetos periféricos —latinoamericanos en

este caso—, son estudiados desde perspectivas metropolitanas o centralistas, Restrepo lleva incluso el análisis al quienes y su legitimidad frente al objeto.

La interpretación de los estudios culturales se ha expresado como una identificación y apropiación de la rúbrica para dar sentido al trabajo propio...No obstante en, muchos otros casos, esta interpelación se ha expresado como una fuerte reacción a lo que se percibe como una imposición de modas académicas metropolitanas, no solo ajenas de las tradiciones intelectuales propias, sino abiertamente desconocedoras de estas. (Restrepo 2012, p. 179).

La cita de Restrepo es un buen corolario a este apartado, pues sintetiza de manera puntual las dos partes que lo constituyen. Por un lado, recuerda los peligros de la adopción acrítica de categorías y teorizaciones en los trabajos posmodernos. Por el otro, expone cómo estas mismas categorías pueden ser interpretadas como una imposición o una moda. Llevar más allá de un simple gesto reaccionario el cuestionamiento de un poder hegemónico, en este caso, posibilita el análisis profundo de un objeto. La categoría, como herramienta epistémica, es sólo el comienzo del análisis y no otorga *per se*, las explicaciones del objeto y mucho menos lo recubre de legitimidad. Para ello, como ya se ha mencionado en reiteradas ocasiones, es necesario la asimilación y correcto aprendizaje de las teorizaciones que la originan. Para finalizar, es importante reiterar cómo la visión crítica sobre el estudio del arte y la cultura es una tendencia actual y, por ende, la Musicología no puede abstraerse de este esfuerzo.

Capítulo 2.

Revisión Bibliográfica

El escritor se organiza en su texto como lo hace en su propia casa. Igual que con sus papeles, libros, lápices, carpetas, que lleva de un cuarto a otro produciendo cierto desorden, de ese mismo modo se conduce en sus pensamientos

Theodor W. Adorno

Desde un principio, se ha propuesto la necesidad de un abordaje gnoseológico en el estudio del fenómeno musical mexicano del siglo XX, y el posterior análisis desde una perspectiva emanada principalmente de las Ciencias Sociales y la Filosofía. Por lo tanto, la investigación planteada en la presente tesis es de tipo explicativa-cualitativa. Se intenta comprender el sistema de relaciones dentro del cual se desarrollan las narrativas historiográficas, este *Verstehen* es un intento por aprehender y exponer los sistemas simbólicos implícitos en los procesos de producción y objetivación de textos.²⁸ Este hecho, motiva un abordaje de corte transdisciplinar en la revisión bibliográfica.

En segunda instancia, se abordan distintos tópicos relacionados con el objeto de estudio desde la historia. La problemática de las instituciones musicales en Michoacán es abordada en el apartado *Historiografía musical michoacana*. Los primeros acercamientos para la comprensión de este fenómeno provienen de investigaciones y trabajos de carácter descriptivo. Dichos trabajos utilizan a la biografía, como principal herramienta. En el apartado *El ámbito biográfico*, con una visión crítica se analizaron las biografías de Miguel Bernal Jiménez como la figura más destacada del movimiento, Paulino Paredes y Guillermo Pinto Reyes como discípulos destacados del primeo, que iniciaron procesos de institucionalización musical en Nuevo León y Guanajuato respectivamente. Las propuestas analizadas en este apartado provienen del entrecruce de historia y Musicografía, se tratan de trabajos académicos validados por instituciones universitarias como tesis o publicaciones.

La segunda mitad del siglo XX como objeto de estudio, presenta un exacerbado eclecticismo en los objetos de estudio analizados de manera retrospectiva. La música popular y proveniente de manifestaciones regionales de los pueblos originarios irrumpe en los escritos recopilatorios de carácter musicográfico, al tiempo que la MAO, comienza

²⁸ *Verstehen* es un término usado ampliamente en la Filosofía y las Ciencias Sociales. Puede traducirse como "comprender" sin embargo, trasciende esta locución al ser una operación intelectual compleja alejada de las axiologías causa-efecto. *Verstehen* se aproxima a la interpretación del significado, la percepción, el entendimiento, etc. Ver López de Vieja (2017).

su paulatino tránsito que la sitúa como una práctica residual en el contexto de “las músicas”. Desde esta perspectiva, los débiles esbozos y referencias que aparecen en el discurso musicográfico, pueden ser utilizados para contextualizar al objeto de estudio desde el claroscuro, el discurso dominante que cede su lugar a las manifestaciones de la industria cultural.

2.1. Admonición a las lecturas michoacanas

Por lo general, los trabajos que centran como eje de investigación a la música sacra o la música producida en la ciudad de Morelia, comienzan con el criterio de la *tabula rasa*. Los investigadores advierten al lector sobre la escasez de trabajos alusivos al tema a tratar. Sin embargo, al discurrir de las páginas se desprende un aluvión de fuentes que se remontan hasta los primeros días de la Colonia. Crónicas sobre el destacado músico moreliano Mariano Elízaga (1786-1842) y sus prodigios tanto en su ciudad natal, la corte de Iturbide o la ciudad de Guadalajara. Así, se puede trazar un panorama claro de la ingente necesidad de los musicógrafos michoacanos por dejar testimonio de las prácticas musicales en su ciudad.

Ya sea en la obra periodística e historiográfica de Mariano de Jesús “El pingo” Torres (1838-1931),²⁹ o en los testimonios dejados por revistas como *Euterpe* y el *Odeón michoacano*, se encuentran valiosos datos de primera mano sobre cómo la sociedad michoacana se relacionaba con la música en sus distintas funciones. Desde la exigencia de la creación de un conservatorio, recinto legitimado destinado a la MAO y señal inequívoca del posicionamiento de la ciudad como un centro de modernidad, hasta la música en su carácter funcional dentro de las celebraciones.

En lo tocante a la música sacra, existen abordajes que consideran a este fenómeno finito, es decir un proceso de largo aliento que se detuvo en alguna temporalidad específica. De tal suerte, el objeto inerte, es decir desprovisto de temporalidad, es sometido a un proceso de disección en forma de “autopsia”. Estos trabajos permiten la “fetichización” del pasado, la alquimia que busca la piedra fundacional donde se erigirá toda la música occidental en México. Por otro lado, existen nuevos abordajes que consideran a la música sacra, en México en general y en Morelia en particular, como un

²⁹ Entre las obras más representativas sobre estos tópicos producidas por el autor michoacano se pueden mencionar: *Historia Civil y Eclesiástica de Michoacán desde los pobladores primitivos hasta nuestros días* (1905), el diario *El Centinela* (1890-1911) donde ofrecía un suplemento musical y el célebre *Diccionario Histórico, Biográfico, Bibliográfico, Geográfico, Estadístico, Zoológico, Botánico y Mineralógico de Michoacán* (1905).

proceso de largo aliento con consonancias hasta nuestros días. Si bien de origen colonial, sus ramificaciones en los diversos campos de la sociedad le permiten transitar en los procesos de la modernización secular y pervivir hasta la actualidad.

Otro punto nodal de este apartado versa sobre los propios músicos, quienes escribieron y plasmaron su visión sobre los fenómenos que les competían. Estos testimonios, que constituyen la fuente primaria de toda información, por lo general son silenciados por el musicógrafo o musicólogo oficial en turno, quien no presta suficiente atención a lo escrito o bien los usa de manera discrecional. La *voluntad de verdad* aplicada a los escritos brinda panoramas sesgados en beneficio del discurso del propio investigador.

En el caso concreto del objeto de investigación propuesto en este trabajo, son indispensables los escritos de los compositores y maestros de las escuelas dispersas por la geografía nacional, como Miguel Bernal Jiménez, Paulino Paredes, Silvino Jaramillo, Guillermo Pinto Reyes, Domingo Lobato; los clérigos que intervinieron en los procesos de institucionalización en distintas funciones como, el editor y administrador Marcelino Guízar, el director de la institución José María Villaseñor (1880-1961) o Silvino Robles (1914-1990). A su vez, la intervención de intelectuales afines al movimiento como Fernando Bravo Paredes (1896-1973) y otros, quienes dejaron un testimonio valioso de su visión sobre la composición, la investigación musical, las vicisitudes de la vida cotidiana, su percepción sobre la historia, las tensiones en el campo de la música occidental y al interior del campo de la música sacra en México. Del mismo modo, publicaciones como *Schola Cantorum* contiene las narrativas de los autores mencionados y otros que brindan un panorama divergente a las proposiciones centralistas. Todos los recursos anteriores se constituyen en fuentes primarias de información para todo aquel investigador que quiera contar la historia musical mexicana “a contrapelo”.

2.1.1. Sombras chinas, los agentes en México y el relato musicográfico

Las narrativas provenientes de los agentes participantes en los procesos de institucionalización musical en Michoacán y su posterior diáspora por la geografía mexicana, son, sin lugar a duda, una fuente primordial de información sobre el acontecer de las escuelas, prácticas musicales y la cotidianidad en el quehacer musical. Sin embargo, es indispensable ejercer sobre estas palabras un profundo análisis de las circunstancias en las cuales fueron escritas, la temporalidad y el constante entrecruce de la ideología que direcciona el discurso. La aceptación unívoca y acrítica de lo escrito, será

en suerte, algo parecido a lo que da nombre al apartado, es decir, un teatro de sombras chinas.

El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (1939), escrito por Bernal Jiménez, es un valioso documento que signa en buena medida la concepción de la Musicología moreliana y su orientación al estudio del periodo Colonial. Sus escasas páginas son un caudal de referencias a instituciones y músicos coloniales que, en su momento, abrieron un panorama nuevo en el estudio musicológico mexicano. Esta puerta al pasado abierta por Bernal Jiménez narra el acontecer del Colegio de Santa Rosa en Morelia con respecto a algunos temas relevantes relacionados con la música. La sistematización en el estudio propuesto por Bernal Jiménez es conciso y eficiente para sus propósitos. Comienza con *En Morelia*, una contextualización de la ciudad que, sin embargo, incurre en pretensiones más poéticas que históricas. Bernal Jiménez se avoca al estudio de la institución en los siguientes apartados: *Origen, Fundación y Organización, Los estudios, Enseñantes y Compositores y Extinción*. La claridad de los títulos con respecto a los contenidos obvia la necesidad de abundar en ellos. De la contextualización general, Bernal Jiménez procede a la particularización del estudio sobre el archivo musical de la institución, en los apartados: *El archivo musical, El catálogo y Conclusión*. El escrito también contiene el programa y las notas ilustrativas del concierto *Morelia Colonial*, celebrado en el Teatro Ocampo de la ciudad de Morelia el 30 de mayo de 1939. Se incluye una sección con el nombre de *Facímiles* que reproduce portadas y partituras contenidas en el archivo. El trabajo concluye con la catalogación del archivo, Bernal Jiménez lo clasifica en: *Obras religiosas completas, Obras religiosas incompletas y Obras profanas*. Procede de manera cronológica en cada apartado refiriendo autor, fecha, especificación (formas musicales, dotación instrumental), título e indicaciones especiales (dedicatoria, pertenencia, y anotaciones en la partitura).

Una de las fuentes de información más valiosa que, entre otras cosas, recoge la voz de los agentes estudiados en la presente tesis, es la revista *Schola Cantorum*. La deuda contraída por la Musicología mexicana para con esta publicación es enorme. En primera instancia, esta revista se encuentra dentro de las publicaciones musicales más longevas del país, ya que se publicó desde 1939 hasta 1974. En segundo lugar, el acertado tono entre el culteranismo y la difusión de sus contenidos para públicos no especializados, la convirtió en muchos lugares del país, como la única referencia musical legitimada disponible. En tercer lugar, sirvió de sustento para el plasmado de ideas, visiones de mundo y opiniones de valiosos agentes dentro del campo de la música, de tal suerte que

muchos de los músicos y teóricos presentados en esta tesis solo escribieron para la revista *Schola Cantorum*. Finalmente, es un repositorio importante de la producción de obras musicales que, durante algo más de tres décadas, se destinaron a su ejecución dentro de múltiples espacios. Sí, la Iglesia acogió las partituras publicadas en *Schola Cantorum*, pero también, las salas de las casas, las agrupaciones corales de aficionados, los músicos connotados y aquellos que apenas y podían reconocer signos musicales.

Tal vez para la mirada actual, las abundantes palabras destinadas a la legislación musical eclesiástica sean, cuando menos, aburridas y anacrónicas. Sin embargo, el hecho de que hayan permanecido en una publicación da fe no solo de su importancia en ese momento sociohistórico, también permiten ver las tensiones en el *campo* y la pugna feroz que se libró en México por la dirección cultural de movimiento sacro musical. *Schola Cantorum*, bajo la apariencia neutra de una revista de divulgación, fue un eficiente mecanismo de control que, en mucho, ayudó a la escuela moreliana a posicionarse como dominante del *campo*. Finalmente, esta revista registró la publicación en fascículos de muchos libros que, a la postre, se convertirían en referente del movimiento sacro.

El agente dominante de la institucionalización musical en Michoacán durante el siglo XX es, sin lugar a duda, José María Villaseñor (1880-1961). En el año de 1946, Villaseñor escribió una obra fundamental para la comprensión de los procesos de institucionalización musical en México: *La Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia*. Este texto hace un recuento diligente del acontecer musical en Morelia, desde 1910 hasta mediados de la década de 1940. Villaseñor dedicó el segundo y tercer capítulo a los orígenes de la posterior institución, al relatar la conformación y evolución de la Congregación de los Tarsicios primero y,³⁰ posteriormente, el Orfeón Pío X. En esos capítulos se puede vislumbrar la relación tan estrecha de la sociedad michoacana, respecto a las manifestaciones emanadas de la Iglesia Católica.

Los postulados y posterior interpretación del documento pontificio *Motu Proprio Tra le Sollecitudini* de Pío X (1903), es tratado en el cuarto capítulo. A través del designio papal, la música sacra ha de direccionarse y conducirse bajo los preceptos de Roma. En consecuencia, la institución moreliana adoptó como estrategia de legitimación el apego a la institucionalización pontificia. En lugar de realizar una disertación erudita, Villaseñor,

³⁰ “Para conservar a los niños de doce años en adelante se fundó la Congregación de los Tarsicios (Dependiente de la Catequesis del Seminario), que confesaban y comulgaban una vez al mes y tenían su ejercicio eucarístico el día correspondiente. Eran como un noviciado de la Adoración Nocturna” (Díaz Sánchez-Cid. 1991, p. 277) Vale la pena mencionar que el propio Bernal Jiménez fue integrado a esta congregación.

condujo su alocución siguiendo la estructura del catecismo católico, como se muestra en el siguiente ejemplo:

2.- ¿Quiénes deben establecer estas Escuelas Elementales de Música Sagrada?

El Papa dice: “No será difícil *al clero* (sic) verdaderamente celoso establecer tales Scholae (sic) hasta en las iglesias de menor importancia y de aldea; antes bien, eso les proporcionará el medio de reunir en torno suyo a niños y adultos con ventaja para sí y edificación para el pueblo”. (Motu Proprio. Núm. 27) Son, por tanto, los sacerdotes los que deben fundarlas... (Villaseñor, 1948, p. 14)

La posición dominante de Villaseñor y de la Escuela de Música Sagrada de Morelia en el campo de la música en México, en especial de la música sacra, le permitió pontificar con respecto a los mandatos del *Motu Proprio* y erigir a la escuela moreliana como el parámetro de la institucionalización sacra. Esta idea la refuerza en el capítulo V, donde inicia con la normatividad musical sacra mexicana y prosigue con la reseña de los maestros más sobresalientes de la institución y los alumnos egresados destacados.

El texto prosigue con los elementos estrictamente musicales que constituyeron a la Escuela de Música Sagrada de Morelia: *El canto en la Iglesia*, capítulo VI; *La composición*, capítulo VII; y *El órgano*, capítulo VIII. En el capítulo XI, Villaseñor hizo una exhibición de los reconocimientos otorgados a los títulos expedidos por la escuela moreliana y su consiguiente legitimación por parte de las distintas diócesis de México. Villaseñor concluye el capítulo con un listado de los alumnos acreedores a alguna licencia en los años de funcionamiento de la escuela. Finalmente, se destaca el capítulo XII, dedicado a publicación *Schola Cantorum*, revista musical editada por la Escuela de Música Sagrada de Morelia y administrada por el clérigo Marcelino Guisa, por desgracia, no profundiza en las funciones de la revista, los escritores, los editores u otros tópicos relevantes, solo exhibe las felicitaciones nacionales e internacionales a la publicación por parte de la jerarquía católica, en un redundante esfuerzo por legitimar la obra emanada de la escuela.

Opúsculo (1961), es el título del último texto publicado por Villaseñor el mismo año de su muerte. En ese documento expuso la visión que había mantenido en la Escuela de Música Sagrada de Morelia. Villaseñor refrendó su compromiso con el acatamiento de las disposiciones musicales vaticanas. En el apartado “Auténticos Músicos Sacros”, enunció las fuentes de la legislación vigente, al momento de la publicación del Motu Proprio (1903) de Pío X a la *Musicae Disciplina* (1955) de Pío XII. Sin embargo, lo más

destacable en esta publicación es la inclusión del trabajo póstumo de Bernal Jiménez, el llamado *Liber Scholaris* y del cual Villaseñor (1961, p 23) da nota:³¹

El maestro D. Miguel Bernal Jiménez dio a la Escuela la última prueba de estimación e interés, en el proyecto de mejoramiento que a todo trance estaba dispuesto a llevar a la práctica y que sometió a la aprobación de los Superiores, cuatro días antes de morir.

La intención de Bernal Jiménez, según lo plasmado por Villaseñor, era reconducir a los alumnos a la oración, como parte fundamental del ejercicio musical, lo cual queda expresado en la justificación del texto (Villaseñor, p. 25): “Idea fundamental y fin que se persigue: Que los alumnos oren cantando para que después en la práctica canten orando”. Este esfuerzo conjunto estaba encaminado a resarcir los diferendos en la práctica secular y sacra de la música. No obstante, la muerte de Bernal Jiménez en 1956, en primera instancia, frenó la edición del texto que, según relató Villaseñor, estaba en aprobación de los superiores. Más de una década después, el propio canónigo moreliano tampoco pudo ver la publicación del *Liber Scholaris* incluido en su *Opúsculo* (1961) debido a su propio fallecimiento.

2.1.2. La institucionalización musical en Michoacán desde la historia

Desde el punto de vista histórico, existen valiosas investigaciones que tratan de explicar este fenómeno musical en el siglo XIX. Entre ellos se encuentran los trabajos de Alejandro Mercado Villalobos, quién se aproxima a distintas problemáticas como la institucionalización, la Sociología de la música, las formaciones musicales, etc. Por otro lado, la institucionalización musical sacra del Colegio de Infantes ha sido el tema de las publicaciones de Edgar Zuno Rodiles. El trabajo de estos investigadores es muy necesario para trazar trayectorias dentro del campo y, a la vez, sustentar a la música como práctica dentro del contexto del largo aliento.

Mercado Villalobos (2009), en su tesis de maestría *Los músicos morelianos y sus espacios de actuación 1880-1911*, propone el análisis de las prácticas musicales en la ciudad de Morelia dentro de ese periodo. Es una valiosa fuente de información debido a la enorme cantidad de datos que proporciona, derivados de investigaciones en archivos, o bien, de carácter hemerográfico y bibliográfico. Mercado Villalobos brinda un panorama extensivo de músicos poco mencionados por la Historiografía michoacana,

³¹ El *Liber Scholaris*, escrito por Bernal Jiménez, es un recopilatorio de cantos religiosos dirigido a los estudiantes de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia. La finalidad de éste era fortalecer el carácter religioso en la formación de los alumnos. Al morir Bernal Jiménez, dicho texto quedó inédito y fue publicado en parte por Villaseñor en su *Opúsculo* (1961) donde le da el carácter de “legado” al escrito.

como es el caso de Ramón Martínez Avilés. Notable resulta el esfuerzo de Mercado Villalobos, por insertar el campo de la música dentro de la cotidianidad. El capítulo tercero *El músico y su actuar cotidiano*, convida al lector a repensar al músico quien, en el contexto de la lógica regional, debe estructurar su devenir social. Esta acción, contribuye a descartar categorizaciones provenientes del lenguaje común, como la de “genio”, al enclavar al músico dentro de una estructura social dinámica, que le exige formular estrategias con el propósito de volverse una figura dominante en el campo.

Por otra parte, el análisis de las prácticas sociales aparece poco sustentado en este trabajo. Mercado Villalobos no define epistémicamente la categoría *espacios de actuación*, misma que permanece dentro de los límites del lenguaje común.³² Esta particularidad dificulta en sobremanera el entendimiento y finalidad de la investigación. Luego, *espacios de actuación* es una delimitación de índole ¿simbólica?, ¿geográfica?, ¿sociopolítica? ¿O, emanada del propio *campo* de la música y su consonancia en los distintos ámbitos de relaciones sociales? De ser así ¿Cómo opera? Si bien, *espacios de actuación*, permite evadir a la dicotomía Iglesia-Estado, como eje de la investigación, la no definición eficiente de la categoría, posiciona al trabajo a medio camino con respecto a efectuar una *ruptura epistemológica*, al proponer una categoría para el análisis de un objeto sin llegar a definirla.

Los siguientes trabajos de Mercado Villalobos (2015-A), sobre la música en Morelia, son derivados de las tesis de maestría y de licenciatura (2004), tal es el caso del capítulo del libro, *la educación musical en Morelia 1869-1911*. En este trabajo, Mercado Villalobos hace un recuento de las instituciones de educación musical en Morelia durante ese periodo. La Academia de niñas, la Escuela de Artes y Oficios y el Colegio de San Nicolás, son las instituciones analizadas y no se refleja un aporte sustancial de datos adicionales del realizado en el trabajo ya referido de Mercado Villalobos (2009).

En el artículo, *La educación musical para la mujer: El caso de la Academia de Niñas de Morelia, 1885-1911*. (2014) el autor, no realiza el análisis pertinente desde la perspectiva de género (como lo evidencia la ausencia de teorizaciones de este tipo en la

³² Mercado Villalobos refiere a su *categoría espacios de actuación* de la siguiente manera: “Proponemos un estudio de la música a partir de las actividades del músico, de las formas musicales, ejecutadas por éste, y de los grupos y asociaciones por él formados. Además, la idea es de dar mayor énfasis en los espacios de actuación del músico porque es ahí en donde se desarrollaba la música, no en el aula (2009, P. 14). Mercado Villalobos cambia frecuentemente el término acompañante a espacios enunciando: espacios de instrucción, espacios de desarrollo, espacios de diversión, espacios laborales, espacios para el estudio, espacios musicales, espacios ciudadanos, espacios urbanos, o, llanamente espacios. De esta evidente deficiencia metodológica es que deriva la diatriba plateada por el autor de esta tesis en cuanto al planteamiento de una categoría.

bibliografía), sino que se limita a retomar la información contenida en el texto de 2009. *Lo europeo frente a lo mexicano en la música: el caso de Euterpe, revista de música, literatura y variedades, 1892-1894* (2015-B). Este artículo, presenta por parte de Mercado Villalobos un intento de restitución del postergado análisis de las prácticas musicales en el contexto social a través de la teorización de Siegmeyer. Sin embargo, el prometedor título no se ve satisfecho con el análisis comparativo de las prácticas musicales europeas y mexicanas, concretamente morelianas. Además, el autor abusa del lenguaje común en la categorización de los fenómenos que intenta analizar.

El análisis de la obra de Mercado Villalobos con respecto a la institucionalización y prácticas musicales morelianas de los siglos XIX y XX, es particular. La constante repetición y tratamiento de los temas, hace una suerte de ecolalia que se prolonga en libros, artículos y capítulos. La investigación que origina este caudal de escritos es *La educación musical en Morelia 1880-1910* (2004), tesis de licenciatura que es republicada por el autor en un libro titulado *La educación musical en Morelia 1869-1911*, (2015-C) trabajo que sintetiza la obra del autor con un anexo temporal que comienza en los albores del México independiente. En esta obra, el autor expone un somero análisis del contexto social que origina dichas prácticas, al no someterlas a alguna visión epistémica proveniente de las Ciencias Sociales.

En efecto, la sociedad moreliana requirió de músicos que aliviaran los males que décadas de luchas políticas y guerras internas y por invasiones extranjeras, habían dejado en el alma de los mexicanos, por eso, eran necesarios grupos musicales que amenizaran los momentos de esparcimiento social, además porque la música era necesaria como elemento de unión y de fortalecimiento social, sobre todo para los mexicanos del siglo XIX, que buscaban en el arte de Euterpe (...) una forma de construir la identidad del mexicano. Así, el Estado michoacano respondió a esta necesidad apoyando los proyectos musicales de las instituciones señaladas. (Mercado Villalobos 2015-C, 52)

El panorama de la MAO planteado por Mercado Villalobos posibilita el análisis causa-efecto, casi de manera axial entre música y sociedad. Sin embargo, no están explicitadas las relaciones dentro del *campo* de la música, las tensiones y las estrategias que seguramente siguieron los músicos michoacanos para pugnar por una posición dominante. El autor deja de lado el tejido fino de las relaciones de poder que, desde el propio *campo*, configuraron la estructura que permitió el florecimiento de las prácticas musicales en Morelia y otras regiones durante buena parte del siglo XX.

El Colegio de Infantes y el Coro Catedralicio, como objetos de estudio analizados, como ya se mencionó con anterioridad, por Zuno Rodiles, permiten el puntual conocimiento de las prácticas educativas en esas instituciones durante la Colonia y el

Porfiriato. A lo largo de los escritos relativos al Colegio, Zuno Rodiles sostiene la simetría entre la institucionalización original (colegios, escoletas y capillas) europeas y las instituciones americanas. Una suerte de trasplante institucional, lo que permite entender dichas entidades educativas dentro del contexto de la *larga duración* histórica.

Los esfuerzos de Zuno Rodiles se concentran en torno a un detallado trabajo de investigación histórica, con graduales acercamientos a la educación; en concreto, la educación infantil. El autor proporciona una gran cantidad de datos relevantes como constancia de los textos utilizados en el Colegio de Infantes, los manuales dentro de las clases y los profesores encargados de la impartición de las materias. Dichos datos, no se encuentran contaminados por esfuerzos vacuos de explicación, más allá de las áreas de interés delimitadas por Zuno Rodiles, quién no busca respuestas ni en la teoría musical ni en la Musicología. La publicación de su tesis de Maestría en Historia *El colegio de infantes en Morelia (1876-1912)* (2008) puede considerarse origen de los posteriores trabajos de Zuno Rodiles, con respecto a la temática del Colegio de infantes y la educación.

Dentro de los márgenes investigativos anteriormente expuestos, se encuentra el trabajo relativo al Coro Catedralicio de Morelia durante el Porfiriato (Zuno Rodiles 2008-A, p. 6). La ya mencionada pulcritud del autor se ve reflejada en el recuento y ordenamiento de materiales didácticos necesarios en la cotidianidad del Colegio:

Más tarde, de acuerdo al inventario practicado en 1898, en que renunciaba al rectorado Felipe Arredondo, encontramos materiales didácticos además de los ya mencionados como: Método de Eslava [Hilarión],³³ Devocionario, Guía de la Juventud, Compendio del Catecismo de Perseverancia, Gramática Castellana por Segura (...), Ejemplar de Canto Llano por Ramón Avilés (quién impartió la clase de música), Diccionario Latino y Castellano; además de un piano, cartel para canto llano, carpetas de escritura, tinteros, plumas, pizarras, gises, portaplumas de madera y cuadernos.

Zuno Rodiles (2015) plantea un panorama suficiente de los procesos de institucionalización musical en las catedrales mexicanas, durante el entrecruce de la Colonia y el México independiente. El análisis de la estructura y las prácticas musicales lo hace, como es de esperarse, desde sus amplios estudios sobre la institución moreliana. Un eficiente corolario de la visión de Zuno Rodiles se encuentra en las conclusiones de este trabajo donde expone:

³³ Corchetes agregados por el autor de esta tesis.

Finalmente se concluye que la extensión de coros de niños que se hace en varios puntos de la Nueva España, bajo un modelo semejante al de la metrópoli española no sólo contribuyó en la formación de músicos y sacerdotes; socialmente era una razón para combatir la vagancia y ofrecerles a estos niños un futuro que difícilmente sus padres podrían darles (2015, p. 275).

Para concluir, es conveniente mencionar que Zuno Rodiles abandona la perspectiva de la educación e institucionalización musical en Morelia como objeto de investigación exclusivo, en pos de un horizonte más extensivo del análisis de la niñez en la ciudad michoacana durante la Colonia, es su tesis doctoral: *Las infancias en la ciudad de Valladolid de Michoacán: Población y entorno social 1751-1824*, publicada en año 2016,³⁴ documento muy importante para comprender el funcionamiento de las instituciones eclesiásticas y musicales en los prolegómenos del México independiente.

2.1.3. La música sacra del siglo XX como objeto de estudio en Díaz Núñez

Díaz Núñez, quien denuncia la escasa referencia de la Musicografía con respecto a la música sacra, en concreto la música católica hace de ésta su objeto principal de estudio. *Amnesia musical: un caso para recordar: El movimiento de la música sacra en México durante la primera mitad del siglo XX* (2010), es el título de la obra de Díaz Núñez, en donde sintetiza el pensamiento y las tesis que ha sostenido a lo largo de su labor musicológica con respecto al fenómeno de la música sacra en México.

La crítica a las narrativas de Díaz Núñez ha de comenzar por su delimitación del objeto de estudio, al concentrarse en la música producida con posterioridad y concordancia al documento pontificio *Tra le Sollecitudini* (1903) de Pío X. Ese acotamiento del fenómeno reduce el panorama de la música sacra católica a sólo un puñado de autores, crea, por tanto, un sesgo artificioso en el panorama musical sacro mexicano del siglo XX. Bajo esta perspectiva, la investigadora conduce sus arrestos en construir una narrativa cuya centralidad es ocupada por Bernal Jiménez. Queda fuera del análisis de Díaz Núñez la música derivada del “cecilianismo”, la música de componente ritual católico presente en *El Costumbre*, sincretizado con componentes culturales de los pueblos originarios,³⁵ y la música de oficio que sienta sus bazas en el *largo aliento* desde

³⁴ Tesis para optar por el grado de doctor en Historia de América Latina. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

³⁵ *El costumbre*, es el nombre con el que se denominan las normatividades de la vida cotidiana de algunos pueblos originarios. Reflejan su cosmogonía y visión particular sobre asuntos religiosos, jurídicos, éticos, etc.

la Colonia.³⁶ Todas y cada una de estas manifestaciones y muchas más, conviven en un mismo espacio y tiempo, y aun, comparten una raíz ideológica.

El segundo punto, es el ya tratado esfuerzo de sincronización del fenómeno de la música sacra, con el constructo “nacionalismo” en sus categorizaciones: nacionalismo sacro y nacionalismo hispano, propuestos analíticos que ya han sido abordadas en este texto y evidenciados en sus limitantes.

Por otro lado, el abordaje del fenómeno de la música sacra como un componente axial entre las tensiones de la Iglesia y el Estado mexicano en el siglo XX. Este componente, entonces, es usado para justificar el silenciamiento en la historia de la música sacra mexicana. Sin embargo, no se atiende el principio disciplinar que establece en cuanto a Musicología y Musicografía en México que los vacíos son muy amplios en casi todos los fenómenos a estudiar. Por otra parte, si el “silenciamiento” propuesto por Díaz Núñez, hubiese sido tan eficaz, la amplia bibliografía referida en el texto no sería posible en lo absoluto, máxime la producida en los periodos más aciagos de anticlericalismo.³⁷

En síntesis, las prenociones de Díaz Núñez no son el resultado de premisas falsas que, en apariencia, son explicativas del fenómeno. Sin embargo, la axialidad impresa en las mismas redonda en aproximaciones simplistas de un fenómeno complejo. Siguiendo a Bourdieu (1973), este tipo de pensamiento se encuadra en la *ilusión de transparencia*, de la cual explica:

El sociólogo no ha saldado cuentas con la Sociología espontánea y debe imponerse una polémica ininterrumpida con las enceguedoras evidencias que presentan, a bajo precio, las ilusiones del saber inmediato y su riqueza insuperable (p.27).

La tentación de derivar explicaciones profundas de los saberes comunes coarta los alcances de una investigación transfiriéndole cierto grado de tautología a esta. Este tipo de aseveraciones se sustenta en el escueto marco teórico-metodológico propuesto en la tesis referida. En la delimitación de su objeto de estudio, Díaz Núñez hace referencia a una teorización de Victor Turner (aunque la nota al pie remite a un texto de Peter Burke) y escribe: “La periodización propuesta coincide, grosso modo, con la idea de la existencia

³⁶ La visión evolucionista de Díaz Núñez deriva de la aceptación acrítica del texto *Ratisbona 1890*, de Bernal Jiménez, donde el compositor Bernal Jiménez, se declara a sí mismo de manera unilateral como la cúspide de la música sacra en México. En este texto, el autor expresa un profundo desprecio por las otras manifestaciones musicales sacras del país. De lo anterior deriva la visión sesgada de Díaz Núñez.

³⁷ “Mi hipótesis es que, en la primera mitad del siglo XX, tuvo lugar en México un movimiento de música sacra con características propias, ligado particularmente a la situación política Estado-Iglesia” (Díaz Núñez, 2010, p. 17).

de —un drama social propuesta por el antropólogo Víctor Turner a raíz de su trabajo de campo en África” (Díaz Núñez, 2010, p. 19).

Las licencias tomadas por Díaz Núñez continúan, cuando trata de definir la categoría «globalización» usando como referente al novelista,³⁸ dramaturgo y periodista Alessandro Baricco (1958).³⁹ La siguiente cita evidencia algunas de las debilidades que resultan de tomar de manera acrítica el pensamiento de ese divulgador, para aplicarlo con pretensiones epistémicas:

Sugiere Alessandro Baricco que es posible entender la globalización gracias a sus ejemplos (internet, Coca-Cola, la industria automotriz). Y añade: —Globalización es el nombre que damos a cosas como internacionalismo, colonialismo, modernización, cuando decidimos sumarlas y elevarlas a la categoría de aventura colectiva, épica, de época. Con estas ideas bien podríamos llamar empresa globalizadora a la gran expansión de la Iglesia católica a través del tiempo. —Occidentalización- diría Gramsci (sic) (Díaz Núñez, 2010, p. 29).⁴⁰

De la cita anterior preocupa, en primera instancia, el término “globalización”, debido a la asociación acrítica que Díaz Núñez hace de las categorías expuestas en la paráfrasis.⁴¹ En lo tocante a la “occidentalización” como categoría, ésta resulta incompatible con la idea propuesta por Díaz Núñez, pues Gramsci la concibe como el justo equilibrio entre el Estado y la Sociedad Civil. Además, no es una categoría estable y definitiva, sino un proceso histórico que tiene como eje rector al propio Estado, mientras que la globalización difumina y diluye la influencia de los Estados Nación modernos. Del mismo modo, la noción de «empresa» no puede aplicarse a la Iglesia Católica como un proceso de «occidentalización», pues representan posiciones divergentes y no complementarias.

Nova et vetera: Un acercamiento a la música sacra católica del siglo XX, es el capítulo a cargo de Díaz Núñez dentro del texto *La música en México: Panorama del siglo XX* (2010). La autora, al igual que en sus anteriores trabajos, continúa explicando el

³⁸ Se consigna el uso de las comillas latinas a los términos usados desde el lenguaje común por Díaz Núñez y que no tienen la función de categoría epistémica al no estar desarrolladas ni explicadas en función del objeto que se pretende analizar.

³⁹ Baricco como ensayista propone interesantes reflexiones sobre la MAO en textos como: *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin* (2003) y *Los bárbaros: Ensayo sobre la mutación* (2008). No es menester del autor de la presente tesis desacreditar *ad personae* las teorizaciones de Baricco. Por el contrario, debidamente contextualizadas, las propuestas encaminadas a la divulgación son una valiosa fuente explicativa. Sin embargo, éstas requieren de un esfuerzo de *vigilancia epistemológica* mayor para funcionar adecuadamente en la definición y explicación del objeto pretendido.

⁴⁰ Aparece en la tesis de Díaz Núñez como Gramsci en lugar de Gramsci.

⁴¹ Para ejemplificar lo anterior resulta esclarecedora esta cita de Marco Antonio Campos: “De entrada Baricco se cura en salud y explica que el libro no es el de un experto, pero el cual, ‘del modo más simple, trata de entender qué es la globalización, usando las contribuciones de los expertos y una buena dosis de ingenuidad’. En su criterio un escritor tiene la ventaja de explicar mejor las cosas que un docente universitario o un ministro de Economía y ver con distancia y sin prejuicios los hechos”. (Campos, M.A. <http://www.jornada.com.mx/2003/03/16/sem-campos.html>)

devenir de la música sacra en México por dos vías. Primero, a través de los mandatos impuestos en edictos, *Motu Proprios*, cartas pastorales, en un esfuerzo por regular el *campo* de la música sacra por parte de las autoridades eclesiológicas. En segunda instancia, reafirma la dicotomía Iglesia-Estado y sus tensiones para explicar el “silenciamiento” que, hasta 1938, se procuró a este tipo de manifestaciones musicales. No obstante, en el segundo apartado *El nuevo modus vivendi (1939-1959)*, donde las tensiones entre Iglesia y Estado disminuyen, la autora ubica una “época de esplendor” para la música sacra y se apresura a aglutinar autores de manera descuidada, olvida, sin embargo, las tensiones inherentes al propio campo de la música sacra:

Gracias al nuevo *modus vivendi*, la obra sacra y religiosa de Miguel Bernal Jiménez, Alfonso de Elías, Julián Zúñiga, Paulino Paredes, Guillermo Pinto Reyes, Domingo Lobato, Silvino Jaramillo, Bonifacio Rojas, Primo Cuautli Salvador Carvajal, Jesús Estrada, Agustín González, Alfredo Carrasco, de los religiosos, Miguel Darío Miranda, Cirilo Conejo Roldán, Serafín Ramírez, Silvino Robles Gutiérrez, Manuel de Jesús Aréchiga, José Trinidad Reyes, José Guadalupe Velázquez y María Teresa Carrasco, entre muchos otros, tuvo mayor difusión (Díaz Núñez, 2010, p. 661).

Atraídos por el *capital específico* de la música sacra y con el propósito de lograr una posición dominante, los congregantes a este ámbito, lejos de desenvolverse en armonía, se mantuvieron en constante lucha. Basta recordar la enérgica crítica que Bernal Jiménez dirigió a la formación académica de Agustín González y José Guadalupe Velázquez y, por consiguiente, a sus trabajos musicales en su artículo: *Ratisbona, 1890. Balance, preámbulo y advertencia* (1942), publicado en *Schola Cantorum*. En el texto de Díaz Núñez, no aparecen esbozos de genealogías, escuelas musicales, estilos compositivos o alguna delimitación más allá del ejercicio compositivo de música sacra.

En el anverso de estas diatribas se encuentra el profundo trabajo de archivo de Díaz Núñez, y la ya mencionada amplia bibliografía, así como, la recopilación de datos disgregados en un amplio espectro de publicaciones. Las fuentes consultadas por Díaz Núñez incluyen los archivos personales de la familia Bernal Macouzet, de donde se desprende la correspondencia, así como escritos personales de la esposa de Bernal Jiménez. He aquí la relevancia de este trabajo, servir de alfa a futuros trabajos de investigación alusivos al tema.

2.2. El ámbito biográfico

La biografía, en los inicios de la Musicología como disciplina, se convirtió en la piedra angular para dotar de historicidad a la música frente a otros campos del devenir humano. A imagen y semejanza de los historiadores, los incipientes historiógrafos musicales se dedicaron a cincelar perfiles de héroes y próceres. Seres que, en el bronce, se desprendían de todo lastre humano, para proyectarse al panteón de Euterpe. Siguiendo lo escrito por Cascudo (2015) los primeros esfuerzos biográficos, si bien, se basaron en fuentes hasta el momento desconocidas, se trataron de justificar el “estar en el mundo” del biografiado al subordinarlo a una construcción identitaria, como lo nacional o lo religioso.

Si Bach, se convirtió así en un referente patriótico de la Alemania protestante (a través de la biografía de Forkel (1802).⁴² Giuseppe Baini trasformó después a Palestrina en el artífice de la culminación de la música eclesiástica dentro del catolicismo⁴³ (Cascudo 2015, 395).

Esta perspectiva del héroe compositor no ha desaparecido del todo en la práctica musicológica. En lo que corresponde al objeto de estudio de la presente investigación, es notable cómo la perspectiva dicotómica Iglesia-Estado, presente en los tempranos escritos del siglo XIX, aún es tomada como válida para dar coherencia a la obra de un compositor, al subordinarlo a una ideología particular.

A mediados del siglo XIX, la práctica común dentro de la Musicología nos indicó que un investigador tomaba como objeto de estudio la biografía de un compositor y dedicó sus esfuerzos en construir un “monumento”. Tal es el caso de Friedrich Chrysander (1826-1901) en su escrito sobre Haendel, el de Ludwig Nohl (1831-1885) con Beethoven y por supuesto, el trabajo de Philipp Spitta (1841-1894) sobre Bach. Dentro de esta lógica de pensamiento, es posible encuadrar parte de la obra de Díaz Núñez, quien toma como objeto al compositor moreliano Bernal Jiménez (1910-1956) y, desde el ámbito de la biografía intenta explicar no solo el devenir del compositor, sino, una porción muy amplia del fenómeno musical mexicano del siglo XX. Antes de proseguir con Díaz Núñez, es pertinente señalar que la biografía dentro del contexto de la Musicología y Musicografía mexicana, es muchas veces un primer acercamiento a un objeto que ha permanecido relativamente silenciado por el discurso centralista. Muchas de las biografías, no constituyen el corpus central en la producción de algunos

⁴² *Ueber Johann Sebastian Bach Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst*, es el título de la biografía que realizó Niklaus Forkel en Leipzig en 1802.

⁴³ Giuseppe Baini tituló su biografía sobre Palestrina: *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*. Publicada en Roma en 1828.

investigadores que, en su afán de dejar testimonio sobre algún compositor periférico, dedicaron algunas líneas valiosas sobre la vida y obra del biografiado. Dichas biografías, deben ser tratadas con mesura y en la justa proporción de ser, en la mayoría de los casos, toman el rol de documentos encaminados a la difusión.

2.2.1. Bernal Jiménez biografiado por Díaz Núñez

Sin lugar a duda, Bernal Jiménez, es la figura más descollante proveniente de la periferia musical mexicana en el siglo XX. Su extensa obra fue referida, criticada y reseñada por musicógrafos de la época como Vicente T. Mendoza (1984) y Otto Mayer-Serra (1941).⁴⁴ Se constituye a la vez como síntoma y fantasma de una historia musical mexicana incompleta. Es en la obra de Díaz Núñez, que encontramos un primer acercamiento a esta problemática de lo incompleto, pues, en términos generales, su discurso se conduce a través de la biografía de Bernal Jiménez. Aunque, como ya se ha expuesto, también hace proposiciones de categorías musicológicas para subsanar el vacío en la historia musical mexicana.

En el preámbulo a su catálogo de obras y fuentes documentales, Díaz Núñez (2000), presenta lo que será el trazado dominante en su sistema explicativo: la pluralidad en la construcción nacionalismo, al afirmar:

La participación de Bernal Jiménez en el movimiento nacionalista ha sido poco estudiada hasta la fecha. Sin embargo, se puede afirmar que encabezó lo que propongo denominar *nacionalismo sacro*, el cual tuvo vigencia aproximadamente de 1939 a 1956 y logró un arraigo muy fuerte en diversas ciudades del país (2000, p. 12).

El planteamiento unívoco a la labor compositiva de Bernal Jiménez, propuesto por Díaz Núñez, de facto, impide la comprensión del autor fuera del contexto del pretendido nacionalismo. En adición, es posible observar la fuerte influencia emanada de la imagen de Bernal Jiménez, en los planteamientos de Díaz Núñez, al sincronizar su categoría *nacionalismo sacro* con la muerte del autor en 1956 para enunciar el final de esa propuesta de periodización en la producción musical.⁴⁵ El libro en sí, consta de introducción,

⁴⁴ Se refiere al trabajo *Panorama de la música mexicana* de Otto Mayer-Serra, del año 1941. Reimpreso por el Colegio de México. Las palabras de Vicente T. Mendoza, provienen de la *Música en México* (1984), éstas fueron recopiladas por Luis Sandi.

⁴⁵ En cuanto a la temporalidad de la categoría nacionalismo sacro (1939-1956) de Díaz Núñez, se puede inferir que está determinada en su inicio por el Primer Congreso de Música Sacra, realizado ese año en la Ciudad de México, encabezado por el cardenal Darío Miranda. Y su conclusión obedece al año del fallecimiento del compositor Miguel Bernal Jiménez. El propio alfa y omega de la categoría, resulta arbitrario al iniciar con una propuesta de institucionalización y concluir con un hecho biográfico. Es preciso puntualizar que las instituciones en las cuales intervino Bernal Jiménez prosiguieron sus labores tras su muerte.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cronología, catálogo, fonografía y fuentes bibliográficas. Es una herramienta ineludible en el estudio, tanto del compositor, como de la música periférica en el México del siglo XX. Como lo reseña la propia autora, el trabajo fue fruto de una ardua labor de investigación, donde siguió el periplo de Bernal Jiménez en su paso por las ciudades de México, Morelia y León. Los materiales recabados por la autora le permitieron abordar el proyecto biográfico de Bernal Jiménez en un texto posterior.

La biografía sobre Bernal Jiménez escrita por Díaz Núñez se titula *Como un eco lejano* (2003). Este enigmático título fue tomado de un salmo escrito por el propio compositor que comienza: “Señor he cantado tus alabanzas o he vivido en tu casa como un jilguerillo”. En ese texto, Díaz Núñez da cuenta de la vida y obra del biografiado de manera extensa. Las fuentes consultadas, así como el origen de cada anécdota o puntualización sobre algún particular, son consignadas de manera clara y concisa. Para la elaboración de este texto, Díaz Núñez tuvo acceso al archivo personal de Bernal Jiménez, donde se encuentra la correspondencia del compositor con otras figuras dominantes en el campo de la música en México.⁴⁶

El abordaje de la temporalidad del biografiado se hace de manera lineal, es decir una secuencia concatenada de años de donde se reseñan los eventos más importantes. La contextualización es escasa, pero suficiente para entender, de alguna manera, al compositor, su época y circunstancias, desde la perspectiva de Díaz Núñez. La cercanía de la autora con la familia del biografiado parece lindar con el compromiso expreso. La visión de Bernal Jiménez aparece en ocasiones distorsionada y parecieran las palabras de Díaz Núñez, procedentes de la biografía de algún santo católico. Bernal Jiménez, se presenta impoluto, en ocasiones como un mártir o un apóstol musical. Este tipo de proceder es denunciado dentro del origen propio de las biografías en *Vidas Paralelas*, de Plutarco. De ello da cuenta Lagos (2010, p. 2):

A pesar de que la biografía no estudia “procesos” como la historia, el caso de las Vidas Paralelas forma parte de las llamadas “biografías históricas”. Plutarco intentó reconstruir “vidas” pasadas, las presumió con tales formas porque tuvo una teoría del pasado, concebía que los antiguos poseían virtudes óptimas para gobernar, gozaban de todas las cualidades espirituales y morales para detentar el poder, incluso los más disolutos no eran ajenos a este selecto grupo de individuos.

La exposición de esta particularidad en el trabajo de Díaz Núñez da pie al replanteamiento sobre el devenir de Bernal Jiménez en su tránsito terrenal. Las visiones divergentes sobre este compositor, sin duda, brindarán un panorama más comprensivo del fenómeno

⁴⁶ Aparece abreviado en el texto como AMBJ: Archivo Miguel Bernal Jiménez.

musical mexicano en el siglo XX. Aun y cuando ésta no es la prioridad del presente trabajo. No obstante, al presente tesista le parece fundamental el señalamiento del anterior punto.

Como es natural, Díaz Núñez (2003), dedica el primer capítulo —*Con voz de ángel (1910-1917)*—, a la infancia y adolescencia de Bernal Jiménez en Morelia. En ese capítulo da cuenta de su acercamiento a la religión, primero, y a la música después, para concluir con la obtención de los títulos musicales canónicos de canto gregoriano, órgano y composición, mismos que le valieron ser elegido por el director de la institución para cursar estudios en el Pontificio Instituto de Música Sacra, en Roma. En el segundo capítulo - Entre sotanas (1928-1933) - la autora muestra a Bernal Jiménez en su estancia en Roma; proporciona un somero acercamiento a otros músicos y religiosos mexicanos como Cirilo Conejo Roldán (1884-1960),⁴⁷ y aborda el acercamiento del compositor con la paleografía cristiana y el estudio musicológico.

*Mutatis Mutandis (1934-1939)*⁴⁸ tercer capítulo, muestra el comienzo de la labor agencial de Bernal Jiménez en el campo de la música en México. Su relación naciente con Manuel M. Ponce; sus comienzos como maestro en la Escuela de Música Sagrada de Morelia y en la Universidad Michoacana. La fundación, función e importancia de la revista musical *Schola Cantorum*, recibe menos atención de la debida, gracias a la fascinación de Díaz Núñez con los pseudónimos usados por Bernal Jiménez en la publicación. Este capítulo concluye con la participación del biografado en el Primer Congreso Nacional de Música Sagrada.

El sonido de su voz (1940-1946) expone uno de los periodos más productivos de Bernal Jiménez. Aquí, Díaz Núñez aborda la refundación del coro de infantes y la constitución de los Niños Cantores de Morelia, resultado de la relación de Bernal Jiménez y Romano Picutti (1914-1956). Este capítulo incluye un apartado fundamental para conocer el posicionamiento de Bernal Jiménez con respecto a la música sacra en México: Ratisbona 1890.

En *Cum Gregorio et Caecilia (1947-1948)*, la autora aborda dos temáticas principales: la recepción y consideración de la obra de Bernal Jiménez en Europa y la labor agencial del compositor y su mentor José M. Villaseñor, en aras de revitalizar el

⁴⁷ Alumno de Guadalupe Velázquez y Agustín González, Cirilo Conejo se inició en la Escuela de Música Sagrada de Querétaro. Posteriormente tomaría los hábitos y se trasladaría a Roma para obtener las licencias en canto gregoriano, composición y órgano. regresó a Querétaro para encabezar la Escuela de Música Sagrada hasta su fallecimiento en 1960.

⁴⁸ Se puede traducir del latín como: cambiar lo que es preciso.

movimiento de la música sacra en México, a partir del establecimiento de relaciones con los agentes dominantes del campo en Europa, principalmente en España.

En el capítulo denominado *In crescendo (1949-1952)* Díaz Núñez mantiene durante todo el escrito una suerte de martirologio de Bernal Jiménez. En este capítulo, el tono predominante en el escrito se acentúa en el apartado *Un premio compartido*, donde habla del actuar errático y parcial del jurado del primer premio de composición del Comité pro-centenario de Chopin en 1949. Por desgracia, aborda de manera muy superficial la constitución del Conservatorio de las Rosas como Asociación Civil. Este capítulo también refiere al Congreso Internacional de Música Sagrada (1949) y la fundación del Festival de Música de Morelia (1952).

Nueva Orleans (1953-1956). En este capítulo, la investigadora discurre sobre las vicisitudes de Bernal Jiménez en Nueva Orleans y su contacto con la cultura norteamericana y, al mismo tiempo, prepara un preámbulo trágico sobre la muerte de Bernal Jiménez en 1956. Díaz Núñez categoriza la partida de Bernal Jiménez como un exilio, en concordancia a lo escrito en el apartado anterior.

A manera de conclusión de este apartado, se puede comprender la obra de Díaz Núñez como un proyecto personal de “rescate” tanto de un compositor periférico, como un intento por evidenciar la carencia de investigaciones y referencias con respecto al fenómeno de la música sacra en México. Se podrá estar de acuerdo o en desacuerdo con las categorías propuestas por Díaz Núñez, con respecto a la música sacra en el México del siglo XX. Sin embargo, es innegable que los escritos de dicha autora constituyen el primer acercamiento cuando se aborda una investigación tocante a la música sacra, Miguel Bernal Jiménez y la música michoacana del siglo XX.

2.2.2. Guillermo Pinto Reyes, en dos tiempos

Siguiendo los esquemas de la biografía lineal, los estudios sobre el compositor Pinto Reyes, no han trascendido de la cronología de “hechos” desde su nacimiento, hasta su muerte. Pinto Reyes, es uno de los músicos que acumuló mayor *capital específico* durante su vida, sin embargo, dicho *capital*, por sí mismo, resultó insuficiente para posicionar al compositor dentro del canon musical mexicano del siglo XX. Tanto Espinoza Terán (2009), como Sandoval Mendoza (2015), peregrinan en torno al trabajo biográfico de Díaz Núñez sobre Bernal Jiménez, e intentan demostrar las capacidades y méritos de Pinto Reyes para integrarse a dicho canon y, por ende, a la construcción nacionalismo.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Guillermo Pinto Reyes: Vida, catálogo y obra (2009), es el título de la publicación de Espinoza Terán, que, como su nombre lo indica es una biografía y un catálogo de las obras del compositor campechano. Este trabajo, servirá de base, a Sandoval Mendoza (2015) quien realizará una versión crítica y ampliada de este trabajo. Los apartados que componen el texto de Espinoza Terán son: *Contexto de vida de Guillermo Pinto Reyes*, un débil intento por ligar la biografía del compositor a su circunstancia sociohistórica. *Biografía*, el recuento cronológico de vida de Guillermo Pinto. *Actividad de Guillermo Pinto como intérprete*, una recopilación de programas de mano que evidencian la intensa labor en los escenarios de Pinto Reyes. *Pedagogo y compositor*, una revisión superficial sobre estas dos facetas del biografiado. Y, finalmente, *Catálogo de obras*. Si el autor de esta tesis ha criticado en exceso el procedimiento acrítico de la biografía, en este caso, el trabajo de Espinoza Terán cumple el papel de “punto de partida” y fundamenta el posterior pensamiento epistémico.

La obra de Guillermo Pinto Reyes en la música mexicana del siglo XX: a la búsqueda de una identidad nacional (2015) es el título de la tesis de doctorado de Hilda E. Sandoval Mendoza, quien se aboca al estudio del compositor campechano. Este trabajo representa un ambicioso proyecto con múltiples objetivos; pretende ser un esbozo biográfico de Pinto Reyes, un trabajo de análisis musical y un catálogo de obras del compositor. Sin embargo, el resultado final se debate, entre constituirse como una incuestionable y meritoria fuente de datos sobre el compositor, o un esfuerzo explicativo fallido.

Al tratarse de un documento académico, se espera un robusto marco teórico-metodológico, máxime en una tesis doctoral. Sin embargo, salvo un exiguo recuento de teorizaciones de análisis musical, no se aprecia categorización alguna en relación con la Historia como proceso, ni algún tipo de visión transdisciplinar derivada de las Ciencias Sociales o la Filosofía. No obstante, la autora toma el concepto de *historia oral*, de la cual no hace una referencia explícita como categoría. Tampoco hace una propuesta sobre cómo será utilizada en el texto, ni es desarrollada. Así, se limita a escribir:

La historia oral y sus momentos específicos: heurística, análisis, construcción y síntesis y exposición como procedimiento metodológico fundamental para la reconstrucción del pasado inmediato, y la obtención de otro tipo de material documental relevante para aclarar sucesos confusos de la vida de Pinto Reyes (Sandoval Mendoza 2015, p. 27).

Tal es la desaprensión por la metodología inherente a la «historia oral», que este término no vuelve a aparecer en el texto de Sandoval Mendoza. Se podría inferir, que las entrevistas se construyeron bajo esa perspectiva historiográfica o etnográfica. No

obstante, el enfoque perseguido por la investigadora es más cercano al positivismo decimonónico (basado en la reproducción del hecho “tal y como fue”), que al principio epistémico de la “historia oral”, la cual busca desentrañar la diversidad en la aprehensión del acontecer humano por parte del informante.⁴⁹ Sobre ello advierte Mariezkurrena (2008):

Esta Historia ya no busca la «verdad absoluta», sino que se interesa por todo cuanto el hombre dice, escribe, siente e imagina. Este nuevo enfoque supuso la apertura de un horizonte casi infinito de testimonios y fuentes para la reconstrucción histórica (p.228).

Al igual que ocurre con la *historia oral* como categoría, la investigadora procede sin cautela con la noción «identidad» cuyo uso indiscriminado no trasciende los límites de los saberes comunes y no es delimitada como categoría, a pesar de estar incluida en el título de la tesis y, además, adjetivada como “nacional”. En este mismo sentido, Mendoza Sandoval no se detiene en definir la categoría *Musicología histórica*,⁵⁰ a pesar de considerarla fundamental para su trabajo, como se lee en la siguiente cita:

La presente investigación se centra en la Musicología histórica. Fija para su éxito un orden de acciones y estrategias apegadas al método científico que implica la obtención de información objetiva y comprobable (Sandoval Mendoza, 2015, p. 26).

El anhelo expresado por Mendoza Sandoval en el acercamiento a la Filosofía de la ciencia, al enunciar una metodología científica, queda desarticulado en el siguiente párrafo donde expone la metodología con la cual procederá en la tesis:

Para el buen logro de este proyecto se ha ordenado en dos rubros la metodología a desarrollar, el que corresponde a: 1) la parte biográfica que revela el resultado, valor y aportes de las tres variables dependientes estudiadas; 2) la parte del análisis de la composición musical, para su verificación como una producción significativa que responde directamente a la variable del compositor (sic) (Sandoval Mendoza 2015, p. 26).

De la cita anterior, es posible explicar que la tesis se conforma de apartados individuales e independientes no necesariamente complementarios. Por el contrario, muchas veces las interconexiones de análisis musical y biografía serán solventadas por saltos hermenéuticos. Aún más, al analizar las partes constitutivas de la biografía, se percibe la misma problemática; apartados independientes desligados en buena medida del objeto de estudio. Así se consignan los capítulos: 1) Contexto histórico de México en el siglo XX;

⁴⁹ *Historia oral*, en cursivas como categoría epistémica.

⁵⁰ Aparecen en el texto «historia oral» e «identidad», entre comillas latinas para hacer una distinción de la función de estas mismas palabras como categorías epistémicas: *historia oral* e *identidad*. En el texto de Mendoza Sandoval, no hay una *ruptura epistemológica* con respecto a su uso en el habla común, en especial el término de “identidad”. En oposición, *musicología histórica*, será utilizada como categoría epistémica, no por Sandoval Mendoza, sino por el autor de esta tesis, de allí su permanencia en cursivas.

2) Contexto musical de México en el siglo XX y 3) Crónica de una figura musical. Dichos capítulos discurren casi inconexos y, los entrecruces del biografiado con la historia de México y la música mexicana, se establecen por medio de los saberes comunes. En ese sentido, el aporte de la tesis no abona a comprender al compositor como un agente periférico, pues sus relaciones en el campo están previamente delimitadas por los saberes hegemónicos de una historicidad ajena al propio compositor.

En contrapartida a la crítica realizada al trabajo de Sandoval Mendoza, es ineludible el reconocimiento a su aporte como fuente documental. La investigadora realizó una serie de entrevistas a agentes relacionados con la Escuela de Música Sagrada de Morelia, de donde es posible obtener valiosos datos. El esfuerzo de llevar a cabo entrevistas, aun con las ya referidas deficiencias metodológicas, es aún más encomiable y refleja la visión de la autora, dado que algunos de los entrevistados ya han fallecido. Aparecen entonces músicos como: Jesús Carreño, Alfonso Vega Núñez, Delfino Madrigal, Celso Chávez Mendoza y Rodolfo Ponce Montero. Del mismo modo, es importante valorar la catalogación parcial de la obra de Pinto Reyes que, sobre la base de principios organológicos, propone Mendoza Sandoval.⁵¹

2.2.3. Paulino Paredes, murmullos en el norte

Guillermo Rommel Villarreal Rodríguez (2003), es el responsable del intento biográfico sobre el compositor Paulino Paredes (1913-57). Nacido en la ciudad de Tuxpan, Michoacán. Paredes se desarrolló dentro de la órbita musical generada por la Escuela de Música Sagrada de Morelia. Sin embargo, menos de una década de estancia en la ciudad de Monterrey, Nuevo León (1948-57), fueron suficientes para dejar una huella indeleble en la configuración del imaginario musical de esta ciudad.

Este texto, prologado por otro agente de interés de esta tesis: Silvino Jaramillo Osorio (1924-2012), da cuenta de manera sucinta sobre el devenir del compositor michoacano, desde sus primeros años en su ciudad natal hasta su temprano fallecimiento en Monterrey, N.L. La justificación en el abordaje de este personaje es dejada en claro por Villarreal (2003) en la siguiente cita:

Previamente a la elaboración de esta investigación no existían documentos serios en todo México que hablasen de la labor tan trascendental que Paredes tuvo en Monterrey, Solamente existen menciones muy vagas sobre él en revistas conmemorativas del

⁵¹ Son los apartados: 7, instrumentos de teclado: piano y órgano; 8, instrumentos de viento: flauta y clarinete; 9, instrumentos de cuerda pulsada: guitarra; 10, música vocal: lied; 11, música religiosa: vocal, coral; 12, música de cámara; 13, música para orquesta.

Las vicisitudes a las cuales se enfrenta Villarreal coinciden en cierta medida con las afrontadas en la presente tesis. Sin embargo, a partir de trabajos como este, se ha posibilitado la ampliación del conocimiento sobre el fenómeno musical gestado en la Escuela de Música Sagrada de Morelia y su trascendencia en México durante el siglo XX. Amén de lo anterior se puede señalar, cómo Villarreal acusa la ausencia de Paredes en el Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto (1996) compilado por Eduardo Soto Millán. No obstante, la obra de Villarreal sirve como base a la entrada realizada por Pareyón (2007) sobre Paredes.

Villarreal, en el capítulo primero *Introducción*, retoma los postulados propuestos por Díaz Núñez en cuanto a la pretensión del movimiento encabezado por Bernal Jiménez, por justificarse como un nacionalismo. Entonces, recorre la misma senda trazada por Díaz Núñez en las primeras páginas del libro encuadrando a Paredes dentro del llamado *nacionalismo sacro*. Sin embargo, en la introducción está presente también otra idea dominante en la época de redacción de texto *La conquista musical de México* (1993), nombre del libro de Lourdes Turrent que resume de manera eficiente las funciones de subyugación cultural infringidas por los conquistadores en la Colonia. En ambos casos, Villarreal no procede a la cita directa, sino que, acude a diversas teorizaciones como Schopenhauer, Roseau, Schering y, en el caso de la música colonial, de Frisch. Ocioso sería reiterar las objeciones de este autor sobre la construcción “nacionalismo” y los derivados como *nacionalismo sacro* y *nacionalismo hispano*.

En el segundo capítulo *Paulino Paredes en Morelia*, Villarreal, explora de manera breve el desarrollo musical de compositor, desde su llegada a la antigua Valladolid, hasta su partida a la ciudad de Monterrey. Hace referencia a él, en sus distintas etapas, como estudiante, docente, compositor y articulista durante su estadía en Morelia.

El tercer capítulo *Paulino Paredes en Monterrey y Escuela Diocesana de Música Sacra*, da cuenta de la labor agencial de Paredes en la ciudad de Monterrey, al conjugar la labor docente y directiva en instituciones como la referida Escuela Diocesana y la Escuela de Música de la Universidad de Nuevo León. Ambos capítulos son el resultado de un afanoso trabajo de investigación y recopilación documental. No está dentro de sus pretensiones la revisión crítica de la historia de la música mexicana, más allá de los parámetros trazados en el primer capítulo.

Este trabajo contiene, además, una Cronología de la vida del compositor, que es extendida por Villarreal más allá de su muerte en 1957. Este hecho muestra la pervivencia de Paredes a través de su obra y revela en esa linealidad, un vacío de cuarenta años en el interés de la comunidad musical hacia el compositor. Finaliza el texto con una abundante compilación de fotografías, facsímiles y documentos del compositor como testimonio de vida.

Paulino Paredes Pérez (1913-1957): Contexto histórico y musical de su obra, es el trabajo de grado presentado por Alfredo Hernández Cadena (2020) que, como su título lo indica es un nuevo intento biográfico sobre el compositor nacido en Tuxpan, Mich. Ocioso sería reiterar las críticas ya hechas a otros textos tratados con anterioridad a este procedimiento investigativo. El texto discurre por sendas transitadas, como lo son, la pretendida construcción “nacionalismo” en sus distintas variantes. Este es uno de los puntos sobre los cuales se abunda en el primer capítulo titulado *Antecedentes*, aparte de los consabidos orígenes biográficos del nacimiento y la primera infancia del compositor. El tercer capítulo llamado *Vida profesional* relata el ejercicio compositivo, pedagógico y directivo de Paredes en la ciudad de Morelia y de Monterrey. *Paulino Paredes: Resurgimiento* es el breve cuarto capítulo que versa sobre la recepción *post mortem* de la labor como compositor y articulista de Paredes, principalmente en la ciudad de Monterrey. Finalmente, el quinto capítulo llamado *análisis interpretativo y formal de la obra de Paulino Paredes Pérez*, presenta un análisis sobre algunas obras como son: *el Cuarteto de Cuerdas Número Uno*, *El cuarteto de cuerdas: Niño*, *Cuarteto Para la Historia de un Muñeco* y *el Concierto Para Violín y Orquesta*. La selección de las obras no debe causar sorpresa, debido a que Hernández Cadena es un destacado violinista. Por lo que respecta a la metodología, es necesario señalar una debilidad importante, Hernández Cadena no explicitó el sistema analítico sobre el cual basó su investigación.

No obstante, este trabajo presenta un notable avance en el análisis de un intrincado problema que la Musicología mexicana ha evadido durante mucho tiempo; el autor de esta tesis aborda el dilema estético que presenta el estudio de la composición de raigambre moreliana en el siglo XX. La multiplicidad de técnicas compositivas asimiladas e integradas en el lenguaje propio, genera que la obra no solo de Paredes, sino, de sus coetáneos como Pinto Reyes, Lobato, Jaramillo e incluso su maestro Bernal Jiménez hagan del acercamiento a la factura de sus composiciones una labor sumamente compleja. Es por ello por lo que el capítulo segundo *Formaciones e influencias*, se aboca de lleno a establecer procedimientos analógicos entre la factura compositiva de la escuela francesa

encabezada por Vicent D'Indy (1851-1951), expuesta a los estudiantes morelianos por Manuel M. Ponce y las composiciones de Paredes, que, parecen apearse a dichos procedimientos. La *voluntad de verdad* que construyó al nacionalismo como una expresión unívoca, por lo general, trató a esta escuela michoacana como anacrónica, sin embargo, es gracias a los trabajos como el realizado por Hernández Cadena (2020), que estos *obstáculos epistemológicos* comienzan a ser superados. No obstante, la ruptura necesaria con los saberes comunes se sigue manifestando, así lo deja ver el planteamiento de Hernández Cadena (2020, p. 9) “La hipótesis que pretendo demostrar en esta investigación, es que la obra de Paulino Paredes pertenece al género neoclásico nacionalista con tintes impresionistas”. El autor, reacio abandonar el constructo “nacionalismo”, le adjetiva abundantemente como se puede observar en la cita.

2.2.4. Voces femeninas en torno a Domingo Lobato

Una constante en la investigación de la música sacra del siglo XX es la presencia de la mujer investigadora que se aboca, tanto a obras, como a biografías de los compositores de la Escuela de Música Sagrada de Morelia. Esta relación es más perceptible aun, en vida del músico Domingo Lobato, quién con frecuencia se rodeó de mujeres para la dirección académica, la pedagogía y la ejecución musical de sus obras. Importantes mujeres de la vida musical tapatía colaboraron estrechamente con Lobato como: Leonor Montijo (1932-2018), Ana Eugenia González Gallo (1938), María Enriqueta Morales de la Mora (1945) o Gilda Cruz-Romo (1940).

Con este antecedente, no es de sorprender que los esfuerzos de documentación en torno a la labor musical de Lobato fueran emprendidos también por mujeres. En primera instancia, González Gallo, dedicó su tesis correspondiente al nivel licenciatura en piano al análisis y contextualización de la obra pianística de Lobato. Por desgracia, las vicisitudes vividas en la actualidad y la falta de acervos digitales de la época dificultaron la obtención de dicho documento. González Gallo obtuvo su título como maestra de piano el 27 de noviembre de 1964.⁵²

Con el advenimiento del nuevo siglo, las instituciones educativas han generado nuevos espacios para la investigación artística en el interior de la república, tal es el caso de la Maestría en Educación y Creación para las Artes de la UdeG. En este ámbito

⁵² Al atender lo escrito por Morales de la Mora (2010, p. 42), se clarifica que, aunque el título exhibía el nombramiento “maestro”, éste no correspondía al grado de maestría, sino, a la función docente para la cual la UdeG extendía la licencia.

académico, María E. Hernández Cosío propuso su tesis: *Generación de un producto de creación: Obra del maestro Domingo Lobato: Para Sophia y Tres Danzas* (2018). La tesis discurre en una estructura rígida que no permite mayor aporte de información, a pesar de que la sustentante fue alumna del propio Lobato. La falta de rigor académico y de una visión amplia en este tipo de trabajos, han impulsado al autor a plantear una nueva perspectiva investigativa de las artes en comunión con las ciencias sociales y la Filosofía. A excepción del cuarto capítulo: *Metodología*, que se tiende cercano al análisis musical, los otros cinco capítulos plasman historias cronológico-lineales a saber: La composición musical en México a finales del siglo XIX y el siglo XX en el primer capítulo; una biografía del compositor en el segundo; una visión sobre la interpretación en el tercero. Finalmente, en el quinto capítulo, la autora proporciona algunas recomendaciones relativas al abordaje de las obras (*Para Sophia y Tres Danzas*) y menciona algunas consideraciones para la interpretación de estas.⁵³

La voz de la sustentante tiende a perderse dentro de una estructura rígida y poco favorable. Lo anterior provoca un escaso aporte a la historia de la música en México; mucho menos, permite la síntesis derivada de la dialéctica, al oponer visiones procedentes de distintos campos del conocimiento humano. Dentro de esta linealidad, resulta encomiable el esfuerzo de la tesista sobre Lobato, donde, en un hálito positivista ordena cronológicamente la vida del compositor y se centra en los “hechos” en un gesto rankeano.⁵⁴ Aun así, constituye uno de los pocos esfuerzos realizados por estudiar la vida del músico michoacano.

2.3. En la periferia de la historia

En los contornos de la gran historia, el *continuum* establecido por el poder subyace la multiplicidad de las historias que han sido silenciadas. Se vive por y para el relato legitimado. En el caso que atañe a esta tesis, este relato proviene de la Musicología y Musicografía centralista. Las historias periféricas, de a poco, se han ganado un espacio en la pugna por establecer el relato de la otredad en la historia. La vuelta del siglo XXI trajo un ánimo renovado en el largo proceso de relatarse, estudiarse y explicarse a sí

⁵³ El capitulado por título de la tesis es: La composición musical en México a finales del siglo XIX y XX, Domingo Lobato, La interpretación musical, Metodología y finalmente Reconstrucción del proceso creativo.

⁵⁴ Relativo al método historiográfico positivista propuesto por Leopold Von Ranke (1795-1886).

mismos por parte de los michoacanos.⁵⁵ En concordancia a lo iniciado en el XIX por parte del polígrafo Mariano de Jesús “el Pingo” Torres (1838-1921),⁵⁶ los académicos estudiosos de Michoacán –historiadores principalmente- se han abocado al ensanchamiento de los límites del conocimiento, para la comprensión de fenómenos particulares de la región y su compleja trayectoria cultural.

Aparecen así, tres compilaciones que desde la transdisciplina dan cuenta del devenir cultural de los michoacanos; es sobresaliente que dos libros compilatorios traten al fenómeno musical. Este es el caso de *Una bandolita de oro un bandolón de cristal* (2004) y *Michoacán, música y músicos* (2007). Aún en *La vida cotidiana de los michoacanos en la Independencia y la Revolución* (2011), el tema musical se hace presente. Antes de dar cuenta de los contenidos de los libros mencionados, es indispensable aclarar la pertinencia de la narrativa de lo particular, la geografía mínima, la vida cotidiana y el devenir del hombre común ajeno de las grandes gestas. Para ello, es necesario recurrir a los textos del historiador michoacano Luis González y González (1925-2003) quien, bajo la propuesta de la micho-historia,⁵⁷ genera el marco conceptual necesario para la comprensión del actuar de los agentes periféricos. Para aclarar este punto, es prudente citar al propio González y González hablando de la relación ser-territorialidad:

Es casi siempre la pequeña región nativa que nos da el ser en contraposición a la patria donadora de poder y honra. Es la tierra por la cual los hombres están dispuestos a hacer voluntariamente lo que no hacen sin compulsión por la patria: arriesgarse, sufrir y derramar sangre. Es la patria que las más de las veces posee fronteras naturales, pero nunca deja de tener fronteras sentimentales (1973, p. 3).

Los componentes subjetivos englobados en la construcción “matria”, se oponen, como ya se ha mencionado, a las ideas hegemónicas de la gran historia. De esta manera, la territorialidad, a suerte de “esencia”, cobra relevancia la comprensión cabal de los seres

⁵⁵ Otras compilaciones tocantes al tema de la cultura son: *Boletín La Rosa de los vientos: De fiestas, Danzas y Andares en Morelia* (2015). Yaminel Vargas y Jorge Amón Martínez (compiladores) y *Creadores de utopías: Un siglo de Arte y Cultura en Michoacán* (2008). Yurixhi Pérez y Josafat Pérez (compiladores).

⁵⁶ Mariano de Jesús Torres representa las aspiraciones de la intelectualidad decimonónica que considera una obligación moral el dirigir la cultura de su territorialidad. Este personaje, en especial, dedicó sus esfuerzos en el periodismo, la investigación, la pintura y sobre todo, la crónica, de allí su denominación de “polígrafo”.

⁵⁷ La microhistoria, es una manera de historiar a partir de los hechos cotidianos de una comunidad. Este tipo de historia está íntimamente ligada con la Sociología, la geografía y otras ramas del saber del hombre. Sobre la visión particular de Luis González y González abunda Arias: “El relato verdadero, concreto y cualitativo del pretérito de la vida diaria, del hombre común, de la familia y el terruño... La microhistoria, sentenciaba, no podía prescindir del análisis del ambiente físico, del medio natural donde se desenvolvía el grupo de estudio porque la microhistoria “se desprende del tiempo lentísimo de la geografía”. Arias (2006, p, 181)

que la habitan y responden a una lógica regional, misma que, lejos de ser unívoca, se manifiesta plural, como si fuera un fractal de territorialidades constitutivas, tanto del ser como de la colectividad.

La vida cotidiana de los michoacanos en la Independencia y la Revolución (2011), es un trabajo compilatorio consistente en una serie de ensayos producidos por importantes académicos, dentro de un seminario que llevó el mismo nombre. Es destacable que esta publicación dedique por entero el cuarto capítulo al arte michoacano entre la Independencia y la Revolución.⁵⁸ *La música en Valladolid-Morelia 1810-1910*, es el apartado que corre a cargo de Mercado Villalobos, quien cumple de manera satisfactoria con brindar un panorama comprensivo del fenómeno musical michoacano en la temporalidad marcada.

Una bandolita de oro un bandolón de cristal (2004) es un esfuerzo coordinado por Jorge Amós Martínez Ayala. Esta obra se pretende como una introducción al estudio de las músicas con una visión etnomusicológica. La propuesta contenida en este libro busca ampliar el panorama sobre la música en Michoacán, más allá del relato musicográfico lineal de la MAO. Así pues, el compilador advierte sobre las pretensiones del texto:

El libro no se ocupa de la totalidad de los periodos a historiar ni de todas las regiones de Michoacán; no obstante, se trata de una primera aproximación muy necesaria que aún no se había intentado...Es este un primer llamado para acercarnos a zonas no estudiadas como el Oriente de Michoacán, la Sierra Madre del Sur, o el área intercalentana entre el Balsas y el Valle de Apatzingán (Martínez Ayala 2004, p. 15).

El eje rector del discurso contenido en los textos es la necesidad de dotar de voz a aquellas alteridades silenciadas u olvidadas por el historiar previo en la música michoacana.

Por otro lado, las necesidades de aumentar su *capital escolar*,⁵⁹ por parte de los músicos michoacanos, los ha impulsado a escribir historias regionales en torno a la Música de Arte Occidental. Tal es el caso de Jesús Gutiérrez Guzmán, quien se concentró en la vida musical de Morelia en la primera mitad del siglo XX, para escribir su libro

⁵⁸ El texto consta de: Presentación; Textos introductorios; Capítulo I *El buen vivir y el buen morir en la cotidianidad de la Independencia y la Revolución*; Capítulo II *Edificios, testigos de la Independencia y la Revolución mexicana*; Capítulo III *Norma y trasgresión en la Revolución y la independencia*; Capítulo IV *Los motivos del arte en la Independencia y la Revolución*.

⁵⁹ “Al conferirle un reconocimiento institucional al capital cultural poseído por un determinado agente, el título escolar permite a sus titulares compararse y aun intercambiarse...Y permite también establecer tasas de convertibilidad entre capital cultural y capital económico, garantizando el valor monetario de un determinado capital escolar” (Bourdieu. 1987, p. 4). Al aplicar el principio del beneficio derivado de la escasez de un determinado título académico planteado por Bourdieu, los músicos michoacanos acceden a programas de posgrado buscando convertir su capital escolar en capital financiero con el sostenimiento de sus plazas laborales o un eventual ascenso.

Orquesta Sinfónica de Michoacán: Orígenes (2017). De la obra de Gutiérrez, destaca la exploración de las genealogías de las familias musicales Rivas Martínez y Herrera Covarrubias, con lo que da un giro agradable a las consabidas acumulaciones lineales de datos que suelen predominar en este tipo de trabajos.

Un texto fundamental para contar una “historia a contrapelo” es, *Crónica de una familia musical: Orto, cenit y ocaso de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia* (1994), de Jorge Vega Núñez. Desde la experiencia vivida como parte de una de las familias más íntimamente ligadas a la Escuela de Música Sagrada de Morelia, Vega Núñez hace un recuento de los acontecimientos que envolvieron a la institución en su etapa de estudiante, médico a cargo, director de secundaria y benefactor de la misma. Los testimonios de Vega Núñez esclarecen pasajes oscuros dentro de la narrativa de Díaz Núñez y brindan un panorama más comprensivo de las tensiones en el campo de la Música de Arte Occidental en Morelia. Abre pues una ventana a las historias silenciadas que casi sesenta años después han comenzado a emerger.

Otro texto significativo está representado por un escrito a máquina en cuya transcripción se lee “Morelia, Mich., Agosto de 1999 (sic)”. Este escrito inédito y que ha circulado entre los antiguos miembros del coro Niños Cantores de Morelia, es conocido como: *El anecdotario del Pbro. Joaquín Altamirano*. Este texto versa sobre la persona de Villaseñor, destacándolo como figura fundamental en el movimiento musical michoacano. En cierta medida, a la figura de Villaseñor la Musicología mexicana no la ha atendido con suficiente detalle, opacado por la obra, y sobre todo, por las narrativas tejidas en torno a de Bernal Jiménez. El epílogo de este manuscrito exhibe datos que explican que este texto fue parte de un corpus mayor destinado a la celebración del 50 aniversario de los Niños Cantores:

La ASOCIACIÓN DE EX~NIÑOS CANTORES DE MORELIA, D JOSÉ MA VILLASEÑOR, A.C. con esta compilación de trabajos que exponemos, quiere hacer un homenaje al insigne Fundador del Coro de los “Niños Cantores de Morelia” en el año que cumplimos cincuenta años de su Fundación.⁶⁰

La preservación de esta memoria por parte de los antiguos miembros de la agrupación coral ha sido una preocupación constante por parte de algunos integrantes quienes, aun hoy en día, siguen reuniéndose y compartiendo sus vivencias. Es labor de los incipientes musicólogos e investigadores recopilar las historias personales y las trayectorias de estos y muchos otros músicos michoacanos.

⁶⁰ Mayúsculas transcritas de manera idéntica al texto original.

2.4. Otros escritos

Este apartado se concentra en presentar un breve recuento de algunas publicaciones que, de manera tangencial, abordan la temática de la presente tesis. Si bien, es deseable contar con un extenso corpus bibliográfico especializado, en muchos casos esto no es posible. Surgen entonces las compilaciones y escritos producto de la Musicografía espontánea o, en el mejor de los casos, verdaderos textos musicológicos breves. Ambos tipos de texto se enfocan principalmente en la biografía, aunque, aparecen muchos otros temas como la reseña de conciertos, discos o, simplemente, anécdotas.

La música en Guanajuato, de Ignacio Alcocer Pulido (2000), es un texto que busca brindar un panorama extensivo del quehacer musical en Guanajuato, desde la época precolombina hasta los albores del nuevo milenio. Es un trabajo recopilatorio de los trabajos musicográficos y musicológicos de otros investigadores. No presenta investigación original sustentada en trabajo de archivo o consulta de fuentes primarias. Aun y cuando surge en este texto un agente importante como Guillermo Pinto Reyes, la biografía esbozada por Alcocer resulta escasa. Incluso, este trabajo como texto de divulgación resulta cuestionable.

Obras para piano de Miguel Bernal Jiménez (1995) es el título de la tesina para obtener el grado de licenciatura en piano por parte de Luis López-Santibáñez Guevara. Es un texto corto donde los temas son desarrollados de manera escueta y los análisis aplicados a las obras —*Invención* (1934), *Antigua Valladolid* (1951), *Vals Bagatela* (1936-40), *Suite “Ocho autógrafos juveniles”* (1948) y *Carteles* (1952) — no va más allá de la simple descripción.

Sin embargo, la fecha de la publicación (misma que antecede a los trabajos de Díaz Núñez) deja entrever el potencial en la realización de un trabajo crítico sobre la obra musical de Bernal Jiménez. Se afirma lo anterior en concordancia a lo escrito por López-Santibáñez al referirse a su consulta en archivos:

El resto de las obras no han sido publicadas o se encuentran dispersas. En el archivo que custodia el lic. Eugenio Bernal localizamos el “Vals Bagatella”, una invención a dos voces y una armonización de “las Mañanitas” la cual no es un manuscrito original de Bernal Jiménez sino una copia con el punto de alguien que firmó J.R.J...⁶¹(López 1995, p. 15).

⁶¹ Eugenio Bernal Macouzet fallecido en el año de 2009.

Desde la perspectiva del instrumentista, se manifiestan de nueva cuenta las carencias de la Musicología mexicana en lo tocante al cuidado, preservación y difusión de la obra de los compositores mexicanos. En la sección de anexos, el tesista incluyó algunas partituras autógrafas para piano de Bernal Jiménez, lo cual le otorga valor como documento de consulta.

La escuela de música de la Universidad de Guadalajara 1952-2004: Preludio y desarrollo de una institución jalisciense de la música académica (2010), es una publicación de María Enriqueta Morales, quien, a través de entrevistas, trabajo en archivos hemerográficos y personales trata de contar la historia de la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara. Son invaluable sus aportes en cuanto a la labor agencial de Domingo Lobato y Hermilio Hernández dentro de los procesos de institucionalización, así como los planes de estudio de la escuela, el registro fotográfico de sus congregantes, las cronologías de directivos, alumnos graduados, representantes de la sociedad de alumnos, etc. Este documento constituye un punto de comparación para contrastar los procesos de las otras instituciones a estudiar.

Miguel Bernal Jiménez and Eduardo Hernández Moncada: A Blending of Mexican Nationalism and Modernism, Disertación de Glenda P. Curtois García (2017), discurre por las sendas ya criticadas en exceso. La biografía, el análisis formal y la subordinación irreflexiva de la producción musical a constructos preestablecidos no representa aporte alguno a la construcción de un conocimiento mayor de ambos compositores o a la música mexicana en general.

Otro trabajo de posgrado de Sandoval (2007), es *Miguel Bernal Jiménez, el pedagogo por excelencia: México 1933-1956*, tesis para optar por el título de Maestro en Investigación Educativa, misma que cuenta con una escueta biografía del compositor michoacano y un análisis parcial de los trabajos teórico-pedagógicos de Bernal Jiménez. Tanto histórica, como musicológicamente, este trabajo representa un pobre aporte dentro del estado del conocimiento de ambas disciplinas al no plantear una gnoseología fuerte en su desarrollo narrativo.

Capítulo 3.

Marco Teórico-Methodológico

Yo amo a todos aquellos que son como gotas pesadas que caen una a una de la oscura nube suspendida sobre el hombre: ellos anuncian que el rayo viene, y perecen como anunciadores.

Friedrich Nietzsche.

Como se ha venido enunciando a lo largo del desarrollo de la presente tesis, uno de los más claros objetivos de esta es la proposición de un aparato crítico-metodológico para el análisis de los objetos periféricos desde tres vertientes fundamentales: la Historia, las Ciencias Sociales y la Filosofía. Interconectadas entre sí por medio de una estricta *vigilancia epistemológica*, funcionan como un aparato teórico-metodológico que puede ser trasladado y adaptado en el estudio de otros objetos periféricos.

Las críticas realizadas en los capítulos anteriores a las obras de los autores revisados no representan una pretensión de erudición vacua, sino el necesario desbrozamiento del campo, a fin de establecer una base para la proposición de una visión epistémica en un trabajo que, de fondo, se pretende musicológico. El autor desea reiterar que, es precisamente en la Musicología, donde se detectan las mayores licencias y holguras en el momento de abordar una investigación transdisciplinar. Ciertamente, desde una perspectiva esencialista, la música es casi una abstracción absoluta. Es por ello por lo que, para realizar un abordaje de los contornos de lo musical, se requiere de una variedad extensa de herramientas teóricas que trasciendan el plano del simple contexto, una debilidad tan frecuente en este tipo de estudios.

Uno de los mayores obstáculos para realizar un análisis comprensivo del objeto propuesto en esta tesis, deriva de una deficiencia propia de la Musicología como disciplina. La Musicología histórica, considera a la factura musical como un parámetro válido para, a partir de la técnica compositiva, proponer una división en el *continuum* de la historia. Esta postura, a la luz del análisis del poder, refrenda la supremacía del arte centralista sobre las expresiones periféricas al constituir éste el canon legitimado en los discursos y narrativas. Como se ha expresado, el movimiento propuesto desde la Escuela de Música Sagrada de Morelia resulta *periférico* en el relato histórico musical mexicano que se avoca, principalmente, a la vida musical de la Ciudad de México y los compositores en torno a sus instituciones. Sin embargo, aún dentro del propio núcleo del canon musical, es decir, la música centroeuropea, este procedimiento planteado por la Musicología histórica de divisiones a partir de la factura musical (estilo) ha mostrado

progresivamente señales de desgaste. Sobre las deficiencias en la capacidad explicativa de este proceder historiográfico da cuenta Cascudo (2015, p. 402):

Riemann y Adler introdujeron sistemáticamente la utilización del género, del estilo o de la técnica de composición predominante para distinguir unos periodos de otros. En el siglo XX, la generalización del concepto abstracto de estilo, el cual introdujo la posibilidad de discutir y compara obras se convirtió en el eje estructurador de las historias de las músicas...El problema es que el estilo, por sí solo, difícilmente ha logrado consagrar una periodización coherente...De hecho, su uso ha llegado a ser señalado como la principal causa de la separación de la Historiografía de la música y la Historiografía general.

Por ende, esta tesis no pretende una definición sustancialista de estilo a partir de la factura comparativa. Sirva esta admonición para anticipar al lector que, este trabajo que bien se enuncia como musicológico, a su vez, también prescindirá de todo sistema analítico musical *per se*. Es decir, la comprensión del objeto planteado, por ningún motivo se reducirá de su dimensión compleja a los fallidos intentos de la Musicología histórica de hábito decimonónico.

Una vez planteado este tópico, se procede a la exposición de aquellas corrientes epistémicas que darán sustento teórico a la presente tesis.

3.1. Sobre la Historia

Toda categoría epistémica presente en este marco metodológico es necesariamente intersecada en su plano por la historia, pues toda categoría tiene un desarrollo inmanentemente temporal, que no cronológico. Por ende, la historia, como disciplina, aparece en primer término en la redacción del Marco Teórico. La misma historia, forma parte del análisis pretendido por el marco teórico.

No existe una manera unívoca y definitiva de historiar un hecho, acontecimiento, coyuntura, opción civilizatoria o territorialidad. El pasado como objeto de estudio, puede ser desvelado e interpretado desde tantas perspectivas distintas, como investigadores guíen sus narrativas hacia el pretérito. En la paráfrasis sobre Ricoeur (1999),⁶² Díaz Maldonado (2016) clarifica el punto anterior.

Sin seguir el resto de la argumentación de Ricoeur, es posible afirmar que, por lo común, el discurso histórico pretende interpretar, retratar, representar, explicar, comprender, significar, exaltar, sublimar, deificar, etcétera, algo que no es él mismo, algo que le sirve de modelo: el pasado. En otras palabras, el discurso histórico puede entablar diversos tipos de relaciones con el pasado, puede presentarse como una copia de ese pasado, como

⁶² Desde la perspectiva de Ricoeur, el pretérito constituye un *cuasimundo*. Es decir, un espacio constituido enteramente por el imaginario. Desde este espacio se puede configurar una perspectiva idealista desde donde se propondrán los discursos históricos. En cierta median el pasado, solo existe en dichos discursos. Ver: Ricoeur (1999). *Historia y narratividad*, (p. 63).

una reconstrucción o interpretación constructiva, o como se quiera, pero siempre hablará sobre el pasado y asegurará tener algún tipo de relación de concordancia con él (2016, p. 29).

No se desdeña en la presente investigación la acuciosa documentación y análisis de fuentes en el historicismo científico propuesto por Ranke (1795-1884). Sin embargo, se está consciente de la imposibilidad de aprehender la noción del “hecho histórico”, como tal, y mucho menos se pretende conocer ese hecho histórico como “realmente fue”. En concordancia con la exposición de Maldonado, quedan en oposición al “hecho” del pasado, las narrativas múltiples que de él se desprenden; discursos que se articulan bajo la guía de la subjetividad de cada autor. En relación con el objeto de la presente tesis, músicos, clérigos, historiadores, musicógrafos y musicólogos han intentado plasmar en su narrativa, una visión particular de su acontecer o del momento coyuntural que investigaron. De ese “hecho” multifocal, sólo quedan las narrativas, retazos y porciones objetivadas por la visión de quienes la han pretendido historiar. Para lograr el objetivo de historiar el devenir de las instituciones derivadas de la Escuela de Música Sagrada de Morelia en el siglo XX, se hace acopio de las necesarias herramientas historiográficas.

Es preciso recordar que esta labor es indispensable, al emprender el quehacer de historiar al margen de los cánones musicológicos y musicográficos, donde la historia está dada *per se*, es decir, se encuentra conjugada en el marco de la construcción hegemónica que la comprende, constriñe y abarca en toda su necesidad explicativa.

3.1.1. La Historia como proceso

Es a mediados del siglo XX que Braudel (1902-85) expone al mundo una nueva manera de abordar la Historia, a partir de una profunda reflexión sobre las Ciencias Sociales, a las cuales encuentra en crisis al final de la Segunda Guerra Mundial.⁶³ La propuesta histórica de Braudel es tanto simple como revolucionaria; concibe la existencia simultánea de tres estratos temporales superpuestos que se estructuran entre sí. En primera instancia aparece la dimensión del hombre, como un ser de efímero tránsito histórico, *la corta duración*. Braudel se pronuncia sobre este tiempo de la siguiente manera:

El tiempo corto, a medida de los individuos, de la vida cotidiana, de nuestras ilusiones, de nuestras rápidas tomas de conciencia; el tiempo por excelencia del cronista, del

⁶³ “Hay una crisis general de las ciencias del hombre: todas ellas se encuentran abrumadas por sus propios progresos, aunque solo sea debido a la acumulación de nuevos conocimientos y a la necesidad de un trabajo colectivo cuya organización inteligente está todavía por establecer; directa o indirectamente, todas se ven afectadas, lo quieran o no, por los progresos de las más ágiles de entre ellas, al mismo tiempo que continúan, no obstante, bregando con un humanismo retrógrado e insidioso, incapaz de servirles ya de marco” (Braudel, 1968, p. 60).

periodista. Ahora bien, téngase en cuenta que la crónica o el periódico ofrecen, junto con los grandes acontecimientos llamados históricos, los mediocres accidentes de la vida ordinaria: un incendio, una catástrofe ferroviaria, el precio del trigo, un crimen, una representación teatral, una inundación. (Braudel, 1968, p. 65).

Este tiempo da cuenta del individuo, del episodio, del hecho en sus múltiples acepciones. En la cita, Braudel hace una advertencia clara sobre las limitantes de esta corta duración como herramienta histórica, debido a que la *corta duración* de lo involucrado en la vida cotidiana hace difícil dirimir un acontecimiento irrelevante de un “hecho histórico”. Esta categoría, por tanto, debe levantar suspicacias entre los investigadores de las ciencias del hombre, sobre todo de aquello que buscan dar cuenta de procesos.

El segundo estrato histórico corresponde al tiempo de coyuntura, es decir, la *mediana duración*. De la articulación de este tiempo con la corta duración se derivan las tradicionales historias sociales, políticas y económicas, como lo hace ver el historiador francés:

Aparece un nuevo modo de relato histórico cabe decir el «recitativo» de la coyuntura, del ciclo y hasta del «interciclo»— que ofrece a nuestra elección una decena de años, un cuarto de siglo y, en última instancia, el medio siglo del ciclo clásico de Kondratieff (Braudel, 1968, p. 68).

Aun de manera involuntaria, las narrativas analizadas en el capítulo Revisión Bibliográfica, se desarrollan en esta temporalidad. Conjuntan, en su afán narrativo, acontecimientos y medianas duraciones, sin hacer efectiva ruptura alguna con los saberes comunes. Sin embargo, el aporte más sustancial de Braudel se encuentra en el tercer estrato temporal: la *larga duración*.

Lejos de la temporalidad del individuo y sus correlaciones en la *mediana duración*, existen procesos subyacentes que se desarrollan a lo largo de extensas porciones de tiempo. Esta llamada *larga duración*, atiende a los procesos civilizatorios, las relaciones del hombre con su entorno; aquellas estructuras tan estables que parecen inamovibles e inmutables, a pesar del frenesí con el cual discurren las otras temporalidades. Sobre esta estructura Braudel (1968) apunta:

Los observadores de lo social entienden por estructura una organización, una coherencia, unas relaciones suficientemente fijas entre realidades y masas sociales. Para nosotros, los historiadores, una estructura es indudablemente un ensamblaje, una arquitectura; pero, más aún, una realidad que el tiempo tarda enormemente en desgastar y en transportar. Ciertas estructuras están dotadas de tan larga vida que se convierten en elementos estables de una infinidad de generaciones (1968, p. 70).

La comprensión de los fenómenos analizados como parte o derivación de un proceso de *larga duración*, es fundamental para articular dichas divisiones en un contexto coherente de alguna opción civilizatoria. Por ejemplo, las divisiones de la historia de la música en México corresponden al proceso de *larga duración* de la MAO. Si se atiende a la música sacra, ésta data de los primeros días de la Colonia en el siglo XVI; si bien, sus divisiones atienden a la *mediana duración*,⁶⁴ el hecho de la musicalización de un rito religioso se encuadra en la *larga duración*. De igual manera, la jerarquización de los músicos de oficio —maestro de capilla, chantre, sochantre, organista, etc.— permanece como una estructura casi inalterada desde la Edad Media hasta los primeros años del siglo XX. En una construcción histórica que busca las coyunturas como ejes explicativos, la propuesta de Braudel servirá en esta tesis, para referenciar las largas genealogías y procesos que se involucran en los saberes musicales que se encuadran en la *larga duración*.

Es importante señalar que Braudel, en pleno hálito de la época, busca explicaciones más allá de los cotos disciplinares, a semejanza de los esfuerzos previos realizado por Gastón Bachelard (1884-1962). Esa visión plenamente interdisciplinaria no es un resultado circunstancial. Desde una enunciada crisis de las ciencias del hombre, el autor asume la interdisciplina como una práctica común del historiador, así lo refleja la siguiente cita:

El historiador ha pretendido preocuparse por todas las ciencias del hombre. Este hecho confiere a nuestro oficio extrañas fronteras y extrañas curiosidades. Por lo mismo, no imaginemos que existen entre el historiador y el observador de las ciencias sociales las barreras y las diferencias que antes existían (Braudel, 1968, p. 75)

Este paulatino derribo de las vallas disciplinares en las Ciencias Sociales desde mediados del siglo XX, es tributario, en buena medida, de los esfuerzos de Braudel. Ese relevante hecho se aúna a la potencia explicativa de la propuesta del historiador francés, que desarticula las asechanzas de las historias atomizadas sobre hechos singulares y, muchas veces, autorreferenciales del investigador.

⁶⁴ Desde la constitución de la territorialidad como el México actual, han discurrido distintas visiones civilizatorias sobre el mismo que pueden ser entendidas como coyunturales o inscritas en la *mediana duración*. Desde la Nueva España del siglo XIV, pasando por el México Independiente, El segundo Imperio, La república Restaurada, el liberalismo y su fase final del Porfiriato, hasta el Nuevo Estado Mexicano, emanado de la Revolución Mexicana. Todos estos estados de coyuntura son instersecados por la práctica del oficio religioso de la música sacra.

3.1.2. La Historia “a contrapelo”

Como se mencionó en la introducción de este capítulo, el desensamblaje de la *voluntad de verdad* en la historia, como discurso hegemónico, pasa por la negación de la existencia de un “hecho histórico” unívoco. Walter Benjamin (1892-1940) expone la posibilidad de lo múltiple en la historia, a partir de establecer una dialéctica en la unidad producida entre la civilización y la barbarie. Los “hechos históricos”, establecidos como puntos nodales desde donde se apuntalan y concatenan las narrativas hegemónicas, conllevan a su vez los discursos de los oprimidos, los vencidos, las opciones civilizatorias sometidas. En la Tesis IX, Benjamin expone esa visión dialéctica a través de la interpretación del cuadro *Angelus Novus* (1920) de Klee. La poderosa imagen evocada por Benjamin se refleja en el siguiente fragmento:

El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso (Benjamin, 2008.p, 44).

La intención de efectuar una ruptura con el historicismo positivista predominante es más que irrefutable. El triunfo consolidado en las narrativas historicistas es la “petrificación” de un hecho singular en perjuicio de las múltiples historias negadas. La dialéctica propuesta por Benjamin, opone a cada monumento erigido las ruinas de las civilizaciones conquistadas y destruidas en la vorágine del “progreso”. A las afirmaciones de la escuela instaurada por Ranke, Benjamin lanza una contundente crítica sobre el punto nodal del historicismo positivista: la aprehensión del “hecho histórico” y afirma:

VI

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “tal como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro. De lo que se trata para el materialismo histórico es de atrapar una imagen del pasado tal como ésta se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante del peligro. El peligro amenaza tanto a la permanencia de la tradición como a los receptores de la misma. Para ambos es uno y el mismo: el peligro de entregarse como instrumentos de la clase dominante. En cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla... (2008, p.40).

El posicionamiento del autor alemán en cuanto a la oposición a las historias lineales producidas por la hegemonía (clase dominante), es claro y evidencia la constante lucha entre aquellos que aún no tienen nombre frente a la hegemonía. Ésta, busca el

sometimiento de esos aparentes desvalidos por diversas vías. Así, Benjamin dirige su alocución a las clases dominadas y en constante peligro y desfallecimiento.⁶⁵

Por principio de cuentas, Benjamin expone en tres aporías la coexistencia de dos posibilidades en la narrativa del discurso histórico: el *continuum* y el *discontinuum*. El primero, es la consolidación de una narrativa lineal de pretendida naturaleza homogénea que, a través del ejercicio del poder, legitima a la clase dominante. El *discontinuum*, en oposición, da cuenta del devenir de las clases dominadas, mismas que, no obstante, siempre llevan impreso en su ánimo la potencialidad revolucionaria y, como expone Benjamin (2008, p. 80), su carácter es de naturaleza eminentemente heterogénea:

“(Aporía fundamental: “La historia de los oprimidos es un discontinuum.” - “Tarea de la historia es adueñarse de la tradición de los oprimidos.”) ... “El continuum de la historia es el de los opresores. Mientras que la idea de un continuum iguala todo al nivel del suelo, la idea de un discontinuum es la base de la tradición auténtica.” (p. 80).

Resulta imperativo comprender que el ejercicio del poder es fundamental en la teorización histórica de Benjamin. Como ya se habrá inferido, la presente tesis da cuenta del *discontinuum* implícito en los procedimientos historiográficos musicales del siglo XX y XXI en México, con respecto a las instituciones derivadas de la Escuela de Música Sagrada de Morelia. Se conserva intacto el hálito revolucionario inferido por Benjamin, sin embargo, no se pretende un texto reivindicatorio que sustituya el canon actual. Por el contrario, se comprende la dimensión fractal de esta propuesta que antepone a cada discurso consolidado, la existencia de los múltiples discursos oprimidos. El ejercicio del poder se replica en unidades mínimas, aquellos que se exponen como oprimidos, a su vez, resultan opresores de otredades, cuya historia encarnada en el *discontinuum* ha de ser relatada por los historiadores venideros.

3.1.3. El anticuario de la Historia

El abandono de la Historia, como un espacio construido por verdades irrefutables, conduce a una senda principalmente dominada por la crítica. Es en esta labor que Nietzsche (2006, p. 62), evidencia las limitaciones del proceder positivista en el aporte de la Historia al evadir cualquier contacto con la subjetividad del historiador:

⁶⁵ Es clarificado este punto cuando Benjamin en la Tesis VIII, hace evidente el uso de la ideología para explicitar el fin de contraponerse a la historia como construcción acorde a los dictámenes de la clase dominante y la problemática específica de la época; escribe Benjamin: “La tradición de los oprimidos nos enseña que el “estado de excepción” en que ahora vivimos es en verdad la regla. El concepto de historia al que lleguemos debe resultar coherente con ello. Promover el verdadero estado de excepción se nos presentará entonces como tarea nuestra, lo que mejorará nuestra posición en la lucha contra el fascismo” (Benjamin, 2008, p. 43)

Si los historiadores como Ranke se generalizan, no hay ninguna aportación: estos planteamientos ya se conocían mucho antes de su trabajo; recuerdan la experimentación sin sentido de la que Zöllner se queja en las ciencias naturales (Nietzsche. 2006, p. 62).

Siguiendo al filósofo alemán, se han de distinguir que la Historia pertenece al hombre y no al contrario. Nietzsche distingue tres tipos de Historia: monumental, anticuaria y crítica. Es evidente que se ha comenzado con esta última, y cuyo fin es, desde la perspectiva del filólogo alemán, trazar una vereda por la cual los esclarecidos han de vislumbrar el futuro. La interpretación teleológica impresa por Nietzsche avizora un nuevo ser pleno de libertad. Desde una perspectiva más modesta, la historia crítica sirve para comparar las visiones filosóficas y científicas-sociales con la historia, en un intento por trazar una estela hacia el futuro. La *Historia crítica* es pues, una pretensión siempre inconclusa de la proclamación de lo universal en el devenir del hombre.

Los fulgores relampagueantes de los “hechos” idealizados y sistematizados a manera de historia, constituyen para Nietzsche la *Historia monumental*, Aquella que sirve como sustento y bálsamo de las vacilaciones del hombre frente al futuro. El lugar desde donde el hombre se proyecta sobre la base de un imaginario fraguado en la forja del poder. “Historia de bronce” es como la llama Luis González y González. Ese paraje donde los próceres inmutables sirven como modelo y refugio del hombre. Huelga decir, que este proceder ha sido ampliamente utilizado en la Musicología y Musicografía, con funestos resultados. Desde la Historia monumental, el ser periférico, está condenado a la insuficiencia y la carencia permanente, no como un hecho de voluntad propia, sino como una irreversibilidad histórica.

La admiración y reverencia por el pasado, por aquello que procede de la larga tradición y se inserta en las minúsculas fibras de la sociedad, es referida por Nietzsche como *Historia de anticuario*. Se opone a la crítica en la negación de los universales; se interesa por lo particular, lo diminuto, lo singular que desde la visión del anticuario debe ser preservado. En este contexto es que surge la microhistoria como disciplina. Es desde la perspectiva de Luis González y González, que se pretende abordar a los agentes y obras periféricas desde la microhistoria, en un afán por explicar el fenómeno de manera interna, sin realizar préstamos a teorizaciones provenientes principalmente de la Historia monumental. Sobre la microhistoria refiere González y González (1973):

La especie anticuaría es la Cenicienta del cuento. Fluye de manantial humilde; se origina en el corazón y en el instinto. Es la versión popular de la historia, obra de aficionados de tiempo parcial. La mueve una intención piadosa: salvar del olvido aquella parte del pasado propio que ya está fuera de ejercicio. Busca mantener al árbol ligado a sus raíces. Es la historia que nos cuenta el pasado de nuestra propia existencia, nuestra familia,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

nuestro terruño, de la pequeña comunidad. No sirve para hacer, pero sí para ser. No construye, instruye. Le falta el instinto adivinatorio. No ayuda a prever; simplemente a ver (p. 13).

De manera involuntaria, muchos de los escritos referenciados en el capítulo Revisión Bibliográfica, se inscriben en esta categoría histórica. Sin embargo, la ambición de los investigadores por insertar sus objetos en la *Historia monumental* resulta en un intento fallido tras otro. Aún desde su dimensión minúscula, la microhistoria desde la perspectiva de González y González es una poderosa herramienta para enfrentar la imposición hegemónica de una historia lineal. En este sentido, se pronuncia González y González (1973):

La intención del microhistoriador es sin duda conservadora: salvar del olvido el trabajo, el ocio y las creencias de nuestros mayores. Puede ser simultáneamente revolucionaria: hacer consciente al lugareño de su pasado propio a fin de vigorizar su espíritu y hacerlo resistente al imperialismo metropolitano que sufren la mayoría de las naciones, y desde luego la nuestra (p, 15).

Por otra parte, la microhistoria resulta útil al abordar las dificultades derivadas de la territorialidad. Al abordar la presente tesis, territorialidades dispares provenientes de procesos de *largo aliento* particulares, las líneas de conexión a través de la sola práctica musical parecen débiles. Sin embargo, el abordaje de esta problemática desde la microhistoria permite la disolución de las fronteras, si bien, no geográficas, sí provenientes del imaginario. En la siguiente cita de González y González (1973, p. 16), resulta esclarecido:

Es casi siempre la pequeña región nativa que nos da el ser en contraposición a la patria donadora de poder y honra. Es la tierra por la cual los hombres están dispuestos a hacer voluntariamente lo que no hacen sin compulsión por la patria: arriesgarse, sufrir y derramar sangre. Es la patria que las más de las veces posee fronteras naturales, pero nunca deja de tener fronteras sentimentales.

En otras palabras, donde los demás investigadores buscaban la inserción de sus biografiados en una patria musical gloriosa, en esta tesis se pretende la delineación de una *matria* hermanadora de agentes e instituciones dentro de un *Ethos* sentimental común. Los contornos de una huella musical que resulta indeleble en el devenir de los concurrentes a la Escuela de Música Sagrada de Morelia.

3.2. Sobre las Ciencias Sociales

Como el buen lector lo habrá notado, este trabajo académico se aleja de las perspectivas sustancialistas que reducen fenómenos complejos como la música, a la simple enunciación de sus partes y a ello le llama análisis. De igual manera, la perspectiva

analítica de la sociedad no puede partir de principios derivados de la Sociología objetivista propuesta por Durkheim (1878-1917) o con la Sociología funcionalista anglosajona. Lo anterior no es un aspecto menor, significa la ruptura con la tradición cartesiana, es decir, un alejamiento de los preceptos que fundamentan la Filosofía moderna. Al igual que lo expresó Newton, el autor de esta tesis se “monta en hombros de gigantes” para lograr el ulterior propósito.

Desde la profundidad del pensamiento de Bourdieu (1997, p. 12) se puede clarificar el anterior punto, al efectuar el autor francés una ruptura con la sustancialidad y volcarse en el estudio de las relaciones.

Pero como dice el propio Pascal "... somos tan autómatas como espíritus. Y de ahí proviene que no sea sólo de la demostración del instrumento para lograr la persuasión. ¡Qué pocas cosas son demostradas! Las pruebas sólo convencen al espíritu; la acostumbre hace de nuestras pruebas las más fuertes y las más admitidas. Inclina el autómata, el cual, sin darse cuenta, arrastra al espíritu" Pascal recuerda de este modo la diferencia, que la existencia escolástica hace olvidar, entre lo que está implicado de modo lógico y lo que ocurre de manera práctica "del hábito, que sin violencia, sin arte, sin argumento nos hace creer en las cosas" La creencia, incluso la que es fundamento del universo científico, pertenece al orden del autómata, es decir, del cuerpo, como recuerda Pascal constantemente, "tiene sus razones que la razón desconoce".

Este hábito enunciado por el pensador francés es la expresión constante de las actividades comunes y cotidianas que, sin reflexión mediante, se delegan al “autómata”. Allí, donde la violencia de lo social parece desaparecer en hechos insignificantes o intrascendentes, es justamente donde se concentran con mayor carga violenta. Sujetado a un hábito externo, pero auto asimilado, el ser delega al “sentido común” la mayoría de su estar en el mundo. Bourdieu enuncia una ontología de las prácticas sociales, pretende superar el intervalo entre teoría y empirismo. Las nociones de esta ontología descansan en las categorías epistémicas de la *Teoría de campos* – entre otras muchas propuestas por el autor francés– a saber: *campo, capital y hábitus*.

3.2.1. Entre el arte y la sociedad más allá del contexto

La *Teoría de Campos* de Bourdieu, es el aparato teórico-analítico seleccionado para observar, tanto a los individuos, como al conjunto de relaciones que establecen en espacios sociales determinados en esta tesis. En oposición al “hecho social” casi petrificado en la Sociología de Durkheim,⁶⁶ Bourdieu se aproxima, en cierta manera, a la

⁶⁶ Se ha versado ya en esta tesis el rechazo a la concepción unívoca del “hecho” histórico, de igual manera, en el análisis social se ha de proceder en consecuencia. En concordancia a lo expresado al respecto por Bourdieu, Gutiérrez (2005, p. 9) señala el rechazo del pensador francés al “hecho” unívoco: “Esto significa

“relación social” weberiana en el análisis del espectro simbólico en la sociedad. El sociólogo francés delimita el contexto de las relaciones sociales a través de metáforas espaciales, a ese espacio social en constante construcción y cambio lo denomina *campo*.

Una de las primeras consideraciones para intentar una definición del *campo* desde la perspectiva de Bourdieu, es la noción de *autonomía relativa*, que nos permite distinguir los distintos ámbitos sociales desde su propia historia, teorización y producción simbólica. Al respecto, abunda Muñoz (2004, p. 49).

Cabe señalar que la concepción de campo corre paralelamente a la idea de que el mundo social moderno está constituido por microcosmos relativamente autónomos. Es decir, las sociedades altamente diferenciadas han construido ámbitos de especialización en donde determinadas actividades (de creación y conocimiento) se crean y desarrollan su historia propia y por ello, tiene una autonomía relativa respecto a otras actividades sociales. En otras palabras, el campo es un concepto que explica los ámbitos de especialización.⁶⁷

Desde esta perspectiva, es posible concebir claramente a la MAO como un *campo relativamente autónomo*. Si bien, el procedimiento historiográfico utilizado por la Musicología ha sido criticado abundantemente dentro de este escrito, este hecho no exime que este ámbito social esté dotado efectivamente de historicidad.

Dentro del sistema de pensamiento propuesto por Bourdieu, se aleja del subjetivismo que dota de racionalidad a cada uno de los actos humanos. Esto significa que el ser no es consciente de la totalidad de sus actos y el sistema de relaciones sociales que establece. Al mismo tiempo, el pensador francés desestima la concepción estructuralista del agente como un ente capaz de realizar actos históricos por intercesión de la propia estructura, a suerte de contenedor del espíritu de la época. De esta manera, Bourdieu efectúa una doble ruptura con el pensamiento dominante de la época proveniente de Sartre y Levi-Strauss.

El *campo*, como espacio social no actúa por contención de agentes, sino, por atracción de estos. Este espacio social no retiene a los agentes, por el contrario, las condiciones que se establecen en la estructuración de este cautivan a los agentes y los vuelve deseantes de establecer relaciones sociales dentro del *campo*. Una definición de

el reconocimiento de que "los hechos no hablan por sí mismos", es decir, que no tienen un sentido independiente de la grilla de lectura que cada uno le aplique".

⁶⁷ Al referir la diferencia entre sociedad no diferenciada y altamente diferenciada se debe comprender por las primeras a aquellas sociedades donde los bienes de consumo cultural están distribuidos de manera casi homogénea en los miembros de la sociedad. Es decir, los objetos culturales son producidos y consumidos por el grueso de la población. En las sociedades altamente diferenciadas los objetos culturales están claramente distribuidos en los distintos estratos de la sociedad, de tal manera que reflejan las asimetrías de dicha sociedad. Siguiendo esta lógica, el ámbito de la cultura que desde el sentido común aparece caótico, revela sus primeras normas de distribución, producción y apropiación de los bienes culturales.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

campo dada por el propio Bourdieu, integra a la vez los otros dos componentes indisolubles de su teoría, que ya se mencionaron el *capital* y el *hábitus*. Retomando la función de atracción como constituyente de un *campo*, Bourdieu (1984, p. 109) explica:

Un campo —podría tratarse del campo científico— se define, entre otras formas, definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios (no será posible atraer a un filósofo con lo que es motivo de disputa entre geógrafos) y que no percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo (cada categoría de intereses implica indiferencia hacia otros intereses, otras inversiones, que serán percibidos como absurdos, irracionales, o sublimes y desinteresados). Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etcétera.

Con esta referencia, es necesario intentar un acercamiento a la noción de *capital* y cómo éste es estructurante del espacio social llamado *campo*. Sin embargo, antes de pasar a la definición de *capital*, es deseable comprender que el *campo* es un espacio social dinámico, en oposición a la concepción estática de estructura. Los agentes pugnan entre sí, desarrollan estrategias para lograr la mayor acumulación de *capital* disponible en el *campo*. Sobre esta cualidad, Gutiérrez (2005, p. 33) expone:

El campo social como campo de luchas no debe hacernos olvidar que los agentes comprometidos en las mismas tienen en común un cierto número de intereses fundamentales, todo aquello que está ligado a la existencia misma del campo como: una suerte de complicidad básica, un acuerdo entre los antagonistas acerca de lo que merece ser objeto de lucha, el juego, las apuestas, los compromisos, todos los presupuestos que se aceptan tácitamente por el hecho de entrar en el juego.

El consenso sobre la legitimidad de los objetos en disputa, como lo hace ver Gutiérrez, es indispensable para la delimitación del *campo*. Por otro lado, se debe considerar que el campo no posee una estructura invariable, por el contrario, es “estructurado” continuamente a través del intenso sistema de relaciones que se llevan a cabo dentro de él.⁶⁸ Esta cualidad permite el análisis histórico del campo, pues agentes e instituciones al confluír en este espacio lo modifican, dejando una huella perceptible dentro de él, contribuyendo a la constante redefinición de sus límites.

Desde la perspectiva de la pugna entre agentes, el *capital* es el objeto en juego, aquel que como ya se ha mencionado, tácitamente es aceptado y deseado por quienes concurren en el *campo*. Dentro de los saberes comunes, se asocia casi de manera

⁶⁸ El fundamento histórico dentro del concepto *campo*, es apreciable en la teorización de Gutiérrez (2005, p. 33) quién, además reitera la observancia sobre la *autonomía relativa* de estos espacios sociales: “Asimismo, también se definen y redefinen históricamente los límites de cada campo y sus relaciones con los demás campos, lo que lleva implícita una redefinición permanente de los límites de la autonomía relativa de cada uno de ellos”.

indisoluble la noción *capital* con el ámbito de la economía, sin embargo, Bourdieu efectúa una *ruptura epistemológica* para liberar el término de esta connotación y brindarle nuevos sentidos al vocablo. De esta manera, el agente posee simultáneamente un *capital* económico, cultural, social o escolar y, dependiendo del *campo* en el cual se encuentre situado utilizará a su conveniencia dicho *capital*, toda vez que también está en la constante búsqueda por incrementarlo.

Una de las premisas de Bourdieu con respecto al *capital*, y que resulta indispensable para fines de esta tesis, es que el *capital*, en todas sus acepciones, puede ser heredado —al igual que un bien familiar— o adquirido. Al atender este punto, los índices aparentemente irrelevantes en los comienzos de las biografías de los agentes aquí analizados cobran una enorme relevancia pues, al ser el ejercicio musical una actividad cultural muy compleja, los agentes con capital cultural heredado tendrán mayores posibilidades de desarrollo en el campo de la MAO. A esta aparente obviedad, se contraponen la estructura académica de la Iglesia en México durante el siglo XX, que dotó de *capital cultural* a los agentes en formación —niños cantores— para el ejercicio de la música. Esta particularidad, signará el devenir de la música en la periferia de México. Huelga decir, que no ha sido profusamente explorada desde esta perspectiva epistémica aún.

Ahora bien, se comprenderá por *capital cultural* al acumulado de conocimientos, artes, competencias, ciencias incorporadas por el agente. Derivado del análisis de las desigualdades escolares, el *capital cultural*, revela las asimetrías de la sociedad, que privilegia estructuralmente a aquellos agentes mejor ubicados en la estructura social.⁶⁹

Por otro lado, el *capital social* es el círculo de relaciones estables y mundanas que establece el agente. Este capital se expresa en la cantidad y magnitud de recursos que pueden ser movilizados por el agente vía las relaciones previamente establecidas, su pertenencia a distintos grupos sociales y su injerencia dentro de la estructura social.

El término más recurrente en relación con el *capital* utilizado en la presente tesis es el de *capital específico*. Al comprender un espacio social delimitado por el interés de

⁶⁹ Bourdieu (1979, p. 2) expone en la siguiente cita las particularidades del capital cultural: “El capital cultural puede existir bajo tres formas: en el estado incorporado, es decir, bajo la forma de disposiciones duraderas del organismo; en el estado objetivado, bajo la forma de bienes culturales, cuadros, libros, diccionarios, instrumentos, maquinaria, los cuales son la huella o la realización de teorías o de críticas a dichas teorías, y de problemáticas, etc., y finalmente en el estado institucionalizado, como forma de objetivación muy particular, porque tal como se puede ver con el título escolar, confiere al capital cultural —que supuestamente debe de garantizar— las propiedades totalmente originales”.

los agentes por el objeto en juego, éste debe obedecer a una lógica particular y específica que estructura el *campo*. Muñoz (2004, p. 54) lo define de la siguiente manera:

El *capital específico* se refiere a las competencias que agentes e instituciones ponen en juego en un *campo* específico y vale en relación con un campo determinado; funciona en los límites de ese *campo* y constituye el fundamento del poder, característica del *campo*; el *capital específico* ha sido acumulado en las luchas anteriores y define las luchas ulteriores.

A partir de la definición dada por Muñoz, es factible inferir la existencia de dos *campos* reconocibles y diferenciados que se traslapan y coexisten dentro de la MAO en México. Los músicos devenidos de la tradición sacra concibieron un *campo específico* delimitado por ciertos objetos particulares en juego, que fueron reconocidos como legítimos en ese espacio social. De nueva cuenta, se manifiesta entre otros al órgano, el canto gregoriano, la música de oficio religioso y la polifonía renacentista como parte del *capital específico* de estos músicos, mismo que los diferenció de sus contrapartes seculares. Ahora bien, este hecho, no impidió el tránsito del espectro de lo sacro a lo secular por parte de dichos agentes, más bien, imprimió una marca indeleble en su saber-hacer la música.

La última diferenciación en cuanto al *capital* que hace Bourdieu refiere al *capital simbólico*, del cual desde su perspectiva actúa como un valor añadido a las otras formas de *capital*. Este capital se manifiesta en términos de legitimidad, prestigio, reconocimiento o autoridad. Bourdieu (1994, p. 173), explica en la siguiente cita el propio concepto:

El capital simbólico es una propiedad cualquiera, fuerza física, riqueza, valor guerrero, que, percibida por unos agentes sociales dotados de las categorías de percepción y de valoración que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, se vuelve simbólicamente eficiente, como una verdadera fuerza mágica: una propiedad que, porque responde a unas «expectativas colectivas», socialmente constituidas, a unas creencias, ejerce una especie de acción a distancia, sin contacto físico.

Aquel que posea el mayor *capital simbólico*, de facto, obtiene el derecho al ejercicio del poder simbólico, lo cual deriva en una forma de violencia sublimada, es decir, *violencia simbólica*.

Finalmente, dentro de la *Teoría de campos* se encuentra el concepto de *hábitus*. Esta categoría en cierta medida es la corporeización de la historia, una exterioridad que es interiorizada por el agente. Sobre esta “historia hecha cuerpo” abunda Gutiérrez (2005, p. 66):

Producto de la historia, es lo social incorporado -estructura estructurada-, que se ha encarnado de manera duradera en el cuerpo, como una segunda naturaleza, naturaleza socialmente constituida. El hábitus no es propiamente "un estado del alma", es un "estado del cuerpo", es un estado especial que adoptan las condiciones objetivas incorporadas y

convertidas así en disposiciones duraderas, maneras duraderas de mantenerse y de moverse (los brazos y las piernas están llenos de imperativos adormecidos), de hablar, de caminar, de pensar y de sentir que se presentan con todas las apariencias de la naturaleza.

El *hábitus* es un principio que, en cierta medida, homogeneiza y genera las características del agente dentro de un *campo*, a la vez que condiciona su actuación a la lógica imperante dentro de ese espacio social. El *hábitus*, por tanto, también funciona como un eficiente sistema de clasificación y discriminación de agentes, según la interiorización y puesta en juego de los objetos legitimados dentro de un *campo* específico. Sobre esta característica del *hábitus* Muñoz (2004, p. 58) expone:

La interiorización de lo social permite al agente la sistematización de sus prácticas, resultantes de las condiciones de existencia, con el doble efecto de "asumir" las propias y diferenciar las de los otros. Dentro del sistema de prácticas enclasables, el *habitus*, como el principio generador de esas mismas prácticas, está definido por dos capacidades: la de producir bienes y prácticas enclasables y la capacidad de diferenciar y apreciar a ambos en el espacio social como estilos de vida.

Extrapolando lo anterior al caso concreto que atañe a esta tesis; si se ha enunciado la existencia de dos campos diferenciados dentro de la MAO en México, como lo son el sacro y el secular, esta diferenciación no obedece, en exclusivo, al espectro de la producción musical, por el contrario, responde a un complejo proceso de interiorización de una realidad objetivada y externa. Dos tipologías de *hábitus* darán como resultado no solo productos culturales diferenciados, sino también sistemas de pensamiento distintos e incluso corporalidades diferentes.

3.2.2. Aproximaciones a la sociedad como sistema

Una de las premisas que acompañan el desarrollo de esta tesis, es el análisis de las asimetrías en las relaciones sociales que afectan al *campo* de la MAO en el México del siglo XX. Una de las primeras delimitaciones de esta relación asimétrica se basa en la exposición relacional de un centro y una periferia. Sin embargo, la sola enunciación de esta relación resulta tautológica, pues, en todo sistema relacional se encontrará no solo una relación *centro-periferia*, sino una función política, ideológica y del ejercicio del poder. Para superar este impasse, es necesario construir gnoseológicamente el concepto *centro-periferia*.

Esta categoría, al igual que la noción de *capital* en Bourdieu, emergió dentro del contexto de la economía; puntualmente, en la analítica latinoamericana del Tercer Mundo, en concreto con Raúl Prebisch (1901-1986) en la CEPAL; como lo refiere Wallerstein (2005, p. 12):

El punto de partida era muy sencillo. Sostenían que el comercio internacional no consistía en un intercambio entre pares. Algunos países eran económicamente más poderosos que otros (los de centro) y por ende podían negociar en términos que favorecían el desvío de la plusvalía de los países débiles (la periferia) al centro. Alguien lo llamaría luego "intercambio desigual".

Desde la perspectiva de Wallerstein, la ruptura de los cotos disciplinares permite el libre tránsito de los saberes, de esta manera, la relación centro-periferia trasciende los límites de lo económico. Se vuelve entonces una valiosa herramienta para el análisis histórico de las relaciones de poder y sus narrativas, dentro del contexto sociocultural, lo que se ve reflejado en la siguiente cita del propio Wallerstein (2005, p. 22):

Los análisis de sistema-mundo argumentan que todas las actividades de todas las formas de saber incluyen, necesariamente, grandes narrativas, pero que algunas de estas narrativas reflejan la realidad con mayor precisión que otras. En su insistencia sobre la historia total y la unidisciplinariedad, los analistas de sistema-mundo rechazan sustituir una llamada base cultural por una base económica. Más aún, como hemos dicho, buscan abolir las líneas entre los modelos de análisis económico, político y sociocultural. Sobre todo, los analistas de sistema-mundo no quieren deshacerse de todo. Estar en contra del científicismo no es estar contra la ciencia. Estar en contra del concepto de estructuras atemporales no significa que las estructuras (enmarcadas en el tiempo) no existan. La convicción de que la presente organización de las disciplinas es un obstáculo por vencer no significa que no se haya arribado a un conocimiento colectivo (no importa qué tan provisional o heurístico). El estar en contra del particularismo disfrazado de universalismo no significa que todos los puntos de vista son igualmente válidos y que la búsqueda de un universalismo pluralista es fútil.

Siguiendo al pensador estadounidense, es fácil comprender la pertinencia de su elección dentro del marco teórico de esta tesis. Por un lado, pugna por el abatimiento de los constructos racional-iluministas del positivismo. Por otro lado, advierte sobre las asechanzas del relativismo presente en los estudios derivados del giro culturalista. Esta especie de “punto medio” permite el puntual análisis del fenómeno musical en México, al entender que la relación *centro-periferia*, no es una categoría inmóvil. Ésta, responde al contexto de lo histórico y se puede dotar de una relación fractal al estudiar detenidamente las narrativas de los agentes involucrados en el campo. Aquellos que en algún momento denunciaron haber sido silenciados, a su vez efectuaron el mismo procedimiento contra quienes, a su vez resultaron periféricos del ejercicio de su centralidad. Por lo tanto, Morelia es al tiempo *centro y periferia* del fenómeno musical mexicano en el siglo XX, aunque depende de la perspectiva que se tome al establecer el análisis. La axialidad primera, como *ilusión de transparencia*, se ve destruida la comprender el sistema relacional como una ruta multidireccional.

3.2.3. El encuentro con la oralidad: el giro etnográfico

Una visión crítica sobre la historia musical mexicana aparecerá como una opinión sesgada si no es sostenida por fuentes documentales que apuntalen su alocución. A medida que se avanza en el análisis y comprensión del fenómeno musical mexicano, no basta con enunciar las falencias cometidas por los musicólogos y musicógrafos previos, se debe mostrar, al menos una perspectiva epistémicamente construida que se oponga al discurso historicista pretendido. No obstante, al atender un objeto como el pretendido en esta tesis, es fácil encontrarse con amplios vacíos donde las fuentes documentales no pueden prestar asistencia. Ante esta contingencia, no queda más que crear dichas fuentes y para esa labor es indispensable recurrir a la etnografía.

Sin pretender dar una definición puntual de etnografía, se puede decir que esa disciplina conlleva la mayor carga de subjetividad al contraponer a dos individuos mediados por el diálogo en la interpretación de un dominio cultural. Así pues, como mera afiliación al principio de práctica etnográfica expuesto por Restrepo (2018, p. 11) el autor de esta tesis se adhiere a este modo de concebir esta disciplina:

La etnografía es un oficio que, como el de los pescadores o artesanos, sólo se aprende desde la práctica misma. Leer buenas etnografías ayuda, pero nunca es suficiente. Apelar a los manuales puede ser de alguna utilidad, pero no sustituye la experiencia. La formación de la sensibilidad y perspectiva etnográfica es algo que sólo sucede (cuando sucede) en el forcejeo con la apuesta (en ocasiones fallida) de hacer etnografía.

Ahora bien, esta apertura en el saber-hacer una etnografía expuesta por Restrepo, donde el espectro de lo fenomenológico-hermenéutico se desborda, está contenida por la selección e implantación de una metodología etnográfica. Dentro de ese orden de ideas, la metodología seleccionada recayó en la teorización de Chamorro (2003). Esta corriente denominada nueva etnografía, procede de la antropología cognitiva.⁷⁰ En primera instancia se procede a la elaboración de un cuestionario donde aparecen tres tipos de preguntas: descriptivas, estructurales y contrastantes. Las preguntas descriptivas apelan a la memoria del informante, dónde, de manera cuasi espontánea los recuerdos aparecerán

⁷⁰ Sobre la antropología cognitiva es preciso mencionar que ésta concibe a la cultura como una construcción mental del hombre. De esta manera una taxonomía de la estructura cultural provendrá de los grados de afinidad y correspondencia dados a los objetos en un ámbito sociocultural determinado. Goodenough (1971, p. 190) explora la relación cultura-hombre de la siguiente manera: "La cultura es algo que se aprende. (...) Los objetos materiales que crean los hombres no son en, y por sí mismos, cosas que los hombres aprendan. (...) Lo que aprenden son las percepciones, los conceptos, las recetas y habilidades necesarios: las cosas que necesitan saber con objeto de hacer cosas que cumplan las normas de sus compañeros".

sin aparente orden de trascendencia. Las preguntas estructurales clasifican, desde la perspectiva del informante, su entorno y concepción del mundo. Finalmente, las preguntas contrastantes, buscan la oposición binaria que exponga las diferencias en el mundo del informante, revela, lo permitido y lo prohibido, lo bueno y lo malo, lo deseable y lo abyecto. Cabe mencionar que este sistema parte de la premisa de la no valoración, pues este ejercicio, supondría el establecimiento de un juicio a priori sobre la información recabada del informante.

Una vez registrada la entrevista, se procede a la transcripción verbatim de la misma, donde, se ha de ponderar la preservación de la voz del informante. Esta labor implica la omisión de una edición literaria dotada de signos de admiración, puntuación y otros elementos que pudieran entorpecer la comprensión de las palabras del informante. Si bien, la metodología Spradley-Chamorro está sistematizada en más procedimientos, el *locus* estructural de la tesis versa sobre el análisis del discurso. Por lo tanto, se procede directamente a esta perspectiva analítica para conservar la correspondencia epistemológica en la tesis.

3.3. Sobre la Filosofía

Dentro del proceso de autonomización del *campo* de la música, la pretensión de una historia y una lógica propia emanada de las entrañas mismas de lo musical, han resultado suficientes para derivar de éstas las explicaciones sobre el devenir de este arte. Sin embargo, las deficiencias ampliamente señaladas de este proceder provocan el establecimiento de diálogos con otras ramas del conocer humano. Desde luego, el eje troncal del pensamiento occidental dimana de la Filosofía. Sin embargo, pretencioso sería pregonar algo novedoso al apuntalar lo musical con categorías y epistemes procedentes de la Filosofía. Sin ir más lejos, en uno de los textos fundacionales de la Musicología en México como lo es *El Arte Musical en México* (1920) de Alba Herrera y Ogazón (1885-1931) no duda en abordar las complejidades del pensamiento de Schopenhauer (1788-1860) expresado en el texto *El mundo como voluntad y representación*. Herrera y Ogazón (1992, p. 8) alcanzando al pensador alemán afirma:

Schopenhauer, siguiendo su razonamiento de que las ideas del mundo y sus fenómenos esenciales son, en un sentido, el **objeto** de las bellas artes, en general, reconoce en la música la **Idea del mismo mundo**, puesto que, según el comentario de Ricardo Wagner, "quién pudiese dilucidar la música, o, mejor dicho, traducirla a conceptos racionales, produciría por ese solo hecho una Filosofía explicativa del mundo".⁷¹

⁷¹ Negritas agregadas por la autora.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Sirva este burdo ejemplo entonces, para exponer la necesidad permanente de establecer diálogos con la Filosofía para evadir el pensamiento endógeno y estéril.

3.3.1. El poder

Los procesos analíticos derivados de la obra en sí misma, conducen a un discurso homogeneizante que articula una sola vía en el saber-hacer. No obstante, los saberes locales permanecen y se transmiten articulados en sus particulares redes del poder. Aparece entonces la proposición de *genealogía*, de Foucault (1992a), para el estudio de las redes discursivas acopladas dentro de un saber histórico particular. De lo anterior abunda Ávila-Fuenmayor (2006, p. 220):

Definitivamente, se trata de poner en juego unos saberes locales, discontinuos, descalificados, no legitimados para oponerlos a la instancia teórica paradigmática que pretende dejarlos de lado, anularlos u omitirlos en nombre de un conocimiento verdadero o en nombre de los derechos de una ciencia que algunos poseerían. En tal sentido, las genealogías no son una vuelta o retorno positivista a una forma de ciencia más exacta; las genealogías son anticiencias.

La razón de tomar como perspectiva epistémica el ejercicio del poder, deriva de la necesidad de repensar el fenómeno musical mexicano en el siglo XX más allá de los límites de la ideología. El buen lector advertirá cómo se entretajan las visiones analíticas derivadas de la asimetría. Sobre este tópico, desde la dimensión de la analítica histórica, se manifiesta Foucault (1979, p. 32):

El saber oficial ha representado siempre al poder político como el centro de una lucha dentro de una clase social...; o incluso como el centro de una lucha entre la aristocracia y la burguesía. En cuanto a los movimientos populares, se les ha presentado como producidos por el hambre, los impuestos, el paro; nunca como una lucha por el poder, como si las masas pudiesen soñar con comer bien pero no con ejercer el poder.

Desde esta perspectiva, se señala que el movimiento musical derivado de la Escuela de Música Sagrada de Morelia no dimana del constructo nacionalismo musical. Por el contrario, se intuye una génesis de *larga duración* que desemboca en una decidida disputa por el dominio del campo de la música en el siglo XX. Desde la perspectiva de Foucault, es necesario desprenderse de los postulados comunes sobre el poder, en especial el de sustancialidad y el de localización. Para Foucault el poder no se tiene, se ejerce. Al mismo tiempo, el poder no radica *per se* en una institución, agente o Estado. La aparente localización no es más que el concentrado de procedimientos del poder que fluyen desde una exterioridad dispersa y difusa. Sobre lo anterior se pronuncia Foucault (1977, p. 55):

El análisis en términos de poder no debe postular, como datos iniciales, la soberanía del Estado, la forma de la ley o la unidad global de una dominación; éstas son más bien formas terminales. Me parece que por poder hay que comprender, primero, la multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes y propias del dominio en que se ejercen, y que son constitutivas de su organización; el juego que por medio de luchas y enfrentamientos incesantes las transforma, las refuerza, las invierte; los apoyos que dichas relaciones de fuerza encuentran las unas en las otras, de modo que formen cadena o sistema, o, al contrario, los corrimientos, las contradicciones que aíslan a unas de otras; las estrategias, por último, que las tornan efectivas, y cuyo dibujo general o cristalización institucional toma forma en los aparatos estatales, en la formulación de la ley, en las hegemonías sociales.

Al evitar las vías tradicionales de análisis social de las prácticas culturales, que desde la visión sustancialista radican al poder en un *locus* determinado como el Estado, la Iglesia, la hegemonía y la normatividad, se pretende comprender al complejo sistema de relaciones que opera en el campo específico de la música. Lo anterior, sin tomar préstamos convenientes desde las perspectivas ya planteadas por la Musicología y denunciadas con anterioridad en esta tesis. Sin embargo, a pesar de deslindar esta tesis del ámbito biográfico, el hombre permanece como el eje de la presente investigación. Siguiendo a Foucault (1988, p. 3) “Por lo tanto no es el poder sino el sujeto, el tema general de mi investigación”. La consabida crítica de la “invisibilización” del hombre en el análisis de estructuras no tiene cabida. Se analizan aspectos fundamentales en el tránsito del individuo devenido en sujeto, es decir normado. Este aspecto rara vez es tratado en las biografías de esencia lineal.

Lo anterior se enuncia en la idea de que es en el cuerpo del hombre donde se inscriben los procesos y queda marcada la impronta del poder. Se ha de desprender también de la noción del poder como una eventualidad. Es, por el contrario, una continuidad en el acontecer del sujeto, como lo expone Foucault (1988, p. 7) en la siguiente cita:

Esta forma de poder emerge en nuestra vida cotidiana, categoriza al individuo, lo marca por su propia individualidad, lo une a su propia identidad, le impone una ley de verdad que él tiene que reconocer y al mismo tiempo otros deben reconocer en él. Es una forma de poder que construye sujetos individuales. Hay dos significados de la palabra sujeto; sujeto a otro por control y dependencia y sujeto como constreñido a su propia identidad, a la conciencia y a su propio autoconocimiento. Ambos significados sugieren una forma de poder que sojuzga y constituye al sujeto.

Este continuo proceso de sujeción tiene un correlato en los productos legados por los agentes analizados. Es decir, la composición musical, la teorización pedagógica, los escritos y muchos otros objetos, a semejanza del cuerpo, dan testimonio de las múltiples relaciones de poder experimentadas por el sujeto y sus propias exigencias en el ejercicio de este.

3.4. El concepto escuela-institución

Vacuo sería ensayar una definición del concepto “escuela” al aproximarse a los territorios de los saberes comunes. Efectivamente, se puede inferir como un *locus* dónde algún conocimiento es transmitido. No obstante, esta escueta definición, para fines prácticos de esta tesis, dista mucho de ser funcional. Se ha de comprender que, tras esas escasas letras, se esconde un complejo sistema, intersecado por el poder en sus múltiples manifestaciones. Por ende, ensayar una concepción operativa del concepto escuela-institución, resulta nodal para observar el proceso bajo una perspectiva epistémica.

En principio, se ha de reconocer la profundidad del pensamiento de Gramsci, quien, en conceptos simples como *intelectual* y *dirección de la cultura*, posibilitan el análisis de las lógicas internas de grupos sociales particulares. Es precisamente en estos espacios sociales que surgen los *intelectuales* quienes, *grosso modo*, articulan los mandatos del poder –hegemonía– para el control efectivo de una porción de la sociedad que Gramsci evidencia como compleja. Como se puede intuir, el control de la sociedad desde esta perspectiva requiere de la captación de tantas parcialidades como sean posibles. Lo anterior, se logra con la formación de los *intelectuales* dentro de instituciones que los formarán técnica e ideológicamente. En ese punto es que se ha de profundizar desde la perspectiva de Gramsci (2010, p. 16), quien dice:

La escuela es el instrumento de preparación de intelectuales de diversas categorías. El conjunto de la labor intelectual en los distintos Estados se puede apreciar, objetivamente, por la cantidad de escuelas especializadas y la jerarquización de que gozan. Cuanto más extensa es el "área" escolar y abundantes los "grados superiores" de enseñanza de un Estado determinado, más vigorosa es su esfera cultural y su sociabilidad.

Este panorama complejo de la sociedad no puede ser abordado con deficientes dicotomías como la consabida Iglesia-Estado. Surge la configuración de una clase dirigente que, a través de la instrumentalización de las instituciones, principalmente educativas, pretende consolidar su predominio. Para ello, la *dirección de la cultura* resulta en la piedra de toque de todo proyecto hegemónico.

Por otro lado, desde la perspectiva de Bourdieu, una institución es un lugar donde las inequidades de la sociedad se procuran. Es decir, la educación es un sistema de diferenciación social. De nueva cuenta, se encuentra con el anverso del pensamiento común que ve en la escuela un espacio donde las mencionadas diferencias son mitigadas. Hablar de escuela en términos de Bourdieu (1995, p. 45) es posicionarse ante el término violencia, tal y como aparece en el siguiente fragmento: “Toda acción pedagógica es objetivamente una violencia simbólica en tanto que imposición, por un poder arbitrario,

de una arbitrariedad cultural”. Desde esta perspectiva, el educando es intervenido violentamente en la institución que le hace adaptar como propio un código. Mientras más competencia demuestre dicho educando en el dominio e incorporación de dicho código, se le habrán de otorgar grados jerárquicos. Esa estructura social, está posibilitada por un cierto grado de autonomía relativa logrado y procurado por la institución. Lo anterior es un requerimiento *sine qua non* para el desarrollo de las instituciones musicales, debido a la complejidad de ésta en su faceta de la enseñanza, entre otras muchas. Así pues, desde la visión del pensador francés, el ser músico y el hacer música se imbrican en el sujeto que, gracias a la “magia social” de un título académico, ha de ser legitimado y reconocido por el grueso de la sociedad.

Finalmente, poco se ha reflexionado en la corporalidad del músico fuera de los términos tan de moda de ergonomía y medicina ocupacional. El músico requiere de un cuerpo apto que soporte las cargas de estudio continuo que exigen los instrumentos musicales, desde la propia voz, el piano, el órgano, etc. Su propio cuerpo se convierte en un dispositivo al asumir la dirección de un coro o una orquesta. Ello, requiere de un proceso largo de vigilancia y adiestramiento realizado en los confines de una institución. Como es de suponer, la teorización primada en este rubro corresponde a Foucault (2004, p.301) a quien corresponde la siguiente cita:

Tienen que fabricar unos cuerpos dóciles y capaces a la vez: controlan las nueve o diez horas de trabajo cotidiano (artesanal o agrícola); dirigen los desfiles, los ejercicios físicos, la escuela de pelotón, el acto de levantarse, el de acostarse, las marchas ritmadas por el clarín o el silbato; organizan la gimnasia, inspeccionan la limpieza, asisten a los baños.

Ciertamente, la cita anterior corresponde a un apartado que trata sobre lo carcelario, sin embargo, el pensamiento del filósofo francés resulta muy útil para comprender a profundidad las particularidades de las instituciones sacras en el México del siglo XX. Éstas incluían internados musicales, donde ingresaban los infantes a formarse en el rígido sistema impuesto. Además, desde la perspectiva de Foucault, se puede analizar la examinación como proceso disciplinar. Las huellas impresas en los cuerpos de quienes pasaron por las aulas y dormitorios de estas instituciones permanecerán indelebles y se convertirán en una marca distintiva de un saber-hacer la música.

En conclusión, escuela-institución como palabra de naturaleza polisémica, a la luz del pensamiento de los autores citados en este apartado, se ha de leer bajo una nueva perspectiva. La *ruptura epistemológica* con el saber común de estas se hace indispensable para evitar equívocos en la lectura de la presente tesis y emitir juicios desde la propia experiencia o creencia de un concepto, el cual, no corresponde al aquí pretendido.

3.5. Alcances y limitaciones

Al autor de la tesis le parece que, la *Teoría de las generaciones* de José Ortega y Gasset (1883-1955),⁷² es una veta muy deseable en la profundización del fenómeno a analizar. Esto es debido al hecho de que todo el fenómeno examinado discurre en la delimitación de dos, máxime tres generaciones de agentes. Es pertinente señalar que, para el filósofo español, la generación como categoría posee una doble cualidad natural-simbólica. Es decir, los miembros de una generación efectivamente están ligados por edad y, o cercanía, así como, por el reconocimiento y aceptación de símbolos. Los usos de la *Teoría de las generaciones* pueden versar en torno a lo espaciotemporal, lo político o, como una definición de un grupo con intereses comunes.

Más aún, un autor ampliamente referido en este texto, Bourdieu (1988), desarrolla una concepción propia del fenómeno llamado “generaciones” al ligarlo a las “condiciones materiales de producción” y a la pugna por mantener una posición determinada en el *campo*. En las palabras del propio pensador francés, las *generaciones* dimanar de la lógica y estructura interna en el campo. Sin embargo, la profundidad histórico-filosófica de estas teorizaciones requiere de un tratamiento especial para brindar auténticos frutos y el análisis previo que aquí se pretende. Es por ello por lo que se puede consignar el uso de estas para posteriores investigaciones.

Por otro lado, la diatriba del autor de esta tesis contra la *ideología* como eje rector del fenómeno musical, no está encaminada a esta categoría en sí misma que, bajo una visión epistémica, puede ser de mucha utilidad.⁷³ Desde la revisión crítica de la literatura efectuada en esta tesis, la utilización de la ideología se expresa dentro de los límites del saber común, por lo tanto, se muestra con frecuencia, conveniente, axial y artificiosa. Edmond Cros (1931-2019) formuló un sistema que, efectivamente, propone un análisis de los objetos culturales en el sentido de su génesis. Es pues, la sociocrítica de Cros, un

⁷² La Teoría de las generaciones de Ortega y Gasset, es expuesta principalmente en dos textos: *El tema en nuestro tiempo* (1923) y *En torno a Galileo* (1933).

⁷³ Para efectuar una ruptura epistemológica del saber común con el término ideología, al menos en este apartado se considerará la definición dada por Cros en entrevista con Linares (2019, p. 6): “El término «ideología» procede efectivamente del marxismo y remite a un conjunto de representaciones cuya finalidad consiste en ocultar la realidad de la lucha de clases. En este sentido la ideología de una época determinada es la ideología de la clase dominante. Trato de desvelar sus efectos no solo en aquello que se dice a nivel de la comunicación consciente sino, y, sobre todo, a nivel de lo no-consciente, como nos lo ha enseñado el estructuralismo genético de Goldmann. Este enfoque es esencial cuando nos atenemos al funcionamiento de la genética textual. En este plano, mi planteamiento sigue igual”. Desde esta perspectiva Cros enuncia la diferenciación de ideología del término cultura.

intento por desentrañar las cargas discursivas e ideológicas contenidas en los objetos culturales. Al precisar lo anterior, resulta oportuna la cita de Vidaurre (2019, p. 2) al respecto:

La sociocrítica estudia el objeto cultural que comunica y su relación con lo social, pero, a diferencia de la Sociología, no quiere encontrar en el texto un "reflejo de la sociedad", por esto da gran importancia al examen y definición de todas mediaciones posibles entre uno y otra. Le interesan las relaciones entre las estructuras discursivas y las ideológicas, y no olvida la especificidad de la obra de arte o de las otras formas de comunicación humana.

Esta perspectiva, aunque interesante, contraviene la direccionalidad de la presente tesis que parte de lo social hacia los objetos particulares del fenómeno musical. La sociocrítica, como expone Vidaurre, discurre en el sentido contrario. Se infiere de facto una correlación incompatible entre las dos posturas analíticas en la concepción de la relación sujeto-objeto. Sin embargo, el autor de esta tesis es consciente del atractivo que brinda la *ideología* al estudio, sobre todo comparativo, de los objetos culturales, de allí la pertinencia de incluir esta perspectiva de análisis como una vía de solución a estas necesidades. A riesgo de ser redundante, la sociocrítica permite posicionar epistémicamente a la *ideología* como categoría analítica y, de esta manera, trascender el uso poco riguroso e inespecífico del lenguaje común.

En otro orden de ideas, es muy frecuente el uso determinista de herramientas específicas dentro de una investigación, lo cual, supone la dilución de los alcances explicativos de los trabajos que se emprenden. Un ejemplo de lo anterior puede encontrarse en la asociación de la Sociología del deporte con el texto de Norbert Elias (1992) *Deporte y Ocio en el proceso de la civilización* y su réplica en diversos textos que abordan problemáticas correlativas. Siguiendo esta lógica, dentro de la Sociología como disciplina, la institucionalización como fenómeno, puede ligarse al estudio que de ella hacen Berger y Luckmann (2001) dentro de *La construcción social de la realidad*. El doctorante reconoce a los autores de dicho texto el valor que le dan a la historia dentro de su concepción del proceso de institucionalización. No obstante, existen sendas diferencias epistémicas entre el aparato teórico expuesto en esta tesis y la propuesta de los sociólogos germanos.

Uno de los puntos nodales para el distanciamiento con la teorización de Berger y Luckmann radica en la concepción, función y comportamiento del poder. Se puede inferir una desarticulación del poder y el conocimiento por parte de los autores germanos, lo cual provoca un distanciamiento entre estos fenómenos y la estructura social. El poder en esta

propuesta no ocupa un lugar significativo dentro del análisis de las relaciones entre individuos y, por tanto, las explicaciones derivadas resultan poco esclarecedoras, como evidencia esta cita de Berger y Luckmann (2001, p. 140):

El enfrentamiento de universos simbólicos alternativos implica un problema de poder: ¿cuál de las definiciones conflictuales de la realidad habrá de "quedar adherida" en la sociedad? Dos sociedades que se enfrentan y cada una de las cuales posee universos en conflicto desarrollarán mecanismos conceptuales destinados a mantener sus respectivos universos.

Por el contrario, en la presente tesis, es precisamente a través de las relaciones de saber-poder que se propone un análisis de individuos e instituciones. Otro aspecto significativo en el distanciamiento epistémico radica en la axialidad que imprimen Berger y Luckmann al papel de la institución como un ente de dimensión casi exclusivamente represora.

En otro orden de ideas, al enunciar el estudio de la música dentro del contexto social invoca a la inconmensurable figura de Adorno. La poderosa teorización del filósofo y compositor alemán ha signado la manera de concebir el análisis de la música y la sociedad en el siglo XX. Por ende, realizar un deslinde de sus teorizaciones, resulta en extremo complejo. El hábil lector, podrá haber intuido líneas arriba la incompatibilidad del pensamiento de Benjamin en tanto a arte, con lo pretendido con Adorno. Aun así, las numerosas páginas que dedicó Adorno a la MAO no pueden descartarse a la ligera, so riesgo de solo evidenciar ignorancia. Por fortuna, las reflexiones dentro del propio campo de la Musicología han brindado valiosas herramientas para solucionar este trance. El análisis que hace Fubini (2004, p. 123) resulta muy valioso para justificar la ausencia de tan importante personaje:

Pero volviendo a Adorno y releyéndolo con ojos desencantados, en la distancia ya de más de un cuarto de siglo, no se puede dejar de observar que su interpretación del mundo de la música era bastante sectorial y estaba muy lejos de ser omnicompreensiva. Su esquema interpretativo funcionaba para un ámbito bastante reducido de fenómenos del panorama musical mundial y grandes franjas de tal panorama fueron olvidadas por él, precisamente porque ya no había casillas libres en su visión del mundo. Bartok y las escuelas nacionales, América y Charles Ives, amplios sectores de la música francesa... todo esto ni siquiera es nombrado en los numerosos volúmenes escritos por Adorno: para el musicólogo alemán tales músicos y corrientes de la música contemporánea simplemente no existían.

Lo que la presente tesis pretende, entre otras cosas, es mostrar una historia a contrapelo, por ende, las palabras de Fubini evidencian el mayor problema de la teorización de Adorno y su incompatibilidad epistémica. De cierta manera, el hegelismo de Adorno lo llevó a sostener la universalidad del movimiento cultural centroeuropeo de raigambre germana. Esta pretendida universalidad, no obstante, se derrumbó al final de la Segunda

Guerra Mundial, permitiendo la emergencia de la pluralidad en la música. Así pues, si esta tesis, pretende la superación de *obstáculos epistemológicos* homogeneizantes, como el constructo “nacionalismo”, debe apoyarse en teorizaciones acordes a este ulterior fin. Por ningún motivo al autor de la presente tesis se atrevería a enunciar la obsolescencia de las teorizaciones filosóficas, sociológicas y estéticas de Adorno. Por el contrario, atendiendo su nuevo “estar en el mundo” como parte de un universo más complejo, sin lugar a duda, la obra de Adorno se yergue como una de las cimas del pensamiento centroeuropeo del siglo XX.



Capítulo 4.

El Disciplinamiento Expresado en Métodos de Enseñanza Musical de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia

La cuestión del libro no es tampoco la cuestión de la obra. Todo libro no es una obra. Muchas obras, en cambio, incluso obras literarias o filosóficas, obras de discurso escrito, no son necesariamente libros.

Jaques Derrida

Una de las actividades del quehacer humano que brinda mayores posibilidades de análisis es, sin cortapisas, la pedagogía musical. Por lo general, la Musicología se ha abocado al estudio de los textos de enseñanza legados por agentes e instituciones. De tal manera, los estudios derivados de esta actividad se concentran en los contenidos de métodos, tratados y escritos alusivos a la práctica docente musical. Sin embargo, dentro del contexto de las ciencias del hombre, las posibilidades de análisis se incrementan al interesarse éstas en el contexto y relaciones que establecieron agentes e instituciones en un *campo* determinado. Más aún, se vuelve urgente comprender el instante histórico y las particularidades regionales a las cuales fue sometido el artista que, muchas ocasiones, respondió de forma contingente a las penurias que se le presentaban en su diario suceder.

En la instrucción musical, es posible reflexionar sobre las relaciones de poder que se exteriorizan en un *campo* concreto, así como las estrategias desarrolladas por los distintos agentes por conseguir una posición dominante en dicho *campo*. No obstante, como ya se ha mencionado, los mecanismos que propician la emergencia de textos, métodos y tratados está determinada por el momento y circunstancia propia vivida por los autores. En este sentido, el análisis debe discurrir en un justo equilibrio entre la tentación de axialidad derivada de la Sociología y la linealidad de la Historiografía. El músico egresado de la Escuela de Música Sagrada de Morelia vivió contextos individuales que propiciaron el progreso de teorizaciones musicales y que se irradiaron en su labor educativa. No del todo consciente, e incluso ajeno a los alcances implícitos en su obra, de constituirse como un componente más de un *dispositivo disciplinario*.

Se puede percibir a la enseñanza musical como un estadio ulterior al largo proceso –siempre inacabado– de apropiación y asimilación de una exterioridad, hasta conseguir la configuración de un *hábitus*. De esta manera, el agente que consigue una posición dominante y accede a la enseñanza, se ve en la necesidad de exhibir títulos que validen a la vez, su posición y resuelvan las carencias que determina en dicho *campo*. Al atender

esta dualidad, es viable romper con la *ilusión de transparencia* que la Sociología espontánea establece a manera de funcionalismo lineal. Ciertamente es, que la necesidad exige la resolución ingente de algún problema, sin embargo, dentro de los hechos de aparente linealidad, es posible analizar el espectro capilar de las relaciones de poder y al mismo tiempo, asistir a las distintas dimensiones contenidas en un solo objeto.

El análisis de los métodos, tratados y manuales musicales es una faceta escasamente referida por la Musicología y la Musicografía. Dichos trabajos didácticos, a lo sumo aparecen como un anexo poco distinguido dentro del catálogo de obras elaboradas por los autores, aunque por lo general son dejados de lado. El naciente interés que ha suscitado el movimiento musical sacro devenido de la Escuela de Música Sagrada de Morelia ha permitido vislumbrar un extenso horizonte casi yermo dentro de la música nacional. A través de biografías los agentes procedentes de dicha institución han sido preponderantemente analizados. No obstante, las obras teórico-pedagógicas no han sido abordadas como objetos de investigación en sí mismos. Por ello, es significativo brindar testimonio con respecto a las escasas líneas que se han escrito sobre este tema.

Díaz Núñez, al estudiar el catálogo de obras de Bernal Jiménez omitió el examen de los libros teórico-pedagógicos del musicólogo michoacano, a pesar de mostrarse de acuerdo con su preeminencia dentro del movimiento que designa “nacionalismo sacro”. No obstante, al continuar con la propuesta de Díaz Núñez (2000, p. 13) es ostensible la dimensión agencial de Bernal Jiménez, donde los textos didácticos poseen un papel predominante:

El insigne maestro fue, a su vez, creador de instituciones: fundó y dirigió la Sociedad Amigos de la Música (1938) ...como director fundador de la revista *Schola Cantorum* (1939-1974), Bernal influyó en el devenir de la *nueva música sacra* y en el auge del *nacionalismo sacro*. Tanto la revista [...], como los libros y la música de su autoría circularon por las arquidiócesis nacionales, cuya distribución llegó a Centro y Sudamérica, a Estados Unidos y a Europa.

Ésa es la única evocación realizada por la investigadora tocante a los textos didácticos de Bernal Jiménez. Posteriormente, dentro de la biografía del referido músico elaborada por Díaz Núñez (2003, p. 167), omite de nueva cuenta el examen de los tratados teórico-pedagógicos, solamente procede a enlistarlos como se aprecia en la subsiguiente relación:

Otra de las vocaciones de Bernal Jiménez fue la pedagogía. A esta actividad dedicó gran parte de su tiempo y para la cual escribió varios libros: *Los tres géneros de la música sacrada* (1939). *El acompañamiento del canto gregoriano* (1944), *La disciplina coral* (1947), *Las tres etapas de la ejecución gregoriana* (1949) y *La técnica del pedal en el órgano* (1952). En 1950, publicó una de sus obras fundamentales: *La técnica de los compositores, en tres volúmenes* editada por Jus.

En la obra *Miguel Bernal Jiménez, el pedagogo por excelencia: México 1933-1956*, Sandoval Mendoza (2007), brinda un capítulo completo a los textos didácticos de Bernal Jiménez. No obstante, la autora no analiza fuera del balance lineal y acrítico de los contenidos, hecho próximo a un índice comentado. Así pues, Sandoval Mendoza describe exclusivamente a los siguientes tratados: *El acompañamiento del canto gregoriano* (1944), y *La técnica de los compositores* (1950). Sandoval Mendoza pretende fundamentar estos incisos con la adición de fragmentos etnográficos realizados a alumnos de Bernal Jiménez. Con este proceder, surge una cita de Jesús Carreño (1928) transcrita por Sandoval Mendoza (2007, p. 161) que reza: “Él fue todo en mi carrera, pues ahí bebí lo que sé. Maestro, gran pedagogo y trasmisor de sus ideas mostrando siempre paciencia, sencillez y simplicidad”. Meritorias palabras que, no obstante, no se encuentran amparadas por la transcripción íntegra de la aludida etnografía.

El panorama hasta el momento trazado deja ver un vacío en el análisis de los textos pedagógicos, así como incuestionables carencias en los procedimientos metodológicos de investigación. Una paradoja sobre la cual, el mismo Bernal Jiménez legó un antecedente notable, cuando llevó a cabo un escrupuloso estudio del método *Teoría del canto llano* (1902) escrito por Francisco de Paula Lemus (1846-1919). Dicho ejercicio de análisis y crítica está fuertemente organizado por: una sucinta biografía del autor, el análisis crítico del *corpus* del texto y unas conclusiones denominadas *Juicio crítico*. Con un tono sardónico, Bernal Jiménez (1944), bajo el amparo del heterónimo M. Mouse, desgranó los contenidos del tratado de Lemus. Punto a punto, el Bernal Jiménez resaltó los errores cometidos por Lemus en cuanto a la teoría gregoriana y de esa forma, afianzó su autodenominación de “evolucionista”, frente al saber-hacer la música ritual gregoriana de Lemus, a quién con anterioridad había denominado “liquidado” en su famoso escrito *Ratisbona 1890* (1942).⁷⁴

⁷⁴ Bernal Jiménez escribió este artículo en 1942, mismo que resultó muy polémico y que fue ampliamente rebatido según consta en la propia publicación de origen *Schola Cantorum*. No es de extrañar que Bernal Jiménez utilizara en esa ocasión un heterónimo para cumplir la amenaza de “ocuparse” de estos compositores.” Siguiendo a Bernal (1942, p. 82) se lee: “En México, el mundo de los que trabajan o se interesan por la Música Sagrada está formado por tres partidos. El primero, que nosotros llamaremos de “Los liquidados”, lo constituyen quienes componen, ejecutan o aplauden obras del tipo Mercadante, Loreto o Lemus. Algún día nos ocuparemos de ellos; por hoy, bástenos decir que les hemos dado aquel nombre porque su causa está inapelablemente perdida ante la legislación eclesiástica”.

4.1. Proemio a las tensiones en el *campo* de la música sacra

En concordancia con lo ya expresado, el panorama de la MAO en Morelia durante la primera mitad del siglo XX se evidencia su estatus sumamente interesante y complejo. En esta urbe se manifestaron las tensiones derivadas de la pugna por la legitimidad en el saber-hacer de la música sacra. Al analizar las palabras vertidas por Bernal Jiménez en el artículo *Ratisbona 1890* (1942), su delimitación, que no la manera de expresarse, sobre el fenómeno musical sacro en México, resultó acertada. Como ya se ha expuesto, llamó a aquellos músicos derivados de la larga tradición musical sacra moreliana “liquidados” (Bernal Jiménez, 1942, p. 82). A las reminiscencias del movimiento “cecilianista” promovido por el obispo Rafael Sabás Camacho (1826-1908) que tuvo como principales agentes a los músicos Agustín González (1864-1927) y José Guadalupe Velázquez (1856-1920) los llamó “conservadores”.

Bernal Jiménez, con su visión “evolucionista”, trató de imponer un saber-hacer la música sacra de acuerdo con los preceptos aprendidos en el Pontificio Instituto de Música en Roma.⁷⁵ A su regreso a México, los agentes formados en esa institución encontraron un panorama heterogéneo con respecto a las prácticas musicales dentro de la Iglesia, y se avocaron a generar estrategias para erradicar dichas prácticas “viciadas”. Una de esas estrategias consistió en la publicación de textos teórico-pedagógicos para diseminar una nueva normatividad y visión sobre la música sacra.

Sin embargo, los distintos grados de desarrollo regional en México, en cuanto a la instrucción musical, supuso diversos desafíos para los agentes en cuanto a la enseñanza musical. Mientras que el clérigo Manuel de Jesús Aréchiga (1903-84) debió iniciar desde cero un nuevo proceso de institucionalización musical en Guadalajara, Bernal Jiménez pudo continuarlo sobre las sólidas bases establecidas en 1914 por José María Villaseñor en Morelia, lo que posibilitó la partida del compositor a Roma en 1928. En ese sentido, sin restar méritos a Bernal Jiménez y a los otros músicos que generaron teorizaciones musicales, la Escuela de Música Sagrada de Morelia permitió a estos buenos agentes comenzar con la delimitación de problemas pedagógicos cotidianos y la proposición de métodos para solventarlos.

⁷⁵ Institución fundada por Pío X (1835-1914), como una estrategia para asegurar el control de la música sacra, de acuerdo con las ordenanzas publicadas en el *Motu Proprio “Tra le Sollecitudini”* de 1903. Con estas acciones, retoma la centralidad de Roma como eje rector de la música sacra.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

A partir de lo hasta ahora escrito, se vislumbra una doble naturaleza en los textos teóricos-pedagógicos. Al estar guarnecidos por la *voluntad de verdad*, actúan como *dispositivos disciplinarios*. Esa categoría de Foucault es una de las más complejas de definir, pues el propio pensador francés se niega a delimitarla explícitamente.⁷⁶ La pretensión de disciplinamiento, a través de la introducción de una normatividad, dicotomiza el *campo* de manera puntual, comenzando con la explicitación de lo normal y lo anormal, como se verá más adelante. Sin embargo, ese estado dista mucho de ser definitivo, pues ha de ser reforzado de manera incesante con objetos que, en el espíritu de la *voluntad de verdad*, acrecienten la legitimidad de los agentes que los proponen. En este sentido, los textos teórico-pedagógicos de la Escuela de Música Sagrada de Morelia cumplen con esta premisa. Así, dividieron el *campo* de la música, los “evolucionistas” aquellos entronizados en los nuevos saberes, se afiliaron a las disposiciones del movimiento encabezado por Villaseñor-Bernal, Por otro lado, “liquidados” y “conservadores” fueron desplazados a la periferia, al contar con un menor *capital específico*,⁷⁷ que redundó en la imposibilidad de proponer textos teórico-pedagógicos equivalentes a su contraparte. Entonces, la Escuela de Música Sagrada de Morelia se convirtió en la institución “normadora” de la práctica musical sacra en México, al atender el intervalo entre la legislación musical pontificia y la praxis musical. Siguiendo a Foucault (2004, p. 76), es posible comprender este planteamiento:

En otras palabras, lo primero y fundamental en la normalización disciplinaria no es lo normal y lo anormal, sino la norma. Para decirlo de otra manera, la norma tiene un carácter primariamente prescriptivo, y la determinación y el señalamiento de lo normal y lo anormal resultan posibles con respecto a esa norma postulada. A causa de ese carácter primario de la norma en relación con lo normal, el hecho de que la normalización disciplinaria vaya de la norma a la diferenciación final de lo normal y lo anormal.

⁷⁶ García Fanlo (2011, p. 2) explicita esta peculiaridad: “A veces es utilizado como un concepto general y otras para hacer referencia a instituciones (cárcel, fábrica, escuela, hospital, cuartel, convento, entre otras), disposiciones arquitectónicas (panóptico), discursos, procedimientos, reglamentos, artefactos o formas de subjetividad (por ejemplo, el dispositivo de la sexualidad). Lo que queda claro es que un dispositivo no se reduce exclusivamente a prácticas discursivas (esto sería la episteme foucaultiana) sino también a prácticas no-discursivas y que la relación, asociación, interrelación o articulación entre éstas resulta un requisito excluyente”. En concordancia con Fanlo uno de los equívocos más comunes es la confusión entre *dispositivo* e *institución*.

⁷⁷ Es preciso recordar que las posiciones relacionales en un campo no son permanentes. Los movimientos y estrategias de los agentes provocan cambios significativos en este. De esta manera, la relación centro-periferia, en el campo de la música sacra en México, registra significativos cambios, en los cuales, los músicos michoacanos desplazan a sus contrapartes queretanas. En este sentido las relaciones centro-periferia no solo dan cuenta del sistema de poder, sino, también funcionan como una categoría histórica.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

No obstante, las funciones del *dispositivo disciplinario* se observan de manera más puntual en la jerarquización interna de las instituciones. La complejidad de las actividades inherentes al *campo* de la música requiere de una sistemática división de este. Resulta asombrosa la similitud de la descripción que hace Foucault de una escuela parroquial, en comparación con el procedimiento empleado en la Escuela de Música Sagrada. De acuerdo con Foucault (2004, p. 163):

El mismo movimiento en la organización de la enseñanza elemental: especificación de la vigilancia, e integración al nexo pedagógico. El desarrollo de las escuelas parroquiales, el aumento del número de sus alumnos, la inexistencia de métodos que permitieran reglamentar simultáneamente la actividad de una clase entera, con el desorden y la confusión consiguientes, hacían necesaria la instalación de controles. Para ayudar al maestro, Batencour elige entre los mejores alumnos a una serie de "oficiales", intendentes, observadores, instructores, repetidores, recitadores de oraciones, oficiales de escritura, habilitados de tinta, cuestores de pobres y visitantes.

Es pues, la cita de Foucault, el justo corolario para expresar la síntesis de la doble naturaleza del *dispositivo disciplinario*. No es vacío recordar que el énfasis puesto por los agentes de la Escuela de Música Sagrada de Morelia, en el establecimiento de normativas dentro de la práctica musical, resultó inédito en la historia de la música en México. No obstante, irrisorio sería pensar que dichos textos fueron propuestos con la única y firme intención de ser parte del *dispositivo disciplinario* en sí mismo. Éstos, son objetos emanados directamente de la *sociedad disciplinaria*, cuya práctica es visible de manera categórica en la Escuela de Música Sagrada de Morelia.⁷⁸

Como ya se ha mencionado, los textos teórico-pedagógicos responden a una insuficiencia diagnosticada por los agentes, principalmente en su labor docente. En la necesidad de solventar alguna carencia, es que se revela la contraparte de la naturaleza antes enunciada. De esta manera, se atienden las vicisitudes provenientes del ejercicio de la transmisión del conocimiento, desde los rudimentos básicos técnicos del saber-hacer la música, como leer música (solfeo) y cantar a coro, hasta nociones más complejas, como la armonía, la ejecución del órgano, el canto gregoriano y finalmente, la composición musical.

⁷⁸ “Vigilancia, ejercicios, maniobras, calificaciones, rangos y lugares, clasificaciones, exámenes, registros, una manera de someter los cuerpos, de dominar las multiplicidades humanas y de manipular sus fuerzas, se ha desarrollado en el curso de los siglos clásicos, en los hospitales, en el ejército, las escuelas, los colegios o los talleres: la disciplina. El siglo XIX inventó, sin duda, las libertades: pero les dio un subsuelo profundo y sólido — la sociedad disciplinaria de la que seguimos dependiendo” (Foucault 2004, p. 305).

4.2. Los métodos introductorios al lenguaje musical

Sin lugar a duda, el basamento sobre el cual reposa gran parte de la carga de la práctica de la MAO radica en la potestad de ésta de transmitirse y ejecutarse por medio de una partitura. Por ello, es de esencial importancia la instrucción en la transmisión del saber leer y escribir la música, denomina comúnmente, solfeo. A su vez, el discípulo ha de instruirse en interpretar los textos y paratextos que integran la partitura, así como comenzar a incorporar al lenguaje cotidiano los elementos esenciales de la armonía, la identificación de escalas y otros elementos primordiales del lenguaje musical. Este proceso, supone para el estudiante, una ruptura con los saberes comunes de la música y, en la mayoría de los casos, el primer acercamiento a la música en su aspecto formal. Esta particularidad de la instrucción musical se encuentra representada por el trabajo teórico-pedagógico de Bonifacio Rojas, *Curso elemental de solfeo* (1997) y los tres cuadernos llamados: *Elementos Básicos de la Música Tonal* (1981) de Lobato.

Ambos métodos, reflejan de manera exacta el direccionamiento de la subjetividad a la que fueron sometidos ambos creadores. No obstante, traspasando los elementos comunes, presentan perspectivas radicalmente diferentes para el acercamiento del alumno al solfeo. Rojas separa el fenómeno musical en sus componentes elementales, al tiempo que Lobato, lo piensa como un todo que ha de instruirse de manera sincrónica y enfatiza los tópicos que le parecen sustantivos.

4.2.1. *Curso Elemental de Solfeo*, Bonifacio Rojas

Al momento de la publicación del tratado de Rojas (1955), los métodos disponibles en México para la introducción al lenguaje de la música eran numerosos. Como ejemplo se puede referir el éxito y difusión que alcanzaron los métodos de solfeo de Hilarión Eslava (1807-78) y el *Solfeo de los solfeos* de Lemoine y Carulli, que aún hoy en día continúan a la oferta del público. De igual manera, el *Curso completo de solfeo* (1939) de Gerónimo Baqueiro Foster (1982-1967), tuvo una extensa propagación en el país como tratado oficial para la materia en el Conservatorio Nacional.

Al seguir los lineamientos marcados por Bernal Jiménez en las primeras ediciones de la revista *Schola Cantorum* en la cual teorizó sobre el solfeo,⁷⁹ Rojas (1997) orientó

⁷⁹ En los primeros tres números de *Schola Cantorum* (enero, febrero y marzo de 1939), Bernal Jiménez realizó un breve ensayo en donde deja clara su visión sobre el solfeo. Donde antepone la necesidad de adaptar los métodos extranjeros a la realidad que vive la escuela. Así lo plantea Bernal Jiménez (1939, p. 9): “No pretendemos copiar aquí el libro de Thieberge (sic) sino solo exponer, comentar, explicar y defender su sistema”.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

sus empeños teórico-pedagógicos a los rudimentos de los principiantes en la educación musical. El compositor moreliano partió de la taxonomía de la música en sus elementos constitutivos: armonía, ritmo, entonación, lectura y teoría musical, para conducir al estudiante de forma sistemática y progresiva en el complicado espectro del lenguaje de la música.⁸⁰ La intención de Rojas (1997, p. 1) se manifiesta en el prólogo del tratado:

Llevar al alumno de lo más simple a lo más complejo, es el proceso que nos hemos propuesto seguir en todo este estudio, sin olvidar y poner en práctica el principio pedagógico, tan común, que pide ir de lo conocido a lo desconocido.

Un elemento significativo en el método de Rojas es su tentativa por conseguir el disciplinamiento de los alumnos en los confines del sistema tonal. Rojas intenta que el educando, al finalizar el curso, sea competente al identificar y reproducir no solo sonidos aislados, sino de reconocer elementos armónicos engastados dentro del sistema tonal. Sobra mencionar, que dicha tarea muy compleja y exige de una dilatada experiencia en el quehacer de la enseñanza. Así pues, Rojas (1997, p. 4) lo hace patente:

Si cantamos: do-mi-sol-do varias veces con todas sus dificultades de intervalos, tanto ascendentes, como descendentes, es fácil después de estas repeticiones y ejercicios constantes, imaginarnos cómo sonarían los cuatro sonidos juntos y cómo llegaría a presentir la sonoridad fundamental de la tonalidad de Do Mayor.

En el caso de Rojas, no se vislumbra el intento por competir deliberadamente por mostrar la preminencia del saber-hacer la música en la ESMSM, en contraposición a sus pares locales y regionales.⁸¹ Dicho tratado, como es posible deducir en la introducción, simboliza la pretensión de luchar por una posición dominante en el *campo* musical mexicano. De acuerdo con lo anterior, se erige como un contrapeso, al texto centralista de Foster y expone la pertinencia de la teorización musical devenida de la ESMSM en los estadios iniciales de la instrucción musical. A su vez, reitera la posición de Morelia como centro legitimado de adquisición del conocimiento musical, al proponer una teorización particular y diferenciada en esta actividad fundamental de la enseñanza musical.

4.2.1.2. Elementos Básicos de la Música Tonal, Domingo Lobato

Tras la dispersión de agentes egresados de la Escuela de Música Sagrada de Morelia por distintas geografías del país, éstos se enfrentaron a distintas vicisitudes en su labor

⁸⁰ “El plan adoptado para vencer todas las dificultades que abarca el estudio del solfeo, es el analítico-sintético del gran pedagogo francés Raymond Thiberge expuesto en su obra “Iniciación en el Lenguaje Musical” (Rojas. 1997, p.4). con estas palabras el autor refiere la procedencia del modelo teórico que siguió para la elaboración de su propio texto.

⁸¹ Rojas (1997, p. 35) en la bibliografía da cuenta de sus fuentes: “Teorías de la Música de: R. Thiberge, A. Danhauser, Mario Lago, Juan B. Fuentes, A. Lavignac”.

docente cotidiana. A diferencia de Villaseñor en Morelia, Aréchiga en Guadalajara prestó menor atención a la necesidad de proponer textos y tratados musicales. Es necesario advertir, que la escuela de Guadalajara fue fundada por Aréchiga en el año de 1936 y una década después,⁸² se concretó la llegada de Domingo Lobato a dicha institución. Por lo tanto, a pesar de que este agente participó de la edición del *Curso Elemental de Canto Gregoriano* (1943) tardaría casi cuatro décadas en poder formular otro tratado musical. A la combatividad expresada por un joven Rojas, se opone el ejercicio de reflexión de Lobato, quien a los 61 años buscó legar algo del conocimiento musical acumulado en el ejercicio de la docencia. Es precisamente con este posicionamiento que abre el texto de Lobato (1981, p. 1):

La experiencia en la enseñanza por más de cuatro décadas me permite opinar sobre el tema y enfocarlo desde ángulos que hasta ahora no han sido tratados, tales como: la entonación razonada, los círculos tonales, la relación de los grados con la tónica, dominante y la subdominante, las notas sensibles del quinto grado y solamente en una segunda etapa, el estudio de los intervalos como sonidos absolutos.

Al igual que Rojas, Lobato concibe un método que sistemáticamente discipline la escucha del educando dentro del sistema tonal. Lobato imagina la génesis de este sistema en las relaciones I-IV-V-I. Mientras que estas relaciones se expresan de manera simplificada en el primer cuaderno (sólo las notas que componen dichos acordes), en el segundo cuaderno aparecen intercaladas con notas procedentes (notas accidentales) de otros grados de la escala a manera de notas de adorno. Para llevar a cabo esta transición, el autor proporciona al alumno los elementos teóricos necesarios para asimilar dicho transe. Estos elementos constituyen el principio del estudio del contrapunto. En el tercer cuaderno, el autor concibe la estructura ampliada del segundo cuaderno y presenta los acordes ahora en sus distintas inversiones. Para ello, al igual que ocurrió en el segundo cuaderno, Lobato introduce certeras nociones de armonía.

El tratado propuesto por Lobato (1981) consta de apenas 66 páginas, donde el autor trata de sintetizar todo el conocimiento musical elemental que considera necesario para el correcto desenvolvimiento del alumno. Lobato advierte, que este tratado está orientado estrictamente a la práctica, difiriendo toda consideración teórico-histórica a cualquier otra fuente. Así, Lobato (1981, p. 1) explicó:

⁸² “Bajo el auspicio de la arquidiócesis de Guadalajara, se fundó el 6 de diciembre de 1936, por el obispo doctor José Garibi Rivera, que atendió a la propuesta del presbítero Manuel de Jesús Aréchiga, de establecer un instituto musical en el que se enseñara la música sagrada del rito católico” (Pareyón. 2007, p. 361).

Hemos omitido toda definición o aclaración histórica sobre los signos musicales, pentagrama, accidentes, claves, nombre de las notas, barras de compás, etc., por considerarlo repetitivo de todos los tratados de Teoría de la Música y un poco ajenos al sistema práctico que nos proponemos atender.

Resulta muy interesante ver cómo en un agente como Lobato, la dialéctica que supondría lo sacro y lo secular no se manifiesta como una oposición binaria. Esta característica responde al sistema de enseñanza promovido por la Escuela de Música Sagrada de Morelia, que concibió estos polos en apariencia opuestos como parte integral del fenómeno musical. Aún muy avanzado el siglo XX, Lobato (1981, p. 11) no tiene reparo en sugerir melodías populares, tanto sacras como profanas, para la práctica del dictado musical:

Los cantos de Ronda son melodías sencillas, con claros y fáciles intervalos y con una clara y evidente armonía por lo que se consideran que pueden ser el primer paso en este trabajo: Naranja Dulce, Aserrín Aserrán, Virgen de Oro, A la víbora, etc., o las canciones populares como: Las Gaviotas, La Barca de Oro, El Pajarillo Barranqueño, El Venadito, La Marcha de Zacatecas... Dentro del repertorio de melodías eclesiásticas hay varias que pueden identificar fácilmente, tanto su línea melódica, como su ritmo y que se armonizan con los tres acordes básicos, por ejemplo; Mi Jesús Sacramentado, Tu palabra me da vida, algunos Santo, Santo, Santo, Cordero de Dios; Bendito, Bendito, Bendito sea Dios; Etc.

El *hábitus* expresado por Lobato, es resultado de un proceso de disciplinamiento que, después, busca ser replicado en la formación de nuevos estudiantes. La conjunción indistinta de temas sacros y seculares conforman una característica de la escuela moreliana.

4.3. La Educación de la Voz y la disciplina del cuerpo en Felipe Aguilera

Alejados de la pretensión de un funcionalismo conveniente, las necesidades en la naciente ESMSM se ampliaban más allá de los recursos de índole económica. El proyecto de Villaseñor se encaminó gradualmente a solventar dichas necesidades. En palabras del propio clérigo moreliano se evidencia esta tendencia, al afirmar (1961, p. 11):

La Escuela de Música Sagrada de Morelia comenzó sus trabajos sin tener desde un principio todo lo necesario. Poco a poco se fue adquiriendo, gracias a la efectiva cooperación de muchas personas: Excelentísimos y Reverendísimos Prelados, Maestros Competentes y buenos amigos entre clérigos y seglares.

En la conjunción de escuela, jerarquía católica y sociedad civil, Villaseñor halló la forma de apresurar la formación de nuevos músicos, al enviarlos a tomar clases en las aulas del Instituto Pontificio de Música Sagrada de Roma. Uno de los primeros agentes en formarse en la escuela musical romana fue Felipe Aguilera Ruiz (1891-1967), quién fue favorecido por el arzobispo Leopoldo Ruiz (1865-1941), en el año de 1924.

En dicho instituto obtuvo los títulos de cantor sacro, profesor de música y compositor. Se desempeñó como maestro en la ESMSM y la Facultad de Bellas Artes de la UMSNH. En 1939, Aguilera se trasladó a la Ciudad de México para integrarse como maestro en la recién fundada Escuela Superior de Música Sacra del Arzobispado de México. No obstante, en las líneas dedicadas a Aguilera comprendidas en el proemio, es factible encontrar múltiples expresiones de las relaciones de poder que intervinieron en el referido método. El proemista (quien no firma su texto) muestra que el referido tratado es una encomienda particular de la ESMSM que, a través de *Schola Cantorum* debía ser publicada (Aguilera, 1944, p. 8): “A solicitud de la Revista SCHOLA CANTORUM (sic), Felipe Aguilera Ruiz escribió el breve método que aquí presentamos en edición separada”. La escasez de textos de cualquier especie elaborados por Aguilera, demuestran su falta de interés por posicionarse como un teórico. No obstante, *La Educación de la voz*, manifiesta la imposición de dicha tarea por parte de su *alma mater*, ello para dejar parte de los saberes adquiridos y retribuir el favor recibido por parte del obispo Ruiz para que efectuara sus estudios en el extranjero. Ello se puede leer en el mismo proemio (Aguilera, 1944, p. 8):

Nos hemos propuesto con ello (el método de Aguilera) extender amplísimamente la utilidad de su magisterio y colocar una piedra más en la biblioteca de textos para la enseñanza de cuanto se refiere a la Música Sagrada que venimos auspiciando.

El método de Aguilera desde un acercamiento superficial, un escueto manual elemental de instrucción al canto. Sin embargo, al examinarlo como un *dispositivo*, expone un indubitable marchamo disciplinario. El método está puntualmente dirigido a la educación infantil y principia con la discriminación de los posibles integrantes del orfeón. Aguilera (1944, p.13) se expresa sobre esta primera fase: “*Oído musical, buena calidad de voz, perfecta constitución física, inteligencia y edad apropiada*”. Desde la óptica del autor de esta tesis, los ordenamientos señalados por Aguilera concuerdan a la aproximación teórica de Foucault. Se escogen de entre los materiales aprovechables aquellos cuerpos aptos para ser transmutados en cuerpos disciplinados y dóciles. La música, al igual que la tropa o el clero, demanda de este proceso de transformación. El mismo Foucault (2002, p.126) lo hace evidente en la sucesiva cita:

El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una "anatomía política", que es igualmente una "mecánica del poder", está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina.

Así pues, el estudio de un texto de dimensiones reducidas y en apariencia poco notable, como lo es el método de Aguilera, deja expuestas las líneas de continuidad en las técnicas de reconfiguración del cuerpo en la instrucción musical. Al atender el proceso de *largo aliento*, este se ha repetido de tal forma que se admite como un trance natural y deseable. La inducción de los colegiales a estas disciplinas desde muy temprana edad es la pauta y, por lo tanto, no se discute.⁸³ La razón práctica prueba este particular, según lo expone Aguilera (1944, p.11):

Por consiguiente, debe comenzar el aprendizaje a la edad máxima de ocho años para que pueda rendir el fruto de su voz siquiera tres años, pues de los trece a los catorce su voz habrá cambiado al pisar el umbral de la pubertad, y en ese punto deberá dejar absolutamente sus actividades de cantor.

La imagen del disciplinamiento corporal estará latente en algunos otros métodos producidos en la ESMSM, no como un ordenamiento consciente y particular, sino como una práctica común de la música. La incorporación de las normatividades posibilita la transmisión de las técnicas y evade la necesidad ingente de reflexionar sobre ello. Este proceder permitió a Bernal Jiménez, explayarse en el saber-hacer la música coral y dejar como legado un brillante tratado como lo es *La disciplina coral* (1947) el cual será abordado más adelante.

4.4. El canto gregoriano en México a principios del siglo XX

En la introducción de este capítulo se hace referencia a la mordaz crítica que hace Bernal Jiménez a un texto sobre canto gregoriano de Lemus. Más allá de las tensiones inherentes en el *campo* entre nuevos y viejos agentes, la belicosidad expresada en este texto y otros como *Ratisbona 1890* (1942) pone de manifiesto el renovado interés por el canto gregoriano en México durante el siglo XX. De manera insospechada, el saber-hacer el canto gregoriano durante la primera mitad del siglo XX fue escenario de sendas disputas entre las distintas tradiciones musicales sacras existentes en el país. Desde el punto de vista pregnoseológico, se le otorga al canto gregoriano una categorización de práctica musical anacrónica y estática. Sin embargo, desde la perspectiva del autor de esta tesis, fue una práctica especialmente vigorosa que no ha sido atendida con la atención que

⁸³ “En un sistema de disciplina, el niño está más individualizado que el adulto, el enfermo más que el hombre sano, el loco y el delincuente más que el normal y el no delincuente. En todo caso, es hacia los primeros a los que se dirigen en nuestra civilización todos los mecanismos individualizantes; y cuando se quiere individualizar al adulto sano, normal y legalista, es siempre buscando lo que hay en él todavía de niño, la locura secreta que lo habita, el crimen fundamental que ha querido cometer” (Foucault 2004, p. 173).

merece como fenómeno histórico-musical. La robustez de la instrucción gregoriana alcanzada por la Escuela de Música Sagrada de Morelia sorprende de manera significativa al compositor Gerhard Münch (1907-1988), quien lo revela en una entrevista para *Schola Cantorum* (1955, enero):

Una vida musical muy desarrollada como la de Morelia...Aquí la tradición del Canto Gregoriano (sic). El Canto Gregoriano (esto lo puedo decir en cualquier lugar) está mucho mejor aquí (Morelia) que en Italia.

El desarrollo detectado por Münch es resultado de un intenso proceso de cambio en las prácticas de este canto, iniciado principalmente por Bernal Jiménez. En su ensayo *La enseñanza del canto gregoriano* (1939a), Bernal Jiménez comenzó a perfilar un estado de la cuestión con respecto al canto gregoriano en México. El compositor detectó divergencias en cuanto a la ejecución gregoriana derivada de las múltiples escuelas que dejaron su huella en México a lo largo de cuatro siglos. Bernal Jiménez (1939a, p. 13), se expresó al respecto de la siguiente manera:

Quien lo canta “more antico” con una lentitud y pesadez de pregón de ciego. Ese es el nunca bien odiado “canto llano” ... Estos son los más. Quien lo quiere sujetar a medidas largas y breves, dándoselas de “mensuralista”. De estos tenemos pocos por acá, gracias a Dios. Quien en cambio sigue las teorías solesmenses. Y por último, quedan aún, aquí y allá, uno que otro practicante de la más bizarra escuela que haya habido en los siglos de los siglos: los que se empernan (sic) en hacer “ia, ia, ia” en cada nota libre de texto...

Este diagnóstico originó la categorización de “liquidados”, “conservadores” y “evolucionistas” en el ya referido artículo *Ratisbona 1890* (1942), donde dejó de manifiesto la superioridad de la escuela moreliana con respecto a todas las escuelas existentes en México. Dicha superioridad, desde la perspectiva de Bernal Jiménez, era producto de la relación que el compositor estableció con la teoría de Solesmes durante su estancia en Roma. Bernal Jiménez (1939a, p.13) no dudó en explicar las virtudes de esta escuela:

La que han divulgado los egregios monjes benedictinos de Solesmes, por qué es la única con base científica y su inmensa documentación histórica puede tenerse como más cercana a la ejecución primitiva del Gregoriano.

Tras el argumento científicista de superioridad que esgrime Bernal Jiménez, se encuentra la pugna por el control en el saber-hacer el canto gregoriano entre el Vaticano y Ratisbona. En 1871, la Santa Sede otorgó a la editorial ratisboniana de Pustet, el privilegio de publicar sus textos sobre canto gregoriano por treinta años. Conforme el canto gregoriano adquirió mayor relevancia, se hizo indispensable que los textos de enseñanza estuvieran bajo control del Vaticano. Este hecho es referido por Linge Conde (1994, p.7):

Así las cosas, en 1901, expirados los treinta años del privilegio editorial de Pustet, León XIII dirigió el 17 de mayo un breve al abad de Solesmes, Ne quídam, exhortándole a la tarea. El 22 de noviembre, el nuevo papa, san Pío X, como primer acto pontificio, publicaba el Motu Proprio que declaraba el gregoriano canto propio de la Iglesia Católica.

La asociación Solesmes-Vaticano, signará el saber-hacer el canto gregoriano durante el siglo XX. Sin embargo, como lo advirtió Bernal Jiménez, existían en México múltiples maneras de interpretarlo, resultado de los distintos procesos particulares de la música en esta geografía. La impronta dejada por la escuela cecilianista en Querétaro y otras regionalidades, fueron un obstáculo contra el cual Bernal Jiménez se encontró una y otra vez en su afán por imponer la visión “evolucionista” del canto gregoriano.

4.4.1. El heterogéneo *campo* del canto gregoriano en México

Como todo fenómeno abordado en esta tesis, las explicaciones no pueden desarrollarse de manera lineal. Si bien, resulta puntual el análisis realizado por Bernal Jiménez sobre el estado del canto gregoriano en México, liga de manera indisoluble la práctica de éste, a una concepción estática del binomio escuela-sujeto. Precisamente, en el ámbito musical, es importante tomar en cuenta la circulación de los materiales -partituras, métodos, tratados-. En la mencionada crítica de Bernal Jiménez al texto sobre “canto llano” de Lemus, se abre un intervalo entre la objetivación del conocimiento en el texto y los resultados mediados por la subjetividad del músico que intenta interpretar y transmitir los conocimientos derivados de sus lecturas.

En lo que se refiere a la instrucción del canto gregoriano en el Colegio de Infantes de Guadalajara, el rector Librado Tovar (1904, p. 4) en su informe anual del año 1904, puntualizó:

Como práctica del Canto Gregoriano, se ha preparado con regularidad las melodías que se ejecutan en los Divinos Oficios. ¡Ojalá no muy tarde haya en la ejecución de aquellas la corrección debida y se alcance el ideal del Sumo Pontífice!

Por supuesto que Tovar se encuentra al tanto de los mandatos *del Motu Proprio Tra le Sollicitudini* (1903) publicado por Pío X. Sin embargo, en esta cita deja constancia de dos aspectos: a) la voluntad de la institución de someterse a dichos mandatos y; b) que se encuentran en proceso de llevarlo a cabo. No obstante, esta expresión de voluntad, en el informe de 1906 se manifiesta con respecto al canto gregoriano una importante ambigüedad en cuanto a la procedencia de las metodologías a estudiar:

En canto gregoriano se han procurado hacer trabajos experimentales y analíticos; turnándose los alumnos en el cargo de facistoleros en Catedral y Archiveros en el Colegio, han llegado a familiarizarse con los libros corales, su registro y oportunidad en las melodías (Tovar 1906, p. 11).

Cabe mencionar que, de acuerdo con Pareyón (2007, p. 188), en el año de 1905 Alfredo Carrasco (1875-1945) tomó la cátedra de canto gregoriano. Este músico se vio forzado a aumentar su *capital específico* en la materia para poder seguir sosteniendo la cátedra, además de someterse a la normatividad emanada desde el Vaticano. En dicho proceso, Carrasco no parece haber realizado ningún viaje de actualización con respecto a la materia.⁸⁴ Sin embargo, ese hecho no impidió al rector Manuel Ortiz (1912, p. 10) elogiar y advertir el cumplimiento de la normativa Vaticano-Solesmes para el canto gregoriano, en su informe de actividades del ciclo 1911-12:

En CANTO GREGORIANO (sic): La primera parte del Método Completo de Solfeo, Teoría y Práctica del Canto Gregoriano según la Escuela de Solesmes, tercera edición, por el P.D. Gregorio M.ª Suñol, O.S.B.⁸⁵

Es verdad que Ortiz repite casi exactas las palabras que aparecen en la portada de dicho Método. No obstante, lo relevante del caso radica en la adaptación del agente (Carrasco) a las nuevas circunstancias y cómo, a través de la circulación de textos, pudo satisfacer las insuficiencias de la práctica del canto gregoriano en Guadalajara en la primera década del siglo XX. Previendo el intervalo mencionado entre la normatividad y la aplicación de esta, el *Motu Proprio* de Pio X propuso la fundación del Pontificio Instituto de Música Sagrada en Roma (1910), como institución rectora de las prácticas musicales. Sin embargo, la realidad indica que el cabal acatamiento de las normativas se dará años más tarde y donde los agentes formados en la Escuela de Música Sagrada de Morelia jugarán un papel definitivo en la historia de la música en México.

Aún con el anterior ejemplo y la ya referida escuela cecilianista de Querétaro, la teorización moreliana se difundió como expresión legitimada del canto gregoriano. Al constreñir la visión dentro de los límites de lo nacional, lo anterior pudiera ser una consecuencia natural de la lucha por la posición dominante en el campo. Sin embargo,

⁸⁴ “Desde 1893 fue profesor de música en varias escuelas parroquiales de la capital jalisciense, y en el orfanatorio citado. Desde 1897 fue organista en diversos templos de Guadalajara y pianista en la orquesta de Diego Altamirano. Nombrado organista segundo de la catedral tapatía en 1899, donde más tarde fue profesor de canto llano en el Colegio de Infantes (1905-1914). Fue miembro fundador del Ateneo Jalisciense (1902) ... De 1900 a 1918 se empleó como profesor de piano de familias aristócratas y colegios privados” (Pareyón 2007, p. 188).

dentro del contexto internacional, la metodología introductoria del canto gregoriano en buena medida había quedado en manos de Justine Ward (1879-1975).⁸⁶

Fue en marco del I Congreso Interamericano de Música Sacra (1949) que, el llamado Método Ward fue expuesto, al enviar la propia autora una ponencia para su lectura en su representación.⁸⁷ Esta metodología coincide con la teorización de Bernal Jiménez, pues busca la instrucción musical de los niños. Es destacable cómo la teorización moreliana pudo sostenerse durante un largo periodo de tiempo a la vez que, desde los centros legitimados del conocimiento, se defendía el método Ward. Este método derivó de la experiencia de la propia Ward en el estudio del canto gregoriano y su contacto con la escuela de Solesmes. El propio Bernal Jiménez, al hablar del movimiento de emancipación de los católicos en Holanda, refirió a la utilización de este método en los Países Bajos. Encabezados por Louis Kat, los niños cantores eran sometidos a esta disciplina, según lo indicó Bernal Jiménez (1948, p. 14):

Se comenzó por enseñar el canto gregoriano en las escuelas elementales, siguiendo -con gran éxito- el Método Ward, que difunde el Instituto Ward, de Roermond, mediante la formación de maestros especializados.

El análisis, a partir del objeto creado por Bernal Jiménez –*Curso Elemental de Canto Gregoriano*– expone una doble naturaleza desde la perspectiva *centro-periferia* de Wallerstein. *Ad intram*, bajo el auspicio de la jerarquía católica mexicana, funcionó como un elemento hegemónico en la enseñanza del canto gregoriano. A la vez, *ad extram*, se constituyó como un elemento de resistencia a la teorización dominante de su época. Sobre la primera función es que versa el siguiente apartado.

4.4.2. Curso Elemental de Canto Gregoriano, Bernal Jiménez

Desde la óptica teórico-pedagógica, el texto de Bernal Jiménez en *Curso elemental de canto gregoriano* posee características que lo hacen singular. El canto gregoriano es un saber-hacer de la música sacra muy valorado, al considerarse como el canto oficial de la iglesia católica, ello lo reiteró el pontífice Pío X en el *Motu Proprio* de 1903:

Hállanse en grado sumo estas cualidades en el canto gregoriano, que es, por consiguiente, el canto propio de la Iglesia romana, el único que la Iglesia heredó de los antiguos Padres,

⁸⁶“The Ward method spread successfully abroad where continues to flourish today. Holland was the first European country to use it. It spread to France, Italy, Spain, Portugal, Switzerland, Latin America, The Philippines, Ireland, England, Canada, Africa, the far East an even Israel” [El método Ward se extendió con éxito en otros lugares, donde continúa siendo usado hasta hoy. Holanda fue el primer país europeo en usarlo. Se extendió a Francia, Italia, España, Portugal, Suiza, América Latina, Filipinas, Irlanda, Inglaterra, Canadá, África, el lejano Oriente e incluso Israel] (Bunbury, 2001, p. 6).

⁸⁷ Ward no asistió al Congreso Interamericano argumentando problemas de salud, su ponencia fue leída y publicada y traducida en las memorias del congreso.

el que ha custodiado celosamente durante el curso de los siglos en sus códices litúrgicos, el que en algunas partes de la liturgia prescribe exclusivamente, el que estudios recentísimos han restablecido felizmente en su pureza e integridad.

Dentro del proceso musical de largo aliento moreliano se localizan algunos intentos de teorización didáctica, como el mencionado con antelación *Teoría del canto llano* (1903) de Lemus, cuyo propósito fue difundir los rudimentos de esta práctica a los distintos públicos que pudieren interesarse en ello. No obstante, las insuficiencias en la formación académica de Lemus (era autodidacta) le abastecieron de un *capital específico* reducido frente al que ostentaba Bernal Jiménez. Indubitablemente, la mayor contribución a la episteme y praxis del canto gregoriano en el país lo instituyó este breve método de Bernal Jiménez, al estar destinado a los niños educados dentro de las escuelas musicales sacras, como lo hace ver el compositor moreliano (1984, p. IX):

Este CURSO ELEMENTAL DE CANTO GREGORIANO ha sido preparado especialmente para los niños que frecuentan las Escuelas Inferiores o Preparatorias de Música Sagrada,⁸⁸ así como también para los que integran las Escolanías de Niños Cantores establecidas en muchas Parroquias y Capellanías de nuestra Patria.

De acuerdo con el planteamiento realizado en la introducción de este apartado, la lucha al interior del *campo* de la música sacra en México durante la primera mitad del siglo XX fue por demás intensa. Por lo tanto, la legitimidad de la proposición efectuada por de Bernal Jiménez hubo de fundamentarse en la incorporación del conocimiento en algunos de los centros legitimados. Al volver a la categorización de Bernal Jiménez en el escrito *Ratisbona 1890*, los “conservadores” se manifestaron subordinados de las teorizaciones producidas en la mencionada ciudad alemana. En oposición el movimiento guiado por Villaseñor-Bernal pregonó su supremacía, al expresar su genealogía legitimada en la referida apropiación del conocimiento. En correspondencia a ello, Bernal Jiménez (1984, p. XII) expuso:

Hacemos notar que los contenidos de este *Curso Elemental de Canto Gregoriano* es un resumen de la teoría y práctica gregoriana, según enseñanzas de las Escuelas de Solesmes y de Roma: sede insigne del movimiento restaurador gregoriano, la primera, y principal institución docente de Música Sagrada, la segunda.

Exponer de manera contundente la legitimidad de los saberes obtenidos en Europa, su réplica y adaptación en tierras mexicanas sólo fue una parte del ulterior cometido. En la experimentación empírica del ensayo y error, el quehacer pedagógico sobre ese saber-hacer la música sobrellevó un amplio proceso. El músico formado en ultramar debía

⁸⁸ Mayúsculas redactadas por el propio Bernal Jiménez.

manifestar sus capacidades en una coherente práctica docente y la correspondiente facultad de reproducir el modelo en la formación de nuevos agentes. Bernal Jiménez (1984, p. XII), consciente de lo anterior, previene a la audiencia receptora sobre ese proceso:

Con todo no dejamos de advertir que la forma y el método de exposición de la doctrina y el desarrollo gradual de la práctica no son algo nuevo; pero también algo que, al salir a la luz pública, no lo hace sólo amparado por el halagüeño título de novedad, sino por el título de la experiencia pedagógica que de ello se ha tenido, en el trascurso de varios años.

Ese método en particular expone la pretensión moreliana de posicionarse, como el núcleo legitimado del movimiento musical sacro mexicano, sostenida por la capacidad confirmada en la formación de nuevos agentes afines a los preceptos marcados por la propi ESMSM. Sobre esto versa el cintillo de la primera edición del tratado (1943) que resa: “Colaboraron en preparar la edición primera los Mtros: D. Miguel Bernal Jiménez, Pbro. D. Silvino Robles Gutiérrez y D. Domingo Lobato”. Por ende, el método estuvo editado por el maestro: Bernal Jiménez y dos de sus alumnos: Robles y Lobato.

El disciplinamiento de los estudiantes, en el caso del *Curso elemental de canto gregoriano*, parece proceder, en parte, del adoctrinamiento religioso manifestado la catequesis. La estructura empleada por Bernal Jiménez es análoga al procedimiento empleado por el clérigo Jerónimo Ripalda (1536-1618) en su famoso *Catecismo de la doctrina cristiana* (1616). El compositor moreliano plantea lecciones cortas y apropiadas para el aprendizaje de un infante, muestra donde llevar a cabo una concisa exposición del tema, propone ejercicios y finaliza con un breve interrogatorio con la finalidad confirmar lo asimilado, es decir, la examinación como un proceso disciplinario. Dicha secuencia didáctica persiste en el trascurso de las 38 lecciones contenidas en el método. En este sentido, se concurre una vez más al traslape del adoctrinamiento y la instrucción musical, debido a que los infantes a quienes estaba destinado el método, probablemente también estaban habituados a las formas del catecismo de Ripalda.

4.5 La Disciplina Coral, Bernal Jiménez

La labor teórico-pedagógica de Bernal Jiménez no puede ser totalmente comprendida y juzgada, si no se considera desde la perspectiva religiosa.⁸⁹ Como católico practicante y compositor de música, tanto sacra como secular, Bernal Jiménez conocía y practicaba, en la medida de lo posible, los altos preceptos morales y musicales que instauraba el *Motu*

⁸⁹ En esta ejemplificación particular, el disciplinamiento corpóreo de las técnicas religiosa y musical se superponen hasta el grado de volverse casi indistinguibles.

Proprio Tra Le Solleccitudini (1903) de Pio X, y que habían sido refrendados, parcialmente, por los pontífices Pio XI y Pio XII. En su artículo *Lo que debe saber el compositor sagrado*, Paredes (1944), alumno de Bernal Jiménez, expresa dichos convencimientos religiosos y profesionales:

Es por esto por lo que la Iglesia tiene como propio y exclusivo un canto, una música: El Canto Gregoriano. Es por esto por lo que la Iglesia haya acogido en su seno otra manifestación elocuente y grandiosa del arte musical; la Polifonía vocal Clásica. Es por esto que la Iglesia recoge para su servicio, las nuevas manifestaciones artísticas del desarrollo musical de las épocas que va viviendo, otorgándoles un pasaporte de identidad que les permita entrar en su recinto. Mas, como ya dijimos, solo aquello que reúne las cualidades que exige su santidad y pureza, aquello que está a la altura de su grandeza, aquello que nos es menoscabo de la dignidad del alma, aquello que está de acuerdo con la doctrina y la fe que sustenta, aquello que la prestigia y que se asemeja, por su belleza, a la belleza de su Dios que guarda en sus templos y altares, recibe en su cenáculo y les imprime el sello de su autoridad soberana.

De esta manera, Villaseñor intuía que debía impulsar una educación musical sólida para la formación de organistas y músicos sacros hábiles en los siguientes preceptos: a) consumir con los mandatos musicales contenidos en el *Motu Proprio* citado; b) satisfacer las necesidades sonoro-rituales de las distintas iglesias michoacanas y de las otras geografías circunvecinas para la ostentación del culto y; c) establecer en las *Scholae Cantorum* de las iglesias, los conjuntos corales que habrían de tomar parte en los servicios litúrgicos. *La Disciplina Coral* es el texto resultante de esa necesidad, no obstante, también es un preciso *dispositivo de poder*. El texto no lo explicita, sin embargo, los contenidos están claramente dedicados a los directores de coros sacros. La claridad en el uso del lenguaje y en la redacción, así como en las ejemplificaciones, expone a un Bernal Jiménez consecuente con las deficiencias que podía haber en la formación de quienes asumían la dirección musical de las iglesias y, por esta razón, no solo aborda los tópicos intrínsecamente asociados a la dirección de un conjunto coral, sino que también ahonda en contenidos teológicos, morales y éticos. De esta forma, Bernal Jiménez (1947, p. 81) expresa: “El apostolado de la música sagrada es como todos los apostolados: exige de sus representantes, de sus defensores, de los apóstoles ser como el modelo y la personificación de la doctrina que predicán”.

Es posible pensar que, es esencialmente el uso determinado para la instrucción y adiestramiento de conjuntos corales sacros, lo que estimuló a Bernal Jiménez a escribir, de una forma menos erudita, habría podido utilizar alguno de los otros muchos tratados escritos por teóricos nacionales de esa época y que son referidos por Saldívar (1991 y 1992) en sus dos volúmenes de la *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía*.

El quehacer en distintos *campos* de Bernal Jiménez fue colosal y, por ende, loable. Su ejercicio como formador de directores de coro y como promotor de la música coral se vio manifestada años después en la consolidación de un coro reconocido a nivel mundial, los Niños Cantores de Morelia, dirigido por Picutti. En ese sentido, resulta sugestivo considerar el asombro que, en el año de 1944, causó a Vanett Lawler (1902) durante su estadía en la ESMSM y que se replica en la siguiente mención:⁹⁰

La Escuela Superior de Música Sagrada de la Arquidiócesis (Morelia, Michoacán) demostró ser excepcionalmente interesante. En ella están inscritos unos sesenta o setenta niños elegidos cuidadosamente de distintas partes de la república... Hay dos coros en la escuela, uno compuesto por niños de entre 8 y 10 años, y otro por niños y jóvenes de 16 a 25 años. Cuando los estudiantes alcanzan la edad de 25 años o más, salen a varias ciudades para ocupar puestos en las iglesias. Una de las funciones inmediatas de la escuela es proveer música para las iglesias en las comunidades circundantes. En una ocasión durante nuestra visita, los niños se dividieron en varios grupos pequeños y se les envió a Morelia a cantar en los servicios religiosos.

... Muchos educadores de música que lean estas líneas y que, además de sus puestos escolares, sirvan como directores de coro de iglesia, organistas o cantantes, estarán especialmente interesados en este breve relato de la Escuela Superior de Música Sagrada de la Arquidiócesis, y estarán felices de saber que hay otras seis escuelas similares en varias partes de México. Esta escuela en Morelia, por cierto, se dice que está ubicada en el sitio de la primera escuela de música en América (Seeger, 1944, p. 54).

En la mención de Lawler, es posible observar la dimensión del movimiento dirigido por Villaseñor-Bernal Jiménez y apreciar cómo funcionaban las redes de transmisión del saber-hacer la música, iniciado con los infantes y las juventudes. Conjuntamente, se manifiesta la jerarquía de la ESMSM en la vida cotidiana de la ciudad de Morelia, al concurrir a las diferentes celebraciones religiosas. Se comprende en consecuencia la extensión social de la ESMSM, como una escuela ligada de manera sustantiva a la sociedad moreliana que la cobijó.

4.6. La Técnica de los Compositores, Bernal Jiménez

Lecciones

El dilatado proceso disciplinar formulado en la ESMSM, produjo eficaces agentes que diseminaron por la gran mayoría de la periferia mexicana las instrucciones allí incorporadas. No obstante, ese proceso no se hallaría consumado sin las prácticas compositivas. Tal y como ocurrió en el pasado con los maestros de capilla, algunos discípulos de la ESMSM escalaron en el escalafón escolar para conseguir el título de maestría en composición. Conseguido el disciplinamiento corporal y la incorporación de

⁹⁰ Ejecutiva Asociada de la Conferencia Nacional de Educadores de Música y consultora del Centro Musical Interamericano en los Estados Unidos

los lineamientos consagrados como legítimos en la ESMSM, los creadores musicales establecían una dialéctica entre la reproducción mimética de lo estudiado y la necesidad de generar una propuesta personal diferenciada. No obstante, la impronta dejada en dichos compositores por su paso en la ESMNSM la llevarían como un cuño indeleble en las distintas generaciones de creadores musicales egresados de esa escuela.

El direccionamiento de la subjetividad ejecutado en la ESMSM produjo en los educandos la aceptación como fundamentos de ese saber-hacer la música de la polifonía renacentista, el canto gregoriano y el órgano, por tanto, no tuvieron menoscabo en su utilización como elementos recurrentes y fundamentales en sus propuestas compositivas personales. La creación musical representa, indubitablemente, desde la óptica de una institución musical, la cúspide de la instrucción anhelada por el músico. El nivel de progreso conseguido por la ESMSM no solo se muestra en la generación de agentes y tratados introductorios musicales, sino, en la propuesta de métodos para la educación media y superior. En otras palabras, *La técnica de los Compositores* (1950), escrita por Bernal Jiménez es una demostración puntual sobre los alcances teórico-pedagógicos en Morelia y su posibilidad de rivalizar con las otras instituciones en el *campo* de la creación musical. Una composición musical, es la materialización de las capacidades obtenidas en los extensos procesos de instrucción y disciplinamiento, a su vez, muestra en la posibilidad de teorizar sobre este tópico, una característica distintiva de los centros legitimados de los saberes musicales.

La Técnica de los Compositores (1950) es un texto publicado de manera sincrónica con el bicentenario luctuoso de Johann Sebastian Bach (1685-1750). De acuerdo con la extensa labor compositiva del músico de Eisenach, Bernal Jiménez formuló un ambicioso método dividido en tres tomos donde expuso su perspectiva el ejercicio profesional de la composición de manera pedagógica.

Como si se tratara de una tesis de grado superior, Bernal Jiménez, en su prefacio, plantea la justificación de su texto, para a continuación proceder a plantear una dialéctica entre dos formaciones académicas: la Escuela de los teóricos y la Escuela de los compositores. Bernal Jiménez, contrario a lo que el sentido común dicta, por su condición de músico sacro, exhibe un panorama extenso del fenómeno musical que le rodea y se muestra enterado del devenir histórico de este. En el inciso “Importancia de los Clásicos”, señala que este periodo es el “centro de la historia musical”, no obstante, la categorización de Bernal Jiménez no es de índole cronológica, pues parece estar en concordancia con los

preceptos de la Musicología histórica al atender aspectos de la factura musical para su delimitación. De esta manera, Bernal Jiménez (1950, p. 12) se expresó:

Entiéndase, sin embargo, que el estilo clásico no se define por épocas ni personalidades, cuanto por procedimientos. Podemos encontrar en los románticos y en los modernos momentos de clasicismo (y de hecho hay siempre un importante *substratum*).

La delimitación pretendida por el compositor michoacano resulta evidente en la anterior cita. Por tanto, no se ha de sorprenderse el lector del comprensivo *corpus* de piezas musicales de las cuales tomará fragmentos a manera de ejemplificaciones para su texto. Después de las admoniciones del prólogo, Bernal Jiménez se enfoca en el tema de la armonía como objeto de estudio. El compositor moreliano recurre a la técnica ya probada en sus anteriores tratados de dividir y sintetizar sus contenidos en pequeñas lecciones. Esas lecciones se encuentran sustentadas por un abundante flujo de ejemplificaciones de partituras (debidamente referidos) de figuras dominantes en el ejercicio de la composición de la MAO. Bernal Jiménez expone a la práctica compositiva como un suceso transcendental en el devenir del ser-músico, por ende, el creador musical, desde su perspectiva, debe beber de las fuentes sustantivas de los insignes compositores. Asociado a los ejemplos musicales, consagra un espacio, a manera de intervalo entre capítulos, a la compilación de locuciones procedentes de pasajes litúrgicos, pensadores predominantemente del *campo* de la Filosofía, artistas y, de manera sustantiva, compositores. Los referidos apartados fueron denominados *Intermezzos*.

La segunda parte del método trata al fenómeno de la melodía, donde, estructuralmente, presenta el mismo esquema pedagógico que en la sección anterior. La tercera parte del tratado de Bernal Jiménez se aboca al estudio del Ritmo, mientras que la cuarta sección está consagrada al estudio y análisis de la Forma. El compositor moreliano, sostiene que la creación musical es una actividad donde la praxis debe superar a su contraparte teórica, es decir, el compositor se forma componiendo. En consecuencia, exige al alumno de composición que lleve un registro puntual de sus avances, y dubitaciones dentro del ejercicio de la composición. El apartado de apéndices del método contiene una bitácora para el registro de recitales y conciertos al que ha de asistir el educando, así como, unas hojas destinadas a la recopilación de autógrafos conseguidos por los estudiantes.

No se puede poner en tela de juicio, la encomiable labor teórico-pedagógica realizada por Bernal Jiménez, que, a su vez no tiene paralelo en la época de su publicación. Este tratado se yergue como una edificación teórica para una de las tareas

más complicadas dentro de la MAO, la composición. Los alcances y la extensión del tratado aquí expuesto requerirían de un trabajo monográfico para su correcta comprensión y valoración.

4.6.1. Ejercicios (*La Técnica de los Compositores*)

Esta sección del tratado comienza con un apartado llamado “Palabras al Alumno” que manifiestan en cierta medida la ética de trabajo esperada por Bernal Jiménez (1950, p. 5), quien sentencia:

No dedicar por lo menos dos horas diarias a los ejercicios de la composición musical es engañarse en si propio: ningún provecho considerable se obtendrá. Tan inflexible debe ser el maestro en este punto, que conviene suspenda las lecciones al alumno que no llene ese requisito.

La alocución del compositor michoacano revela de manera inequívoca las normatividades que impone desde su cátedra, las cuales son rigurosas y demandan del alumno un gran compromiso. Sin embargo, esa labor, unida a los cuatro años de solfeo que contemplaba el plan de estudios, manifiestan el porqué, compositores como Paredes, fueran competentes en la composición sin apoyarse en el instrumento (Arango García, 2010).

Bajo la dirección de Bernal Jiménez, en 1938, se diseñó un plan de estudios extenso y ambicioso en correspondencia con la nueva designación de la escuela como Instituto Superior. En esta nueva calidad, concedía el título de maestría en composición, la licencia en canto gregoriano y la licencia en órgano. Es posible inferir que, derivado de los hondos cambios que sucedían en el discurrir del tiempo, se generaban requerimientos didáctico-pedagógicos que obligaban a la práctica compositiva y a la creación de textos pedagógicos. El método fue diligentemente elaborado e incluye minuciosas instrucciones en un léxico claro y simple, profusos análisis de porciones de piezas provenientes de insignes compositores de la MAO, que funcionan como ejemplos de los distintos fundamentos y procedimientos en la composición y un copioso número de ejercicios que exigen al alumno a ahondar en el estudio y comprensión de la práctica compositiva. Más aún, Bernal Jiménez incita a los educandos a ser cautelosos y hacer como primer paso un bosquejo de los ejercicios y transcribir estos a las páginas destinadas a este propósito en el tercer volumen del método, para configurar paulatinamente un “libro del maestro” que sea referente del propio discípulo y le sirva como guía en lo subsecuente.

La Técnica de los Compositores. El Estilo Melódico Armónico, representa un aporte significativo a la instrucción de la práctica compositiva en México. En

correspondencia con lo registrado en la Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía, Tomos I y II de Saldívar (1991 y 1992), solo existían otros cinco tratados/textos relacionados con la composición, escritos por músicos mexicanos: el *Tratado Sintético de Armonía* (1913 y 1915), el *Tratado Sintético de Canon y Fuga* (1919), el *Tratado Sintético de Contrapunto* (1920 y 1925) y el *Tratado Sintético de Instrumentación para Orquesta Sinfónica y Banda Militar* (1921) de Julián Carrillo y; el *Nuevo Sistema de Armonía Basado en Cuatro Acordes Fundamentales* (1916) de Eduardo Gariel (texto que fue publicado en inglés por la casa editora Schirmer).

La Editorial JUS publicó en la revista *Universidad de México* (Editorial Jus, 1950, p. 11) el anuncio “Últimas novedades de la Editorial JUS, *La Técnica de los Compositores*, por Miguel Bernal Jiménez, quien pone en esta obra, al alcance de todos, su gran labor pedagógico-musical, 3 tomos con 320 pp. de lecciones, 306 de ejercicios y el 3er. tomo dedicado a borradores. Miden 32 x 22.5 cm. \$130.00”. El anuncio, publicado en una revista de la UNAM, permite considerar que la obra pedagógica de Bernal Jiménez no solo estaba destinada a las escuelas de música sacra del país, ambiente en que podía ser más solicitada. Resulta significativo que, el trascurso de los años, dicho tratado continuaba siendo el material didáctico primado en la enseñanza por parte de los catedráticos que, después de egresar de la ESMSM se habían diseminado por toda la geografía nacional. Así se llevó a cabo, solo por citar un ejemplo, en la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) y de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, en la que, profesores como Paredes, Hernández Gama y Silvino Jaramillo, entre otros, continuaban la transmisión del saber-hacer la música desde la perspectiva moreliana (Capistrán, 2019, comunicación personal).

A partir de ese momento, ha escaseado la proposición de tratados teórico-pedagógicos (armonía, contrapunto, instrumentación, formas musicales) por parte de los teóricos nacionales. Salvo las excepciones ya mencionadas, los métodos de Carrillo y Bernal Jiménez han sido relegados por tratados de teóricos foráneos. En otros, las clases de armonía, contrapunto y composición se presentan al estudiantado por medio de los apuntes del propio docente sin que éstos se trasladen a un método propiamente dicho. Lo anterior causa algunas problemáticas, de las cuales destacan los siguientes tópicos: a) los alumnos no cuentan con un método base al cual recurrir para solucionar sus incertidumbres en ausencia del docente; b) la falta de un tratado que unifique los criterios de los docentes puede generar severas confusiones que han producido que esta asignatura,

se haya convertido en una de las materias con mayor índice de reprobación en algunas instituciones de instrucción musical de grado superior.

A manera de cláusula, el método de Bernal Jiménez trata uno de los ejes centrales en la docencia de la MAO: la composición musical. Ese tratado teórico-pedagógico fue el producto de un dilatado proceso personal de comprensión, aprehensión y selección de componentes musicales por parte del compositor moreliano. No obstante, también revela el momento sociohistórico vivido en la capital michoacana durante el meridiano del siglo XX. El nivel de adelanto conseguido en el *campo* musical propulsó la emergencia de un método teórico-pedagógico tratante una tan compleja y refinada como es la composición. Esta particularidad, es necesario exaltarla, pues los tratados están dirigidos a sujetos y colectividades configuradas y disciplinadas de manera consistente, pero, también para otro tipo de públicos no congregantes del *campo* de la música sacra. Los métodos de la ESMSM muestran de modo eficiente el progreso conseguido por esa institución educativa durante el siglo XX y más aún el estado del *campo* de la música en la periferia mexicana. Las consonancias logradas entre autor, tratado, lector-educando, continúan siendo apreciables aún en nuestros días. Por ende, este tipo de trabajos deben ser analizados, tal vez ahora en categoría de sustrato para la creación de una nueva episteme musical mexicana.

Capítulo 5.

Los Congresos de Música Sacra en México y los Documentos Eclesiásticos

*Y en vano será esperar que para tal fin
descienda copiosa sobre nosotros la
bendición del cielo, si nuestro obsequio al
Altísimo no asciende en olor de suavidad.
Pío X.*

Bajo la apariencia de la concordia y el júbilo, las tensiones inherentes en el *campo* de la MAO en el México del siglo XX se manifestaron de manera puntual en las reuniones convocadas por la jerarquía católica. El valor de la exhibición de teorizaciones y habilidades musicales toma una relevancia inusitada en esos breves periodo de tiempo, en los cuales se decidía la dirección de la cultura en el movimiento musical sacro. Como en muy pocas ocasiones, la violencia, sublimada por las formas del arte, exigía la puesta en juego del *capital específico* de músicos y teóricos para refrendar su posición dominante ante la emergencia de nuevos agentes. Conferencias, ponencias, conciertos, estrenos de obras, clases prácticas y talleres fueron utilizados por los agentes para demostrar sus capacidades y el dominio del capital acumulado en su formación musical.

El análisis de estos eventos fuera de los márgenes del recuento lineal, revelan un dinámico *campo* musical que atrajo tanto a músicos como a jerarcas ávidos de mostrar sus capacidades en el tema de la legislación musical. La nacionalidad, la escuela de procedencia o acogida y la propia enunciación yoica del ser devenido en artista, formaban parte de los *capitales* en disputa. Las apuestas fueron muy altas y los testimonios legados a la luz de las teorizaciones propuestas en la presente tesis expone otra visión sobre estos eventos, que poco han sido abordados por la Musicología mexicana.

En segunda instancia, se aborda la legislación musical proveniente de la jerarquía católica con respecto a este arte. Sin duda, el ejercicio del poder se ha de manifestar en los sendos documentos que dejen en claro las intenciones de la Iglesia en cuanto a música. Ese esfuerzo de control obedece a un proceso de *larga duración* que se podría remontar es escritos precristianos como el *Timeo* de Platón. El interés de ciertos pontífices por conducir las expresiones musicales encuentra antecedentes poderosos como el *Antifonario* (590) de Gregorio Magno (540-604). En el presente capítulo se abordarán las connotaciones, recepción y aplicaciones que se le dieron a los distintos documentos eclesiásticos que versaron sobre la música. Se ha de poner especial interés en el cambio gradual que sufre el interés de la Iglesia por preservar su capital simbólico concretado en obras musicales para el oficio religioso.

Finalmente, al hablar de música sacra se debe tener en cuenta la legislación predominante en el momento sociohistórico que se aborda, en caso contrario, se corre el riesgo de derivar explicaciones del sentido común.

5.1. El Primer Congreso Nacional de Música Sagrada 1939

La recepción del *Motu proprio* de 1903 dicotomizó el *campo* de la música sacra en México, de tal suerte que, la *voluntad de verdad* se manifestó de manera precisa en escritos que buscaban sostener la legitimidad en las prácticas musicales y proponer a los afiliados como figuras dominantes del *campo*, no solo por sus capacidades musicales, sino, por su genealogía. Entonces, además del capital específico, el agente puso en juego un capital social que se cultivó profusamente en la ciudad de Morelia, en comparación con otras geografías. Por principio de cuentas, se debió establecer una suerte de frontera entre aquellos allegados a los principios del *Motu proprio* y quienes, debido a distintas circunstancias, no se afiliaron de manera definitiva a sus principios. Carlos Azcárate Esparza (1882-1974),⁹¹ dejó claro ese punto el cual, es reforzado con sentido de urgencia en la necesidad de “salvar” la música sacra en los templos mexicanos. Así se expresa el monje benedictino (1939, p. 5):

Hemos visto aparecer en nuestra patria ciertas manifestaciones indicadoras del buen deseo para cumplimentar las órdenes respectivas sobre la materia (música sacra), especialmente en algunas diócesis; pero, en general se ha vivido al margen de la ley, y el movimiento de reforma ha sido muy limitado y raquítico.

De esa manera, el *dispositivo* actuó sobre la otredad, que, se ve reducida a lo insuficiente, es decir, su *capital específico* presentó un déficit con respecto a los pocos entronizados a los nuevos conocimientos. Desde luego, sin perder su posición dominante en el *campo*, aquellos que se apegaron al documento pontificio, propusieron otros *dispositivos* como revistas (*Schola Cantorum*), instituciones, métodos y manuales, libros, conciertos etc. Sin embargo, una de las maneras más eficientes de conducir estos *dispositivos*, es concentrarlos en un evento donde la superioridad de la teorización musical y el saber-hacer de los entronizados se expuso de manera definitiva, ese es el sitio que ocupan los congresos que dan título a este apartado.

⁹¹ Azcárate fue uno de los mayores impulsores del movimiento sacro musical en México durante el siglo XX. Sin embargo, es una figura poco reconocida, pues ejerció su labor intelectual en la Ciudad de México, donde fundó algunas congregaciones religiosas como: El Colegio Parroquial de San Benito y la Academia Comercial del Padre Feejjo, en 1932. Fue un articulista frecuente de la revista *Schola Cantorum*, donde escribió principalmente sobre legislación musical, canto gregoriano y órgano. Azcárate fue uno de los principales impulsores de los congresos de música sacra de 1939 y 1949. También ejerció como organista en de la Casa de San Rafael, de la cual fue superior.

El Primer Congreso Nacional de Música Sagrada efectuado en noviembre de 1939 en la Ciudad de México, fue la oportunidad para que, desde la jerarquía católica, el saber-hacer musical se direccionara de manera eficiente. La comisión organizadora del congreso fue encabezada de manera honoraria por Luis M. Martínez (1881-1956), arzobispo primado de México y colaborador de *Schola Cantorum* el obispo de Tulancingo por Miguel Darío Miranda (1895-1986). La parte operativa de este evento también quedaría bajo potestad clerical con Carlos Azcarate como presidente y J. Guadalupe Treviño como vicepresidente. Los músicos “seculares” aparecen en puestos secundarios encabezados por Jesús Estada, como secretario y Bernal Jiménez, como vocal.⁹² Este hecho ejemplifica la constante negociación del *capital social* que debían establecer los músicos con la jerarquía católica. Es evidente que, bajo esta lógica, el solo *capital específico* musical no bastaba para acceder a las posiciones dominantes dentro de este *campo*. El beneplácito de la jerarquía con respecto al congreso se hizo manifiesta en constantes cartas publicadas en *Schola Cantorum*, como en la edición de septiembre, donde se podían leer las bases del congreso y las instituciones corales participantes en dicho evento: El Orfeón Queretano, la Escuela Diocesana de Música Sagrada de Guadalajara, las *Scholae* de Misioneros del Espíritu Santo de México y Veracruz y el Orfeón de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia.

Los fines perseguidos por el congreso se dividieron en tres ejes de acción: I. Realizar un diagnóstico del estado de la música sacra en México, II. Estudiar los obstáculos existentes en la aplicación total de los preceptos del Motu proprio, III. Proponer vías de solución para las problemáticas detectadas. Por otro lado, el programa del congreso revela aspectos muy significativos en la concepción de la música sacra en ese momento particular. Por principio de cuentas, las sesiones estuvieron divididas en públicas y privadas. Los aspectos privados, de dominio exclusivo para miembros de la iglesias y agentes allegados, versaron sobre la legislación de la música sacra en México. En ese sentido, destaca la programación del segundo día, en donde, “a puerta cerrada” se trataron temas como “Los coros mixtos y el canto femenino” en una primera ponencia y “Cómo ha de hacerse para dar un carácter más litúrgico a los ejercicios de piedad como triduos, novenas, etc. El Canto Popular Religioso” en una quinta ponencia (Bernal Jiménez. 1939, p. 13). Huelga decir que este tipo de temas serían nodales en las

⁹² Es verdad que la institución convocante al congreso fue Acción Católica Mexicana, misma que, en su carácter de apostolado laico sirvió de mediadora entre la sociedad civil y el episcopado. Sin embargo, el peso y dirección de este congreso recayó en los miembros de la jerarquía católica.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

resoluciones del Segundo Concilio Vaticano (1965) y que determinarían el fin de las prácticas musicales sacras concebidas en el *Motu proprio* de 1903. Las sesiones públicas, por el contrario, posibilitaron la exposición del *capital específico* musical de los agentes y el escrutinio de éste por el público, integrado por seglares y religiosos. Las ponencias de esas sesiones tuvieron un carácter más encaminado a la divulgación y fueron complementadas con un breve programa de audiciones.

Entre los resultados de este primer congreso, de apenas cuatro días, destacó la fundación de la Escuela Oficial de Música Sagrada del Arzobispado de México, institución que, en teoría, sería la sede del Instituto Superior de Música Sagrada de México. Sin embargo, como lo testimonia Enríquez (2015), esa institución no se consolidó según los proyectos presupuestados:

Nació abandonada, sin recursos. Durante 20 años subsistió en el cuarto piso de una vecindad de la Calle de Regina en el Centro Histórico de la Ciudad de México. A pesar de sus esfuerzos, los dos primeros directores no lograron sacarla de esta vergonzosa situación.

Este hecho, de manera indirecta, reafirmó la posición dominante de la mancuerna Villaseñor- Bernal Jiménez, en la dirección de los proyectos de institucionalización musical sacra en México, con epicentro en la ciudad de Morelia. La experiencia de estos dos agentes en los temas referentes a la institucionalización derivó en sendos nombramientos por parte de la recién creada Comisión Central de Música Sagrada. A Villaseñor se le encargó la dirección de las escuelas elementales y superiores, mientras que a Bernal Jiménez se le asignó la dirección de las *scholae cantorum*. Aunque el cardenal Darío Miranda, como primer presidente la novel comisión sentó la sede en la ciudad de Tulancingo, esta circunstancia no cambiaría el hecho consumado de la primacía de Morelia como eje del movimiento musical sacro.

Sin lugar a duda, la hegemonía de Morelia en materia sacro-musical se materializaría al aprovechar los canales de comunicación e intercambio creados durante el congreso. Durante buena parte del siglo XX, los preladados que quisieran abrir una escuela de música, por fuerza habrían de pensar en primer lugar en Morelia. Del mismo modo, los maestros de las nuevas escuelas provendrían de las Aulas de la Escuela de Música Sagrada de Morelia o, al menos, esa institución sería la primera opción para educar a los músicos locales. Tal es el caso de Estanislao Soria (comunicación personal) quien recuerda la elección de esta escuela para formarse como músico profesional:

Morelia...porque era la escuela que estaba más...este...posicionada en la memoria de medio mundo (¿no?). Llegaban aquí mucho a... bueno...al menos allí a la misma parroquia o a la casa del sacerdote una revista, que se llama la revista *Schola Cantorum* y allí podíamos leer los artículos, las obras todo lo que publicaban ellos en Morelia.

Este testimonio ejemplifica el constate flujo de agentes en formación que recibió la escuela de Morelia en los años subsecuentes, con el consecuente aumento de su prestigio como institución formadora.

5.1.1 El Primer Congreso Interamericano de Música Sagrada 1949

Más allá del recuento cronológico de acontecimientos en este congreso, estas líneas estarán dedicadas a analizar las relaciones de poder en el *campo* de la música sacra en México, a mediados del siglo XX. Como se ha observado a lo largo de la presente tesis, las consonancias de las prácticas musicales sacras trascendieron a gran parte del espectro de las prácticas musicales seculares en la principalmente en la periferia del país. Si bien, el congreso de 1939 consolidó la supremacía de la escuela moreliana, también se manifestaron algunas corrientes que, dentro de los preceptos del *Motu proprio* de 1903, pugnaron por lograr una posición dominante dentro de este *campo*. El tradicional centralismo que ha caracterizado a la sociedad mexicana desde la Colonia requería de ver consolidado su proyecto educativo-musical de la mano del cardenal Darío Miranda quien, por si fuera poco, era el presidente de la Comisión Central de Música Sagrada, con sede en Tulancingo. Por otro lado, la escuela queretana, encabezada por Cirilo Conejo Roldán (1884-1960), exigía el reconocimiento de sus fundadores: Sabás Camacho, Agustín González y J. Guadalupe Velázquez como precursores legítimos del arte musical sacro del siglo XX.

El antecedente directo del congreso interamericano fue el Congreso Regional de Música Sagrada, desarrollado en la ciudad de Guadalajara en noviembre de 1948. Este breve encuentro,⁹³ emanado de las inquietudes de Darío Miranda, Bernal Jiménez y Aréchiga, fue llevado a la Comisión Central de Música Sagrada (CCMS), para que sirviera de modelo para la realización de un congreso Interamericano en el año de 1950. Sin embargo, la inminente realización del Congreso Internacional de Música Sagrada en Roma ese mismo año, evidenció la necesidad de realizar un congreso continental que

⁹³ Con apenas 12 ponencias, el congreso sintetizó las preocupaciones predominantes de los agentes en el campo de la música sacra. Destacaron las ponencias: “Canto de las Mujeres” de Fernando Bravo Paredes, “El órgano, instrumento litúrgico por excelencia”, impartida por Manuel de J. Aréchiga, “Reivindicación artística del músico litúrgico” de Bernal Jiménez, “El sacerdote y la reforma litúrgico musical” expuesta por Darío Miranda, “Música litúrgica, extralitúrgica y antilitúrgica” de Silvino Robles y “Las Scholae Cantorum” por Villaseñor.

antecediera a ese evento. De esa manera, se presentó un anteproyecto encabezado por Aréchiga y Bernal Jiménez. Por ello, en la asamblea anual de enero de 1948, se constituyó una subcomisión a la cual se sumaron Carlos Azcárate, Fernando Bravo Paredes (redactor de las memorias del congreso) y, fuera del ámbito estrictamente musical a Juan S. Gómez (promotor de congresos y jornadas) y Luis Beltrán y Mendoza (tesorero). Finalmente, el 27 de septiembre de 1948 se aprobó la postulación del congreso para el año de 1949, y este fue ratificado por la Santa Sede con un radiograma el día 10 de marzo de 1949, según palabras de Bravo Paredes (1949, p. XIV): “SANTO PADRE AUTORIZA CELEBRACIÓN MÉXICO CONGRESO INTERAMERICANO MÚSICA SAGRADA”.⁹⁴

La designación de las sedes para el congreso se realizó a partir del desarrollo logrado por las escuelas de música instaladas en cada una de las diócesis. Así, fueron seleccionadas Guadalajara (que para entonces ya contaba entre sus docentes a Lobato), Morelia, Querétaro México y León (encabezada por Silvino Robles). Cabe mencionar que la inclusión obligada de la Ciudad de México se debió a que era la sede del Arzobispado Primado, por tanto, su exclusión hubiera estado fuera de lugar. Las sedes, no tuvieron la misma importancia en la realización del congreso. Lo anterior se puede deducir de los contenidos destinados a cada una de las tres liturgias pontificales realizadas.⁹⁵ En Guadalajara, se presupuestó la exposición de la música moderna. En Morelia, la música polifónica, y en México, el canto gregoriano. León y Querétaro quedaron al margen de esas reuniones, algo que, desde la teorización de Wallerstein, podría considerarse como relegar a la periferia de la periferia en el *campo* de la música sacra mexicana del siglo XX.

El día once de noviembre de 1949 inició el congreso en la ciudad de Guadalajara, donde la jerarquía, encabezada por el arzobispo José Garibi Rivera (1889-1972) dio la bienvenida a los asistentes en la catedral basílica. Siguiendo la crónica de Bravo Paredes (1949), la influencia de la ESMSM es innegable en la Escuela Diocesana de Música

⁹⁴ Mayúsculas transcritas idénticas al documento original.

⁹⁵ “La Misa pontifical es la que celebra un obispo en su diócesis, o en otra diócesis con la autorización del ordinario. El obispo siempre usa sus insignias pontificales, que las reviste sobre un altar. En estas misas no se usa el misal romano sino el *Canon Missae Pontificalis* y el obispo se sienta en el trono. A cada lado del obispo se sitúan dos diáconos llamados "diáconos de honor" que se revisten con sobrepelliz y dalmática, quienes tienen la función de atender al obispo. Además, siempre está presente un presbítero asistente” (Liturgia,2017).

Sagrada de Guadalajara, pues dedica elogiosas líneas al trabajo realizado por José Valadéz, como director de coros y a Domingo Lobato, como organista, ambos egresados de la escuela michoacana. Sin embargo, sería Bernal Jiménez, quién sobresaldría en esta sede, mostrando sus alcances como conferenciante, compositor y director de orquesta. De acuerdo con Bravo Paredes, una de las conferencias más exitosas fue precisamente “La Música Sagrada moderna” (sic), del compositor michoacano, misma que se dictó el día 12 de noviembre. Así lo narra Bravo Paredes (1949, p. XXXVIII):

La reconocida competencia del conferencista y lo sugestivo del argumento [...] hicieron que esta sesión fuera de las más concurridas por el público. Para ilustrar con ejemplos la última parte de su docta disertación, Hizo el señor Bernal Jiménez que un conjunto traído de Morelia y que dirigía el Prof. Jesús Carreño, ejecutase las selecciones que él iba señalando y comentando brevemente.

Con la intervención de Valadéz, Lobato y Carreño, Bernal Jiménez, demostró la potencia de la escuela michoacana que, convertida en el centro del movimiento sacro en la década por finalizar, se extendía allende sus fronteras y dejaba patente su legado con alumnos diseminados por la geografía nacional. Para completar la mención sobre Bernal Jiménez, es destacable su participación como director de orquesta en el programa del concierto de gala, celebrado la misma noche del 12 de noviembre en el Teatro Degollado, donde dirigió su *Sinfonía Poema México* (1946).⁹⁶

Con la temática de la música polifónica, el repertorio seleccionado por Bernal Jiménez para la misa pontifical de Morelia fue la *Missa Papae Marcelli* (1562) de Palestrina, que, como es natural, fue dirigida por él mismo. En la sesión pública, los Niños Cantores de Morelia, bajo la dirección de Romano Picutti (1914-19156) ejecutaron un aleluya y un villancico de Bernal Jiménez. El 16 de noviembre tocó el turno al Villaseñor, para intervenir como conferencista con la ponencia “Las Escuelas de Música Sagrada”, que, según el testimonio dejado por Bravo Paredes fue recibida con una extensa ovación. Aprovechando el foro brindado por el congreso, la dupla Villaseñor-Bernal Jiménez programó el examen de grado Magisterio en Órgano, para el alumno Alfonso Vega Núñez (1924-2015). En el programa de Vega Núñez, destaca la pieza breve *Arrullo del pastorcillo* (1937) de Bernal Jiménez. También destacó la presencia de Silvino Robles quien, en su alma mater, dictó la conferencia “El mejoramiento del músico de iglesia”.

⁹⁶ Obra sinfónica estrenada el 30 de agosto de 1946, en el Palacio de Bellas Artes, bajo la dirección de Carlos Chávez quien, a su vez, comisionó la composición de la obra. Con dedicatoria a Manuel Gómez Morín, la obra consta de cuatro movimientos a saber: Tenoxtitlan. Aquella vieja España, Mestizaje y Oración por la patria.

En las líneas hasta aquí redactadas, la hegemonía de Morelia como centro legitimado del conocimiento musical sacro no parecer ponerse en dudas. Sin embargo, es pertinente puntualizar sobre el hecho de que, la CCMS programó la conferencia de Justine Ward “La enseñanza del canto gregoriano” en la sesión del día 16 de noviembre. Darío Miranda, presidente de la CCMS, siguió atentamente esta conferencia y mandó *ipso facto* sus más calurosas felicitaciones, vía radiograma, a la ausente conferenciante. Según el programa del congreso, los temas del canto gregoriano serían abordados en la Ciudad de México. Sin embargo, resulta, al menos sorprendente, que el director de la sección técnica del canto gregoriano, Carlos Azcárate programara en la ciudad de Morelia una ponencia sobre la enseñanza de ese género a los niños. La mención a lo anterior se justifica en que Bernal Jiménez había implantado con éxito su propio método en el Curso *Elemental del Canto gregoriano*, ya abordado con anterioridad. Bravo, Paredes, justificó la invitación de la conferenciante de la siguiente manera (1949, p. XXVII): “Los muy singulares méritos de la señora Justina B: Ward de Washington – de quien tienen noticia cuantos han pasado por el Instituto de Roma–tuvo la Comisión como especial motivo para otorgarle a ella también igual distinción”. Es preciso mencionar que la enseñanza, estudio y ejecución del canto gregoriano, cambió de manera significativa durante el siglo XX, a la luz de nuevos descubrimientos derivados de investigaciones acuciosas realizadas en los monasterios europeos. Para 1949, el modelo diseñado por Bernal Jiménez, apoyado en las teorizaciones de Dom. Paolo Ferretti (1863-1938), comenzaba a dar muestras de obsolescencia. Por ende, basados en los mismos principios de la *voluntad de verdad* esgrimidos por Bernal Jiménez una década atrás, los nuevos teóricos del canto gregoriano en México comenzaron a pugnar por desplazar a Bernal Jiménez de la posición dominante en este tópico, y el congreso les brindó una oportunidad valiosa.

En la ciudad de León, la mancuerna formada por Silvino Robles y Pinto Reyes, fue los encargados de solventar las necesidades del breve paso del congreso por esa ciudad. Pinto Reyes ejecutó un reducido programa de órgano del cual José Ruiz Miranda – Robles Paredes, cede su lugar en la crónica a este personaje– (1949, p. XLVII) solo dio cuenta de una tocata de Widor y una pasacaglia de Bach. Los alcances de la Escuela de Música Sagrada de Morelia, como institución legitimada, fueron puestos de manifiesto en la alocución del delegado de la República del Salvador, R.P. José E. Quiñones quien, en palabras de Miranda (1949, p. LIII): “Como en toda Centroamérica, el movimiento de restauración de la Música Sagrada, que ya está mandando alumnos a la Escuela de

Morelia, y a otros planteles importantes para contar pronto con dirigentes mejor capacitados”.

Las tensiones entre la escuela michoacana y queretana quedaron de manifiesto en el programa del congreso. Hasta el día 18 de noviembre, salvo el caso de la conferencia de Ward, la ESMSM había mostrado su potencia en la dirección de la cultura musical sacra en México. Sin embargo, a la llegada del congreso a la ciudad de simplemente fue dejada de lado. El obispo de esa ciudad, Marciano Tinajero (1871-1957) y monseñor Cirilo Conejo Roldán, pusieron en juego todo su *capital simbólico* para visibilizar y realzar el legado musical del obispo Sabás Camacho y los músicos Agustín González y J. Guadalupe Velázquez y posicionarlos como los “verdaderos” antecesores del movimiento de reforma musical. Lo anterior, se contraponía al tratamiento peyorativo que manifestó Bernal Jiménez con esos agentes y con la escuela cecilianista en general. Como era de esperarse, los conciertos incluyeron, en su gran mayoría, música de González y Velázquez. Para finalizar los actos en Querétaro, se develó una placa conmemorativa en la catedral, dónde se rinde tributo a los agentes restauradores queretanos Camacho, González y Velázquez y que fue respaldada por la CCMS.

El congreso concluyó con las jornadas en la Ciudad de México, donde destacó la presentación de los últimos avances en canto gregoriano, por el representante de la Abadía de Solesmes, Dom. José Gajard. Esta extensa conferencia dividida en dos partes contó con la novedad del apoyo de las grabaciones de los monjes de la abadía. Tal fue el éxito del ponente, que fue invitado a dictar una lección práctica a los alumnos –y otros asistentes– del Seminario Metropolitano. Con este hecho, se verifica el desplazamiento de las teorizaciones michoacanas sobre la materia, en favor del canto gregoriano expuesto por Gajard. El propio Bernal Jiménez, figura indiscutida de las jornadas en Morelia y Guadalajara, vio reducida su participación a la lectura de un inciso breve de la declaración final en la clausura. A raíz de lo aquí analizado, se puede concluir que el congreso de 1949 inauguró un nuevo periodo en la música sacra en México, donde la hegemonía de la ESMSM fue puesta en entredicho con mayor frecuencia. Contrario a lo expresado por Díaz Núñez (2003), que concibe a Bernal Jiménez como el centro indiscutido del movimiento musical sacro en México, la evidencia aquí analizada, expone cómo el ejercicio del poder se comenzó a distribuir en otros agentes, como Azcárate, Darío Miranda y Conejo Roldán. Este movimiento, trajo consigo la redistribución gradual del capital específico.

La flamígera espada que esgrimió Bernal Jiménez en contra de los agentes queretanos, en sendos artículos críticos como *Ratisbona 1890* (1942) vio mitigada su virulencia en otros escritos. Tal es el caso de *Nacionalismo y música sagrada* (1950), en donde el compositor michoacano, reprime en cierta medida el discurso que señalaba a la escuela queretana como “conservadora” y les hace un breve reconocimiento, quizá en descargo de conciencia. Así lo escribió Bernal Jiménez (1950, pp. 35-36):

En México queríamos ser mexicanos. Ya en el padre Velázquez y en Agustín González hay un dejo nacionalista, como lo han subrayado sus exégetas. Otras tentativas más francas se han hecho después. No muchas ciertamente, por la escasez de compositores y la intolerancia del medio.

Las líneas de un Bernal Jiménez más reflexivo dan cuenta de la derrota simbólica que supuso para la escuela michoacana, la aceptación de los agentes queretanos dentro del canon de la música sacra mexicana. Para no dejar duda de este acto, la CCMS dedicó un amplio anexo a la historia de la Escuela de Música de la Diócesis de Querétaro, en las memorias del Primer Congreso Interamericano de Música Sacra. Aunado a lo anterior, las tensiones entre los propios agentes michoacanos comenzaban a pasar factura, en especial, los diferendos en la concepción y futuro de las instituciones musicales entre Villaseñor, Guisa y Bernal Jiménez, quienes poseían visiones distintas, y en buena medida, incompatibles sobre este tema. Finalmente, si, por un lado, los agentes michoacanos como Bernal Jiménez, Lobato, Vega Núñez, Robles o Pinto Reyes dejaron de manifiesto sus habilidades en distintos estadios del congreso y con ello refrendaron la posición dominante de la escuela moreliana, por otro lado, la contracción de la hegemonía michoacana se comenzaba a manifestar en tópicos específicos, como en la enseñanza del canto gregoriano. Ahora bien, es preciso mencionar que, el tránsito de una práctica dominante a convertirse en recesiva requiere de un dilatado tiempo. Por ello, hasta la década de 1990 no era difícil encontrar escuelas -*Schola Cantorum* de Celaya- que aún recurrían a este método para iniciar a sus alumnos en el estudio del canto gregoriano.

5.2. Documentos eclesiásticos

La importancia que la iglesia católica le brindó a la música desde mediados del siglo XIX y prácticamente todo el siglo XX, quedó plasmada en un extenso índice de publicaciones normativas sobre este arte. Díaz Núñez (2010) hizo un recuento de los documentos más significativos a este respecto, sin embargo, la ausencia de una visión crítica por parte de la autora no brinda algún horizonte analítico profundo al respecto. En cierta medida, un documento, aún expedido por la más alta dignidad eclesiástica, no es más que un conjunto

de reglas propensas a convertirse en “letra muerta”, si es que no son acogidas por un entramado social que permita su aplicación. En otras palabras, la eficacia del documento reside en las condiciones materiales específicas del lugar donde es pretendido aplicar, podría entenderse el estado del *campo* en un lugar y momento sociohistórico específico. Surge entonces un intervalo solventado por los agentes –músicos– que, con los elementos incorporados en su *hábitus* y expuestos como *capital específico*, establecen relaciones sociales dentro del *campo*, jugando parcialmente en función del nuevo elemento incorporado, es decir, el documento y la legitimación de sus prácticas.

La bastedad de escritos y, sobre todo, las múltiples reacciones que surgieron en México como respuesta a la emisión de cada uno de los documentos, servirían como tema de una investigación independiente. Por lo tanto, este apartado se concentrará en exponer las relaciones de poder puestas en juego en el *campo* de la música en México, a partir de cada documento aquí analizado. Por otro lado, el doctorante busca exponer elementos puntuales que denoten un cambio en las prácticas musicales sacras y que, a su vez, evidencien un cambio en el paradigma de la música sacra del siglo XX: el caso del canto popular y del papel de la mujer en las celebraciones religiosas.

5.2.1. *Vox clamatis in deserto*: La disertación de Camacho

Uno de los elementos ya referidos en esta tesis, es la eficacia que demostraron Villaseñor y Bernal Jiménez en consolidar su visión en un modelo de institución musical. Sin embargo, para ser precisos, la fórmula integrada por un músico (sacro o secular) y un elemento del clero, en México, debe su origen a Rafael Sabás Camacho, Agustín González y J. Guadalupe Velázquez. A partir de la *Disertación sobre la importancia del canto gregoriano* (1878) de Camacho, se introdujeron los elementos característicos que ya se han mencionado a lo largo de la presente tesis. Por principio de cuentas, se creó, desde el sentido de la urgencia, una taxonomía en el campo, entre los saberes legítimos e ilegítimos. De esta manera procedió Camacho (1878, p. 7) al promocionar su libro dentro del clero:

Hallareis en él probada la importancia del canto gregoriano: encontrareis sólidos fundamentos para basar vuestra conducta, así como razones y respuestas concluyentes que oponer a vuestros adversarios. ¡Adversarios! [...] tendréis adversarios, que se opongán a vuestros nobles esfuerzos, y hasta que ridiculicen vuestro proceder, valiéndose de los medios que estén a su alcance, para entorpecer y estorbar la reforma del canto y la música sagrada.

Camacho, logró posicionar a sus agentes como figuras dominantes en el campo de la música en el México prerrevolucionario. De ello da cuenta Campos (1932, p. 114) al hacer un recuento de las distinciones recibidas por Velázquez en la capital:

Vino a ejercer el profesorado (J. G. Velázquez) enseñando canto llano a los infantes de la Colegiata de Guadalupe. Nombrado Maestro de Solfeo y Canto Gregoriano en el Seminario Conciliar de México[...] Nombrado Inspector general de todas las escuelas de la metrópoli, la Secretaría de Instrucción Pública quiso utilizar su sabiduría en la enseñanza musical superior y lo nombró Profesor de Órgano, Solfeo y Conjuntos Vocales, Concertador y Director de Coros e Inspector de Solfeo en el Conservatorio Nacional.

Resulta valiosa la alocución de Campos, quien escribió antes de la consolidación de la escuela moreliana, como dominante del *campo* de la música sacra, por lo tanto, brinda un panorama de las relaciones de poder de ese momento, que ha sido poco explorado por la Musicología mexicana. Díaz Núñez (2010) de inmediato traslada el epicentro de la música sagrada a Morelia, desde finales de la primera década del siglo XX.⁹⁷ Sin embargo, la evidencia dada por escritos como el de Campos (1932), indican que la escuela dominante en México era, en ese momento la queretana. Por tanto, en primera instancia recayó sobre esa escuela y sus agentes la aplicación del *Motu Proprio* de Pío X (1903). Fue el *Kairós* del siglo XX, la Revolución, lo que cambiaría por completo el panorama de la música sacra y, entre otras cosas, le daría su carácter periférico con la emergencia del Nuevo Estado Mexicano. Así Velázquez, se vio obligado a regresar a la periferia en Querétaro, abandonando su estatus dominante en el *campo*. Este aparente vacío fue aprovechado muchos años después por los agentes morelianos para, discursivamente, legitimarse y mostrarse como los “verdaderos” depositarios de los preceptos del mencionado *Motu proprio*.

5.2.2. *Motu Proprio, Tra le Solleccitudini* (1903)

Se puede comprender a este documento pontificio como un esfuerzo por concentrar la dirección del proyecto musical sacro católico en la figura del papa. Si bien, los esfuerzos de reforma comenzaron de cierta manera en Ratisbona a mediados del siglo XIX, los alcances de este *Motu proprio*, sobrepasaron los alcances del movimiento cecilianista. De alguna forma, el ejercicio del poder derivado de este documento fue utilizado como herramienta de legitimación por los agentes morelianos para proclamar su superioridad,

⁹⁷ Díaz Núñez (2010, p. 657) en un afán por demostrar linealidad, concibe la fundación de la Escuela de Música Sagrada San Gregorio Magno como un proceso concatenado. Como la investigadora lo menciona, coloquialmente llamado Orfeón San Gregorio Magno en 1907 y el Orfeón Pío X de Villaseñor en 1914. En este salto hermenéutico, se olvida de las circunstancias vividas en Morelia por la Revolución y que dieron origen a un nuevo proceso de institucionalización.

en oposición a sus contrapartes. Uno de los aspectos fundamentales en la diferenciación entre las “restituciones” romana y cecilianista, radicó en la institucionalización de la música. Mientras que el movimiento de Ratisbona generó filiaciones como las ya referidas de Camacho, González y Velázquez, la corriente romana procuró la fundación –y refundación en algunos casos– de nuevas instituciones alineadas con los preceptos del pontífice.⁹⁸ Entonces, Villaseñor aparece como el más logrado articulador de la institucionalización musical en México. Prueba de ello se puede observar en su nombramiento como director de las escuelas superiores y elementales de música sacra en 1939. También se puede leer en la sección “Mundo Musical” de enero de 1939 el breve apartado “Bodas de Plata que reza”: (anónimo. 1939, p. 23)

Veinticinco años hace que en la Arquidiócesis de Michoacán nació [...] la Escuela de Música Sagrada que desde el principio dirigió sus pasos a la realización de los deseos fervientes del Sumo Pontífice Pío X, expresados en su Motu Proprio del 22 de noviembre de 1903.

Por otro lado, dentro de los primeros años de la revista *Schola Cantorum*, destacan las largas disertaciones de Azcárate sobre el *Motu Proprio*. En primer término, *Documentos Pontificios: Legislación de la Iglesia Sobre la Música en los Templo* (sic) y *Comentario al Motu Proprio de S.S. Pío X acerca de la Música Sagrada* (sic), publicados a lo largo de los once números de 1939,⁹⁹ 1940 y 1941.

La diatriba en contra de otras escuelas o saberes musicales sacros se manifestó desde un principio, en un afán de diferenciación radical. Fray Junípero el Cocinero, publicó en los números de agosto y septiembre de 1939 el artículo *Dn. Francisco de P. Lemus: Semblanza Musical*,¹⁰⁰ en donde hizo una abierta burla a los conocimientos y saberes de este músico moreliano de finales del siglo XIX, y cuyas obras, como los

⁹⁸ El octavo apartado del *Motu Proprio* no deja duda al respecto de la promoción de una nueva institución: “27. Póngase cuidado en restablecer, por lo menos en las iglesias principales, las antiguas *Scholae cantorum*, como se ha hecho ya con excelente fruto en buen número de localidades. No será difícil al clero verdaderamente celoso establecer tales Scholae hasta en las iglesias de menor importancia y de aldea; antes bien, eso le proporcionará el medio de reunir en torno suyo a niños y adultos, con ventaja para sí y edificación del pueblo. 28. Procúrese sostener y promover del mejor modo donde ya existan las escuelas superiores de música sagrada, y concúrrase a fundarlas donde aún no existan, porque es muy importante que la Iglesia misma provea a la instrucción de sus maestros, organistas y cantores, conforme a los verdaderos principios del arte sagrado” (Pío X. 1903, VII-27,28).

⁹⁹ La revista mensual *Schola Cantorum*, en su primer año (1939) tiró su último número en correspondencia a los meses de noviembre-diciembre.

¹⁰⁰ Fray Junípero el Cocinero, puede tratarse de otro de los heterónimos usados por Bernal Jiménez. El año de 1939 el compositor michoacano publicó ya en dos números vestido del musicólogo M. Mouse. Si bien, Fray Junípero firmó sus cartas desde la ciudad de Guadalajara, en un fragmento se puede leer: “La Escuela Pío X de Morelia debe a él haber obtenido por la generosidad del Excmo. Sr. Banegas la imprenta, que es de su propiedad, y (que ahora nos sirve para nuestras humildes obritas)” De lo cual se puede inferir que Junípero escribe desde la locación de la imprenta, es decir Morelia.

misterios, aún contaban con gran aceptación por parte de la feligresía, a pesar de estar proscritos por el *Motu proprio*. Aún en el tono de sorna del escrito, el autor no perdió la oportunidad de recordar que sus palabras están encuadradas en la normativa de la Iglesia “Basta con decir y entender que, la Santa Iglesia tiene su Legislación propia, y por tanto Universal, porque es católica: que debemos ajustarnos a ella y no a nuestros gustos” (Cocinero,1939, p. 20).

Con este antecedente, no sorprende la categorización de Bernal Jiménez (1942) de estos saberes como producto de agentes “liquidados”, es decir, insignificantes figuras residuales en el *campo* de la música sacra. Ya se ha versado en la presente tesis sobre la animadversión de Bernal Jiménez para con el movimiento cecilianista, a quien les endilga el mote de “conservadores”. Sin embargo, el bloque creado en Morelia se extendió a otros agentes que también se posicionaron en contra de la escuela queretana, como el canónigo Saturnino García (1903-1995). De lo anterior, dejó constancia al censurar el contenido del artículo *El Maestro Música Agustín González*, publicado en febrero de 1939 en *Schola Cantorum*. La *voluntad de verdad* aparece en García (1931, p. 18) al puntualizar la ilegitimidad en las prácticas de González:

El Sr. Agustín González no alcanzó a conocer (o al menos no practicó e hizo practicar) el genuino canto gregoriano cuyo estudio científico y cuya interpretación más verídica y artística [...] ampliamente aprobada y recomendada por la S. Sede, han enseñado principalmente los monjes solesmenses.

Finalmente, los tópicos del canto popular y la inclusión femenina son tajantemente excluidos en este documento. Lo popular se asocia a lo profano y en oposición a la música sacra Pío X (1903, I, 2) expuso: “Debe ser santa (la música sacra) y, por lo tanto, excluir todo lo profano, y no sólo en sí misma, sino en el modo con que la interpreten los mismos cantantes”.¹⁰¹ A las mujeres, les fue negado el acceso al ejercicio de la música sagrada de manera categórica, en concordancia con lo escrito por el pontífice (1903, V, 2):

Del mismo principio se deduce que los cantores desempeñan en la Iglesia un oficio litúrgico; por lo cual las mujeres, que son incapaces de desempeñar tal oficio, no pueden ser admitidas a formar parte del coro o la capilla musical.

A la postre, esos dos aspectos generarían una fractura entre los propios agentes michoacanos y, junto con otros factores, contribuirían para poner fin a la Escuela de Música Sagrada de Morelia. Al texto de Pío X (1903) le siguió una carta encíclica de Pío XI llamada *Divini cultus sanctitatem*, publicada el 20 de diciembre de 1928 y que en cierta medida es una exhortación para seguir con los dictámenes del documento antecesor.

¹⁰¹ Paréntesis agregados por el autor de esta tesis.

Si acaso, se puede inferir un sesgo a la doctrina social, al poner un mayor énfasis en la participación del “pueblo” en las ceremonias litúrgicas.¹⁰²

5.2.3. La irrupción de lo popular: *Mediator Dei* (1947), *Músicae Sacrae* (1955)

Mediator Dei es una carta encíclica publicada el 20 de noviembre de 1947 por Pío XII. Aunque es un texto que trata sobre la liturgia, vuelve a hacer énfasis en la participación del “pueblo” en las celebraciones religiosas. El punto destacable de este documento es la inclusión de la palabra “popular”, lo cual promoverá una nueva visión en el fenómeno musical sacro, partiendo de las palabras de Pío X (1947, 238).

Os exhortarnos también, venerables hermanos, a que os esmeréis en promover el canto popular religioso y su cumplida ejecución, llevada a cabo con la debida dignidad, cosa que puede servir para estimular y encender la fe y la piedad del pueblo cristiano.

En México, este giro de aceptación a lo popular fue aprovechado por los agentes queretanos para, mediante la voz papal, restituir la legitimidad de sus agentes sobajados por los agentes michoacanos. Aprovechando el marco del Primer Congreso Interamericano de Música Sacra de 1949, se presentó la ponencia “El canto popular religioso en lengua vulgar”, del Pbro. Cesáreo Munguía, clérigo queretano miembro de la CCMS. Esta ponencia, después de una breve contextualización histórica, se trasmuta en una laudatoria de los agentes queretanos González, Conejo Roldán y Velázquez, donde las palabras de Munguía son apuntaladas con ejemplos musicales. Si para la escuela compositiva de Bernal Jiménez, la simplicidad en la factura de los músicos cecilianistas era una deficiencia, ahora, ésta sería precisamente una de las cualidades a ensalzar por parte de Munguía (1949, p. 135):

Para componer cánticos [...] propended a la sublime sencillez, conquista tan apreciada por los grandes maestros. A ella llegó nuestro padre José Guadalupe Velázquez, como lo apreciaréis en el misterio “Santa María” que cantará en pueblo en el Rosario que vamos a rezar poco después; a ella también llegó el Maestro Agustín González.

Bajo esta nueva perspectiva, los objetos residuales cecilianistas ahora gozaban de una relativa legitimidad. Dichos objetos, en su categoría de elementos residuales, nunca desaparecieron del todo en las prácticas musicales en México. Aún en el núcleo del movimiento michoacano existen testimonios de la pervivencia de estas obras, de ello da cuenta Florían (comunicación personal):

¹⁰² “Nos creemos aquí en el deber de afirmar que no es el canto con acompañamiento de instrumentos el ideal de la Iglesia; pues antes que el instrumento es la voz viva la que debe resonar en el templo, la voz del clero, la de los cantores del pueblo” (Pío XI. 1928, VI, 17).

Pues es tan notable que te voy a decir lo siguiente...en Querétaro, existía la Escuela Superior de Música que dirigía el padre Velázquez y el maestro Agustín González, gran compositor queretano, aquí estuvieron (en Morelia)...aquí vivieron y se quedó para siempre (...) el Miserere de don Agustín; cada miércoles santo de cada Semana Santa, interpretábamos el miserere de don Agustín...lo canté de chico y lo canté de grande...dios me dio licencia de contar con buena voz y cantaba el *Cor mundum crea un me...*

Mediator Dei, en cierta medida, desarticuló uno de los puntos de apoyo de la idea musical sacra encabezada por Bernal Jiménez, al reconocer como valederos los objetos procedentes de otras tradiciones musicales. En el caso de los cecilianistas, la escuela queretana reimpulsó las obras de sus agentes, mientras tanto, los objetos de hábito decimonónico, como los de Lemus o Martínez Avilés, quedaron fuera de la protección institucionalizada, apelando a la pervivencia, vía el arraigo de sus obras en la feligresía.

El 25 de diciembre de 1955 se publicó la carta encíclica *Musicae Sacrae Diciphina* de Pío XII. Este documento reiteraba los compromisos expuestos en el documento anterior y en el punto 15, abría la puerta a las lenguas vernáculas en el oficio religioso. Este hecho fue apelando a la tradición de cada regionalidad, que resistió de manera suficiente los intentos reformadores de principios de siglo con el *Motu Proprio*, y que en la práctica nunca las pudo desterrar del todo de las iglesias.

Sin embargo, allí donde una costumbre secular o inmemorial exige que en la misa solemne, luego de cantadas en latín las sagradas palabras litúrgicas, se inserten algunos cánticos populares en lengua vulgar, los Ordinarios de los lugares podrán permitirlo «si, atendidas las circunstancias de personas y lugares, estiman que es imprudente suprimir esta costumbre», más observada por completo la ley que prescribe que los textos litúrgicos no sean cantados en lengua vulgar, según ya antes se ha dicho (Pío XII. 1939, III, 15).

Por otro lado, ese documento, atendiendo la realidad material reinante en las distintas geografías que acusaban un marcado déficit de cantores, por fin, abría las puertas a la mujer, como participante de las prácticas musicales religiosas. De acuerdo con el mandato de Pío XII (1939, IV, 2), la mujer es aceptada, aunque, con marcadas limitaciones:

Tanto los hombres como las mujeres y las jóvenes en lugar exclusivamente dedicado a esto, fuera del presbiterio, puedan cantar los textos litúrgicos, con tal que los hombres estén separados absolutamente de las mujeres y jóvenes, evitando todo inconveniente y gravando la conciencia de los Ordinarios en esta materia.

Cabe mencionar, que en 1950 coexistieron dos proyectos de institucionalización musical divergentes en Morelia y que compartieron el mismo espacio: la Escuela de Música Sagrada y el Conservatorio de las Rosas. La primera, encabezada por Villaseñor y la segunda por Bernal Jiménez quien, a la usanza de las instituciones superiores laicas –universidades, conservatorios– aceptaba alumnado de ambos sexos. Este hecho no fue

bien visto por Villaseñor, lo cual derivó en ciertas tensiones que actuaron en contra de ambos proyectos. *Musicae Sacrae Dicipina*, en cierta medida pudo haber solventado estas tensiones en el ejercicio de la verticalidad del poder eclesiástico. Sin embargo, Bernal Jiménez se encontraba radicado en Luisiana (USA) en 1955. Mientras tanto, Villaseñor no cedería el control de su proyecto, y menos para realizar cambios en los fundamentos de algo que había funcionado tan bien durante cuarenta años. Para finalizar este inciso, es preciso puntualizar que éste fue el último documento pontificio del cual tuvo conocimiento Bernal Jiménez, quien moriría el año siguiente.

5.2.4. Instrucción sobre la música sagrada y la Sagrada Liturgia (1958)

Expedido por Pío XII un mes antes de su muerte, este documento reafirmó las propuestas expresadas en los anteriores mandatos pontificios. Presentada en septiembre, un mes antes de la muerte de Pío XII. A pesar de ser un documento muy extenso, no presenta variaciones o novedades con respecto a la visión del pontífice con relación a la música sacra. Sin embargo, es necesario resaltar que ese texto introdujo una paradoja en la realidad material de los músicos sacros del orbe católico. Por un lado, Pío XII renovaba su compromiso con la agenda de institucionalización musical de Pío X, quien ordenó que se abriesen *Scholae Cantorum* donde se pudiese, y se estructurara una jerarquía institucional de escuelas e institutos superiores. No obstante, descuidaba el sostenimiento pecuniario de los músicos sacros, al sugerir la gratuidad de sus servicios. De no ser posible lo anterior, las iglesias particulares debían apelar a la Comisión Central de Música Sagrada para fijar algún tipo de salario. Huelga decir que este documento oficializaba la paulatina precarización del músico sacro. Así lo hizo ver Pío XII (1958, II, 100-101):

Sería ideal y digno de encomio si organistas, directores de coro, cantantes, instrumentistas, y otras personas dedicadas al servicio de la Iglesia, que contribuyen con sus talentos por el amor de Dios, y en el espíritu de religiosa devoción, sin sueldo; en caso de que no pueda ofrecer sus servicios de forma gratuita, la justicia cristiana, y la caridad demandan que la Iglesia les dé un salario justo, de acuerdo con los estándares reconocidos de la localidad, y las disposiciones de la ley.

En el imaginario de los agentes en formación, comienza a formularse la imposibilidad de solventar sus necesidades materiales con el ejercicio de la práctica musical sacra como sostenimiento principal. De igual manera, la paradoja se extiende al *capital específico*; hasta el momento, la escuela michoacana había sustentado su superioridad en la acumulación de un *capital específico* superior al de sus contrapartes. Bajo el mandato de Pío XII, este *capital específico* perdía efectividad ante el llano *capital económico*. Es

decir, un músico bien formado podía ser sustituido por un músico de menor *capital específico* que cobraba menos o se abstenga de cobrar. El músico sacro con formación académica ahora enfrenta el riesgo de estar sobrecalificado. Se apelaría, en primera instancia, a la preservación del *capital simbólico* de los grandes centros católicos - basílicas, catedrales, santuarios y monasterios- para patrocinar a sus músicos previamente nombrados y sostenerse como centros legítimos en la representación de las prácticas musicales sacras. No obstante, la tentación del ahorro monetario privaría gradualmente en las iglesias y forzaría al músico sacro a buscar nuevos horizontes.

Por otra parte, Pío XII abría la posibilidad a una nueva institucionalización musical, con el reconocimiento de las escuelas privadas de música sacra. Precisamente, el pontífice destinó el apartado denominado “B Escuelas públicas y privadas de música sacra” donde en el punto 117 menciona: Además de las escuelas creadas para enseñar música sacra, muchas

Sociedades, con el nombre de San Gregorio o Santa Cecilia o de otros santos, se han creado para promover la música sacra de distintas maneras. El incremento de esas sociedades y de sus asociaciones a escala nacional o incluso a escala internacional puede hacer mucho para promover la causa de la música sacra.

Nuevamente, se puede inferir un diferendo entre este modelo y el anterior, donde la escuela de música sacra proveía al niño cantor y al estudiante de alimento, ropa y hospedaje. Bajo este nuevo esquema, ya no sería prioritario para la Iglesia proveer de estos aspectos al agente en formación. En México, hacia el año de 1960, se comenzó un nuevo proyecto de institucionalización musical dimanado de los preceptos de Pío XII. En Puebla, el Pbro. Bruno Fernández Abreu (1925- 2009) fundó la escuela primaria que a la postre se convertiría en el Instituto Superior Eugenio Pacelli (Universidad Pacelli).¹⁰³ Esta institución nacería abstraída de las pugnas prevalecientes en el campo de la música sacra en el México de mediados del siglo XX, convirtiéndose en un proceso de institucionalización distinto a lo visto hasta entonces.

Finalmente, en esa instrucción Pío XII dedica un inciso (E, 74-79) a la importancia, legislación y uso de los medios de comunicación masiva del momento: la radio y la televisión, con lo que, de manera indirecta, suma los objetos que intervienen en el ritual católico a la lógica de la *industria cultural*. Desde el *Motu proprio*, enarbolado

¹⁰³ Eugenio María Giuseppe Giovanni Pacelli (1876-1958), Pío XII durante su pontificado, fue la referencia de Fernández Abreu para iniciar su proceso de institucionalización musical. El clérigo mexicano estableció relación con el entonces Cardenal Pacelli, durante su estancia en el Instituto Pontificio de Música Sacra, donde obtuvo la licencia en canto gregoriano, así como, las especialidades en composición, dirección y órgano.

como estandarte por Villaseñor, hasta este documento, existieron cambios significativos que anunciaron una nueva era en la música sacra. Sin embargo, el patriarca michoacano moriría en 1961 ajeno a la revolución que significaría el Concilio Vaticano II (1963-65).

5.2.5. *Sacrosanctum Concilio* (1963) y *Musicam Sacram* (1967)

No es menester de este trabajo el desentrañar y explicar las consecuencias *in extenso* del Concilio Vaticano Segundo, que significó la mayor revolución en la concepción de la Iglesia desde la Contrarreforma. El lector advertirá que este acotamiento resulta más que prudente, con miras a no extender innecesariamente este texto. Dentro del análisis de las prácticas musicales, en el documento *Sacrosanctum Concilio*, de manera general se dedicó el sexto capítulo al tema de la música sacra, en lo referente a la atención de las reformas. Por otro lado, *Musicam Sacram*, documento de mayor extensión, es un recuento puntual y operativo de las nuevas disposiciones. Ambos textos, por ende, se abordan en conjunto en este inciso.

Si bien, como ocurrió en prácticamente todos los documentos anteriores, se refrendó el mandato de Pío X de procurar las escuelas de música sagrada y los institutos superiores, la realidad material demuestra que ninguna institución posconciliar logró un papel destacado en el *campo* de la música en México, mucho menos, pugnar por la dirección de un proyecto cultural nacional, como lo hizo la escuela michoacana.

Entrando en materia, este documento expresaba una contradicción en la dirección de la música sacra, al querer preservar y aumentar la especialización en algunos tópicos concretos, mientras que se muestra laxa con el canto popular, al cual le exige una normatividad mínima, (Pablo VI. 1964, p 26):

117. Complétese la edición típica de los libros de canto gregoriano; más aún, prepárese una edición más crítica de los libros ya editados después de la reforma de san Pío X. También convienen que se prepare una edición que contenga modos más sencillos, para uso de las iglesias menores.

118. Foméntese con empeño el canto religioso popular, de modo que, en los ejercicios piadosos y sagrados y en las mismas acciones litúrgicas, de acuerdo con las normas y prescripciones de las rúbricas, resuenen las voces de los fieles.

Espalda con espalda, dos modalidades en la práctica musical sacra inician el cambio en las posiciones dentro del *campo* de la música. El canto gregoriano –tan procurado al menos en las legislaciones–, la polifonía y la música de órgano comenzarán a gravitar hacia la órbita de las prácticas *recesivas*, al tiempo que, el canto popular devendrá en la práctica *dominante*. No proscrito, pero sí dejado en desiguales condiciones, el latín

también cedió con el tiempo ante las lenguas vernáculas.¹⁰⁴ La iglesia católica, violentamente eurocentrista, diagnosticaba que, para sobrevivir en un mundo moderno, debía desplazar sus bazas fuera de los confines de Europa. A cambio, consintió que otras expresiones sustituyeran a los objetos de tradición europea, como lo deja ver el pontífice (1964, p. 26):

119. Como en ciertas regiones, principalmente en las misiones, hay pueblos con tradición musical propia que tiene mucha importancia en su vida religiosa y social, dése a esta música la debida estima y el lugar correspondiente, no sólo al fomentar su sentido religioso, sino también al acomodar el culto a su idiosincrasia, Por esta razón, en la formación musical de los misioneros, procúrese cuidadosamente que, dentro de lo posible, puedan promover la música tradicional de aquellos pueblos, tanto, en las escuelas como en las acciones sagradas.

En el punto 121 del mismo documento, el pontífice expresa que los compositores deberían procurar la sencillez en los cantos, para que sean ejecutados por todo el pueblo. Por tanto, el nivel de ejecución musical dentro de la liturgia ahora estaría en función de las posibilidades de la congregación y no del músico sacro previamente formado.

Ante este panorama, los músicos michoacanos hicieron esfuerzos notables por cumplir con las nuevas disposiciones, al mediar entre su extendido *capital específico* y las posibilidades de representación de sus obras dentro de los templos. Sólo por dar un ejemplo de este proceder, es posible citar la *Misa Mexicana* (1965) de Delfino Madrigal, que gozó de gran popularidad en las décadas de 1960 y 1970.

Sin embargo, las tensiones en el campo de la música sacra se complicaron aún más al insertarse un elemento ideológico que exigía representación en dicho campo: la Teología de la Liberación. Encabezado por el obispo de Cuernavaca, Sergio Méndez Arceo (1907-1992), ese movimiento de marcado cariz socialista promovió un nuevo enfoque en la música sacra en México. Si bien, las disposiciones del Concilio legitimaron las prácticas musicales procuradas por Méndez Arceo, el obispo desde mucho tiempo antes había propuesto una novedosa vía para lo musical en sus misas. De ello da cuenta (Galí. 2002, p. 178):

El que fue obispo de Cuernavaca, Mons. Sergio Méndez Arceo, se había adelantado casi una década a estas recomendaciones del Concilio. En efecto, a mediados de los cincuenta, además de introducir la lengua vernácula y de renovar la liturgia en su diócesis, promovió una misa con mariachis que despertó por igual entusiasmos y suspicacias.

¹⁰⁴ Conforme a la Constitución de Sagrada Liturgia, se conservará el uso de la lengua latina en los ritos latinos, salvo derecho particular. Pero como "el uso de la lengua vulgar es muy útil al pueblo en no pocas ocasiones, será de la incumbencia de la competente autoridad eclesiástica territorial determinar si ha de usarse la lengua vernácula y en qué extensión; estas decisiones tienen que ser aceptadas, es decir, confirmada por la Sede Apostólica (Pablo. 1967, VII,47).

Por supuesto que el discurso musical estaba sustentado por una poderosa prédica sobre la justicia social y la crítica a la emergencia de los Estados Unidos como potencia dominante e interventora en la zona. Méndez Arceo llamó a sus liturgias *Misas Panamericanas*, y bajo este signo la música se correspondió con un pastiche de géneros latinoamericanos.¹⁰⁵ Estas manifestaciones en la música sacra mexicana produjeron un choque con los saberes de los agentes morelianos. Soria (comunicación personal) recuerda cómo los antiguos agentes como Marcelino Guisa, no veían con buenos ojos estas expresiones:

Bueno ((...)) en notas en la revista, yo tengo precisamente aquí una colección de esas revistas donde hay mucha resistencia en los artículos, las mismas personas que (...)el mismo padre Marcelino Guiza y algunos de sus colaboradores. Ahí se ven, en los artículos, resistencia al cambio, incluso hay por ahí unos artículos donde uno de ellos ríe, se mofa de cómo van a ocurrir las cosas, de cómo están ocurriendo así en tono de broma. Como al hecho ese de que a las 8:00 de la mañana: misa para las sirvientas, a las 9:00 misa para los niños y así, cada uno con su grupo de música; los niños con música de Cri-Cri (...)esta y así(...)las sirvientas, música de mariachi y luego así tal, a la una (13:00) misa para los jóvenes con música de rock y así hacían los artículos así más o menos en ese tiempo. Sí los leíamos, se nos hacía muy chistoso, los mismos alumnos de la escuela estábamos tan impregnados del estilo, de la forma de hacer música sacra, que se nos hacía demasiado, exagerado escuchar las famosas misas de juventud que es esos tiempos surgieron. provenientes de un padre(...)de un obispo, Méndez Arceo de Cuernavaca, todos estábamos, así como asombrados y nos extrañaba, esa forma y pues no tardamos mucho tiempo para aceptar los ritmos que usaban(...)ya nada era aquellas líneas melódicas muy sobrias, los ritmos, nada de síncopas.

La puntualización en el lenguaje de Soria, con respecto a los términos musicales precisos, da cuenta de su *capital específico*, que le permitió analizar los componentes de esas nuevas expresiones. En esa misma alocución se puede evidenciar una ruptura entre antiguos y nuevos agentes, con respecto al posicionamiento frente a la idea promovida por Méndez Arceo.

Para finalizar este apartado, se ha de hacer notar cómo los momentos de mayor tensión en el campo coinciden con el apogeo de la música sacra en México. La constante diferenciación entre los agentes de una escuela y otra los llevó a proponer nuevas obras que, en primera instancia, cumplieran con los lineamientos de los documentos pontificios y en segunda instancia, que en su pura factura musical dejaran ver los dotes artísticos del compositor. Sin lugar a duda, Bernal Jiménez fue especialmente prolífico en dicho aspecto. La tensión en el campo disminuyó paulatinamente debido al menor interés del papado al respecto que, como se explicó con anterioridad, fue abriendo nuevos espacios

¹⁰⁵ La misa panamericana fue ejecutada por el mariachi Hermanos Macías y contenía obras disímbolas que juntas sustentaban un mensaje de unidad. Algunas de sus partes son: *Entrada* de "Los Perales" (Chile), *Señor, ten piedad*. Misa Mexicana, Delfino Madrigal (México), *Gloria*, J.A. Sousa, (Brazil), *Aleluya*, popular mexicana, Credo. Misa en México, Rafael Carrión, etc.

al canto popular. El componente económico tomó a su vez mayor relevancia después de la Segunda Guerra Mundial. La música sacra comenzó entonces a ser medida en términos de su utilidad. Por ende, un músico formado en algún instituto superior podría ser sustituido por otro menos oneroso para la Iglesia particular. Si bien, las instituciones nuevas, como el Instituto Pacelli, no renovaron de manera sustancial el panorama de la música en México, el “canto del cisne”, en las tensiones dentro del campo provino de las Misas Panamericanas del Obispo Méndez Arceo. El autor de esta tesis cree conveniente situar el omega de la investigación en las inmediaciones de este momento sociohistórico, donde todos los objetos analizados comenzarán a transmutarse en objetos residuales.



Capítulo 6.

Morelia: La Experimentación del Modelo

De la jurisdicción de la Biblia, excepto a Sodoma, conozco Nínive, Jerusalén, Babilonia. De este hemisferio conozco Tecario, Ario, La Huacana y otros puntos más cuyos nombres, por ser muchos, no retengo en la memoria. ¡Pueblos que parecen ranchos; ranchos que parecen ciudades!

José Rubén Romero.

En el presente capítulo: a) se aborda el tema de la emergencia de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, como vanguardia del movimiento musical sacro en México; b) Se atiende a la figura del presbítero Villaseñor como figura nodal en el desarrollo de la institucionalización musical michoacana. Por lo general, este personaje ha quedado eclipsado por los esfuerzos biográficos encaminados hacia historiar a Bernal Jiménez.

Se pretende además dirimir con precisión el tránsito en la secularización de la institución michoacana que, en otros intentos ha sido poco precisa. Se abordará la “mitología” tejida en torno al Conservatorio de las Rosas y su origen. Reiterando la narrativa sobre la figura de Villaseñor, se expondrán las motivaciones que impulsaron a este clérigo a abarcar la formación no musical de los niños a su cargo en el internado.

De igual manera, se aborda la temática de las agrupaciones corales infantiles como marca distintiva de los procesos de institucionalización musical sacra en México ya que resultaron ser la “piedra de toque” de las escuelas analizadas. Se profundiza sobre los procedimientos disciplinarios diseñados para convertir a los infantes en músicos formados desde la perspectiva predominantemente moreliana.

El análisis de la institución moreliana como epicentro del movimiento musical sacro del siglo XX en México, permite generar el referente comparativo de las instituciones subsecuentemente abordada en la presente tesis.

6.1. Antecedentes de la institucionalización musical en Morelia

La institucionalización musical en Morelia data de los primeros días de la Colonia, sin embargo, es hasta finales del siglo XIX que se manifiesta de manera más vigorosa. Morelia, como una ciudad media en la época porfiriana, se constituye como el centro de apropiación legítimo del conocimiento musical en la región. Por otra parte, las particularidades sociohistóricas en la relación Iglesia-Estado en este periodo permitieron

la coexistencia de instituciones musicales tanto sacras como seculares que atendían a los distintos estratos de la sociedad michoacana.

Inmersos en el espíritu positivista de la época, los funcionarios porfiristas vieron la necesidad de abrir instituciones educativas que atendieran a las clases menos favorecidas. De esta manera, la marginalidad económica se conjuntó con la marginalidad geográfica como una sola unidad. Tanto la Escuela de Artes y Oficios “Porfirio Díaz” como la Academia de Niñas de Morelia, funcionaron como centros de formación para estudiantes provenientes de todos los municipios de Michoacán. Este modelo perfila la emergencia de *intelectuales orgánicos* dóciles a los mandatos hegemónicos del centro y dispuestos a su réplica en sus lugares de origen. El modelo carcelario de escuela-internado, resultó altamente eficiente para la formación y disciplinamiento de varias generaciones de michoacanos, que vieron en estas instituciones una oportunidad única de cambiar su realidad material. Tanto en la Escuela de Artes y Oficios dirigida a varones, como en la Academia de Niñas, la formación musical jugó un papel muy relevante.

6.2. La amnesia y la *compulsión de repetición*: el historiar desde la “verdad”

Cuando Díaz Núñez se pregunta por los procesos de silenciamiento de los músicos sacros del siglo XX en México, deja abierta la puerta al debate en torno a qué historia debe ser contada. Lo anterior se desprende de las múltiples posibilidades que brinda la historia al alejarse del “hecho” como estructurador de los relatos. La “historia a contrapelo” hurga dentro del *discontinuum* de la narrativa histórica, para brindar un contexto polifónico a los relatos lineales y poco explicativos. Volviendo a la interrogante que Díaz Núñez (2010, p. 7) declara:

¿Podríamos entonces hablar también, y específicamente, de *amnesia musical*? Considero que sí, pues en nuestro país la cultura musical sacra de dicho periodo está ausente del saber general sobre la historia de esa disciplina artística: se ha olvidado su rica presencia, iluminada como lo estuvo por el aliento místico de la espiritualidad.

Cabe mencionar que las teorizaciones de Burke, en las cuales se apoya Díaz Núñez, aparecen débilmente acentuadas en el escrito, a pesar de dar título al trabajo en cuestión. De esta manera, la precisión epistémica de la categoría antropológica propuesta por el pensador británico se diluye. *Amnesia cultural* es como llama Burke a un proceso de coerción y consenso basado en la exclusión de lo traumático o distinto, en pos de la homogeneización social. En estos términos lo expresa Burke (2000 p. 82):

En suma, la amnesia colectiva. Amnesia está relacionada con la "amnistía", con lo que solía denominarse "actos de olvido", la supresión oficial de recuerdos de conflictos en beneficios de la cohesión social.

Amén de no reiterar sobre la analítica del poder ya desarrollada en la presente tesis, solo cabe mencionar que esta amnesia requiere del mandato hegemónico para funcionar. Lo que en términos de Burke se denomina como "oficial". En síntesis, todo relato de índole histórico que persiga la construcción unívoca del concepto "verdad", debe ser respaldado hegemónicamente para poder desarrollarse. El camino seguido por Díaz Núñez, llamado por el autor de esta tesis como "bernalcentrismo", busca convertirse en la "historia oficial" del movimiento musical sacro en México durante el siglo XX.¹⁰⁶ Sin embargo, a la luz de teorizaciones como la de Benjamin (2008), el ángel de la historia sólo puede hacer el recuento de las ruinas de la civilización que otrora ordenadas, ahora fallan en su sistema explicativo.

Por ende, vale la pena reflexionar críticamente sobre la forma y metodología sobre la cual se han tendido los discursos en torno a la historia de la música en México. De otra manera, la historia biográfica no será más que el recuento de un largo proceso amnésico y desestructurado de un fenómeno muy relevante en la historia musical mexicana. Sobre ese "olvido" es, al menos desconcertante, la ausencia del escrito de Vega Núñez (1994) en la bibliografía de Díaz Núñez, mismo que abunda en algunos pasajes que quedan sin resolución en la narrativa de la historiadora mexicana, en especial, aquellos relacionados con la propia biografía de Bernal Jiménez, que aparece dislocada aún de la propia cronología que pretende esa investigadora.

6.3. La institucionalización musical a partir de Villaseñor

Si se ha de partir de la dicotomía Iglesia-Estado como eje rector de las explicaciones del proceso de la música en México durante el siglo XX, resulta conveniente aproximarse a las legislaciones que atañen a esta relación. Como es sabido, las propiedades de la Iglesia fueron desamortizadas por la Ley Lerdo de 1856. Aunado a lo anterior, la constitución de 1917, después de una relativa distensión durante el Porfiriato, endurece la legislación contra la Iglesia y sus miembros. Lo anterior es expresado por Sánchez (2003, p. 106):

¹⁰⁶ El autor de esta tesis en el escrito *Máscaras de Modernidad* considera las proporciones de Díaz Núñez como un esfuerzo histórico de índole centralista. "La propuesta del centro se articula en torno a la idea de Bernal Jiménez, como un prohombre solitario que se interna en un camino lleno de vicisitudes. Es sin duda esta posición bernalcentrista, uno de los impedimentos metodológicos que impide la observación amplia del fenómeno musical de la región en cuanto a la extensión de agentes e instituciones como en la profundidad histórica de sus procesos musicales" (Solorio. 2015, p. 7).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Es la Constitución de 1917 la que radicalmente estableció en su artículo 130 el desconocimiento total de la personalidad de las agrupaciones religiosas denominadas iglesias, disponiendo en su artículo 27 la nacionalización de los bienes eclesiásticos, no sólo los que hasta ese momento poseyeran directamente, sino los que pudieran atribuírseles través de interpósita persona.

Fue en ese marco jurídico, que Villaseñor ejerció su labor agencial dentro de los procesos de institucionalización musical. Por ende, bajo ese conjunto de disposiciones de ley estaba impedido de poseer inmuebles o, registrar instituciones educativas. Antes que nada, cabe mencionar que Villaseñor no poseía formación musical, lo cual era expresado por el propio clérigo y recordado por Florián (2019, p. 2) “Mira, yo no sé de música...como tampoco sé de hacer melones...pero sí sé cuándo están buenos”.

De acuerdo con los testimonios de Vega Núñez (1994) y Florián (2019), Villaseñor tuvo como primera vocación la conducción de jóvenes dentro del Seminario Tridentino de Morelia, siendo consejero espiritual. Ya ordenado como sacerdote, formó en el año de 1910 la Congregación de San Tarsicio, impulsado por el entonces benefactor de la música en Morelia, Francisco Banegas Galván (1867-1932) “Con el fin de continuar de un modo más atractivo la educación cristiana en los jóvenes (Vega Núñez, 1994, p. 22). En cierto modo, desde 1910, Villaseñor perfiló el modelo a seguir en los procesos de institucionalización que llevaría a cabo más adelante.¹⁰⁷ Esta congregación incluía una biblioteca, una publicación impresa mensual y un equipo deportivo, como ocurriría más tarde en la Escuela de Música Sagrada de Morelia. Para el año de 1914, la Congregación de San Tarsicio con sede en el templo de San José, ante la huida de la jerarquía católica local -incluido Banegas y Guzmán- acompañado del maestro José de Jesús Urbina (1871-1920) dio comienzo a las actividades musicales del Orfeón de la Liga Eucarística Guadalupana, de esa manera signó su compromiso con la música y su devoción a la Virgen de Guadalupe.

Este incipiente proceso de institucionalización musical sufrió dos significativos cambios el año de 1914. Por principio de cuentas, la toma del poder por parte del carrancista Gertrudis Sánchez (1883-1915), acentuó las tensiones entre la Iglesia y el gobierno fáctico. Por ello, el Vicario General de la Catedral de Morelia, Juan Jesús Laurel, ordenó la separación de la Liga Eucarística Guadalupana del Orfeón, quedando sólo los

¹⁰⁷ De acuerdo con el relato Vega Núñez el modelo de Villaseñor se manifiesta en sus primeros meses de ejercicio pastoral. Aún no se presenta la música como una centralidad en los intereses de Villaseñor “Celoso apóstol de la juventud, él, joven también y novel sacerdote, hizo que los alumnos formaran su biblioteca, hicieran un periodiquito mensual, “El Deber”, y les formó un equipo deportivo, “El Victoria” (Vega Núñez, 1994, p. 22).

niños como integrantes de ese. En segunda instancia, al fallecimiento de Pío X, el 20 de agosto de 1914, el Orfeón cambiaría su nombre a Orfeón Pío X, en honor al pontífice reformador de la música sacra.

La institución musical moreliana en esos momentos estaba ligada al Seminario Tridentino. Ello es expresado por Villaseñor (1948, p.11) que en la siguiente cita expuso de dónde procedían los recursos de la escuela y el origen de esta:

La Congregación de San Tarsicio (en la que se originó la Escuela) fue hija del Seminario de Morelia. Guiado y sostenido por el Sr. Rector, Canónico D. Francisco Banegas Galván, la fundó uno de sus catedráticos; los demás la vieron siempre con simpatía; varios seminaristas, con el nombre de Catequistas voluntarios, inventado por los mismos Superiores, atendieron con mucho celo y caridad, las actividades de ese Centro de perseverancia.

En lo relativo a la fundación por intercesión de “uno de sus catedráticos”, Villaseñor se refiere a sí mismo. A partir de Banegas y Galván, la escuela quedó bajo la protección de varios superiores, como el Vicario General Juan de Dios Laurel y posteriormente, los arzobispos Luis M. Martínez, Leopoldo Ruiz y Flores, además de Luis M. Altamirano y Bulnes.

En el año de 1921, la Escuela de Música Sagrada recibió por parte de la jerarquía moreliana el título de Oficial. Con esta acción, la escuela adquiriría la facultad de expedir títulos avalados por la arquidiócesis de Morelia. Los primeros en obtener estos grados de Profesor y Maestro de Música fueron: J. Jesús Olivo y Ernesto Farfán. De esta escuela partió a Europa el propio Bernal Jiménez en 1928, quien había desarrollado toda su formación musical, desde niño cantor en el Orfeón Pío X, hasta obtener la licencia gregoriana en 1927. Si bien, hasta 1933 se admitían alumnos sin conocimiento musical previo dentro de la Escuela de Música Sagrada de Morelia, con el regreso de Bernal Jiménez, esto cambió en aras de consolidar la institución como una Escuela Superior. Así lo refiere Vega Núñez (1994, p. 42):

Se entiende que la enseñanza de la Música Sagrada debe impartirse en tres grados sucesivos: elemental, medio y superior. Y poco a poco la institución debe convertirse en una verdadera Escuela Superior de Música Sagrada, cuyos estudios suponen haber superado los grados previos.

A partir de estas reformas es que Bernal Jiménez recibió el cargo de director artístico de la escuela, y puso en marcha la implementación de los nuevos programas de estudios superiores: Canto Gregoriano, Composición y Órgano.

En 1934, el edificio donde operaba desde 1930 la Escuela de Música Sagrada de Morelia fue desalojado por órdenes de la oficina de rentas. Ese inmueble, según recuerda Vega Núñez (1994, p. 35), fue recibido en ruinas por Villaseñor y, según su testimonio, “A los alumnos de entonces nos tocó despejar de escombros los portales destruidos del primer patio”. Las clases pasaron entonces a impartirse en casas particulares, de las cuales el propio Vega Núñez recuerda (1994, p. 39): “una en Serapio Rendón y otra en Santiago Tapia.” Siguiendo a Vega Núñez (1994) y a Florián (2019), el propio Villaseñor comenzó a comprar inmuebles en torno al Jardín de las Rosas. Así, desde la perspectiva de Florián (2019) esas propiedades, si bien, adquiridas por el prelado, fueron escrituradas a nombre del Conservatorio de las Rosas A.C., presidido por Bernal Jiménez:

por otro lado, existe una asociación civil llamada Conservatorio de las Rosas con personalidad jurídica...que era precisamente lo que el señor Villaseñor había dejado en manos de Bernal Jiménez así que te puedes imaginar que esta casa que compró el señor Villaseñor está escriturada a nombre de Bernal Jiménez...la casa de allá de enfrente de la esquina era de la escuela y ahorita te voy a decir qué pasó... pero todo esto...queda a nombre de Bernal Jiménez (Florián, 2019, comunicación personal).

De esta manera, el clérigo encontró la forma de evadir la Ley de Nacionalización de Bienes Eclesiásticos (1859), y pudo reconstituir la escuela en una sola locación que, según Vega Núñez (1994, p. 39), fue “la casa número 347 sobre el lado sur del jardín, frente al mismo anexo”. Aún sin poder recuperar el exconvento de las Rosas, la Escuela de Música Sagrada celebró sus “bodas de plata” en 1939, donde el modelo de Villaseñor lució sus alcances. Los antiguos alumnos como J. Jesús Núñez, J. Jesús Arcos, Paulino Paredes, Domingo Lobato y Nicolás Rico Rascón se encontraban integrados a la plantilla docente de la escuela,¹⁰⁸ cumpliendo una de las premisas pretendidas por Villaseñor: la formación de docentes en y para la escuela. En este mismo sentido, los alumnos Paulino Paredes y J. Jesús Arcos fueron seleccionados para estudiar en Europa la maestría en composición y piano respectivamente. Sin embargo, el estallido de la Segunda Guerra Mundial frustró ese plan.

6.3.1. Institucionalización educativa no musical

Una de las constantes históricas en la institucionalización musical sacra ha sido la formación no musical de infantes como músicos. Se puede citar el ejemplo del Colegio de Infantes de Morelia, institución que proporcionaba instrucción musical, religiosa y

¹⁰⁸ Nicolás Rico Rascón ejerció profesionalmente como docente de artes en la Escuela Nacional Preparatoria 7 “Ezequiel Chávez”, donde se hizo cargo de la dirección del Coro de la Viga.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

escolar tradicional a los educandos. La estructura de ese sistema educativo es expuesta por Zuno (2008-A, p. 4):

Expuesto lo anterior damos paso a la vida académica del Colegio de Infantes, para lo cual lo abordamos a partir de las cátedras que se impartían agrupadas en tres cursos, Instrucción Primaria, Canto Llano y Figurado y Religión. La primera estaba a cargo de un profesor que diariamente debía acudir al lugar y trabajar con los niños durante una hora; las clases se dividían en: lectura teórica y práctica, escritura y, aritmética teórica y práctica. Cabe mencionar que no es sino hasta 1890 cuando encontramos indicios de la incorporación del sistema métrico decimal como una materia más que debían llevar los niños.

Es conveniente recordar que, por un largo periodo de tiempo, ese modelo de institución atendía a un escaso número de niños, que rara vez superaban la veintena de educandos. El nuevo siglo y las nuevas circunstancias derivadas de la lucha entre Iglesia y el Estado por el control de la educación en México crearon un panorama disímil, al cual los sacerdotes inmersos en el movimiento musical se enfrentaron de distintas formas. Villaseñor, por ejemplo, consciente de las necesidades educativas de los niños a su cargo en el internado, aprovechó la distensión en la disputa Iglesia y Estado, para fundar la Escuela Primaria Mariano Elizaga, el 4 de noviembre de 1950. En una elegía hacia Mariano Elizaga, Vega Núñez (1999, p. 17) menciona el hecho de la fundación:

En memoria de este insigne músico moreliano, que fue niño cantor y organista de nuestra catedral, se dio nombre a una calle de la ciudad y a la escuela en que cursaban su instrucción primaria los integrantes de coro “Niños Cantores de Morelia”, dependientes entonces de la Escuela Superior de Música Sagrada.

Villaseñor utilizó entonces esta escuela primaria de carácter privado para materializar el control del edificio del antiguo Colegio de Santa Rosa de Santa María, disputado entonces entre la Secretaría de Hacienda y la Escuela de Música Sagrada de Morelia. Sin embargo, conforme los educandos crecían y superaban los grados académicos de la primaria, el proyecto educativo de Villaseñor, también se fue extendiendo hacia los siguientes niveles educativos, según lo recuerda Florián (2019, comunicación personal) al recordar la labor educativa de Villaseñor:

la idea era esa diseminar toda la música sacra por todo el territorio nacional y lo logró...algunos de nosotros terminamos la primaria y abrió la secundaria (¿sí?) y por supuesto que...si hablamos de educación integral, aquí llevamos una disciplina casi conventual.

La escuela primaria estuvo bajo la dirección de María de la Salud Murillo y la escuela secundaria, de los sacerdotes Francisco Colorado y Enrique Cortés. El propio Vega Núñez (José), recibió por parte de Villaseñor el ofrecimiento de dirigir la escuela secundaria, según consta en una carta fechada el 4 de febrero de 1952.¹⁰⁹

Por otra parte, en la ciudad de León, Robles también propuso una institución de educación secundaria que coadyuvara a las labores de la escuela primaria del obispado. Robles logró que su escuela secundaria fuera reconocida como una secundaria técnica. El 10 de junio de 1965 recibió de manos de las autoridades educativas guanajuatenses el nombramiento de director de la Escuela Secundaria Particular “Técnica Anexa a la Escuela Superior de Música”. Sobre la particularidad de este sistema de enseñanza, Santos Uribe (2005, p. 29) afirmó:

la secundaria técnica se caracterizó, por la formación del estudiante en las actividades científicas y humanas de la segunda enseñanza agregando actividades tecnológicas fundamentales: industriales, comerciales, de servicios agrícolas, etc. De esa manera, Robles solventó, al menos temporalmente, la problemática de la validez de los títulos de los estudiantes egresados de las escuelas de música sagrada. Todo aquel educando graduado de la secundaria técnica anexa recibiría una acreditación que lo distinguiría como técnico en música. Es posible analizar cómo la labor agencial de los sacerdotes resultó indispensable en la confirmación de instituciones educativas adyacentes al proyecto musical. El caso de Villaseñor y Robles lo ejemplifican de manera categórica, sin embargo, las condiciones materiales no fueron idénticas para todos los sacerdotes involucrados en el movimiento como Aréchiga en Guadalajara.

6.4. El pretendido origen del Conservatorio de las Rosas

Uno de los *obstáculos epistemológicos* a los cuales se ha enfrentado el investigador abocado a la institucionalización musical en Michoacán, es la pretendida continuidad del Conservatorio de las Rosas, desde 1743 hasta la fecha. A todas luces, este posicionamiento derivado de los saberes comunes no se sostiene. Sin embargo, este equívoco no representa una “mentira piadosa” o un “conveniente error”, sino que, a través de la *voluntad de verdad*, consolida la visión de mundo desde la perspectiva de un sector de la clase moreliana dirigente, misma que se impone a través de las narrativas historiográficas.

¹⁰⁹ Ver Vega Núñez (1999, p. 46)

Como es natural, la legitimidad derivada de la enunciación de un *largo proceso* continuado en una sola institución es muy deseable, máxime con fines de promoción. No obstante, para sostenerse, esa narrativa debió silenciar a otras voces que disintieron de este posicionamiento. Es en la década de 1940, que los procesos de institucionalización musical en Morelia discurrieron por diversas vías, dando pie a tensiones en el *campo* de la música en Morelia, mismas que aún hoy en día se manifiestan como asuntos no resueltos que convulsionan el *continuum* de la historia.

Fue en esta década, que la dirección del proyecto musical moreliano comenzó un lento tránsito hacia la secularización de sus instituciones. No obstante, este proceso está escasamente referido dentro de las narrativas historiográficas, tanto de la época, como en las escritas con posterioridad. Es menester de este apartado dar cuenta de dichos procesos, para esclarecer las divergencias en los proyectos de institucionalización

Vega Núñez (1994, p. 29) puntualizó sobre las dificultades de establecer un *continuum* certero en la historia del Conservatorio de las Rosas, a través de una pregunta retórica:

¿Y cómo, en fin, seguir forzando el concepto de una sola y misma institución en tres etapas: la del Colegio de Santa Rosa de Santa María, ¿la de la Escuela Superior de Música Sagrada y la de la actual institución llamado “Conservatorio de las Rosas”?

Uno de los textos en que hizo un uso poco claro de estos procesos, proviene justamente de Bernal Jiménez dentro de la publicación *La música en Valladolid de Michoacán* (1962), en donde, en el apartado inicial llamado *Instituciones Musicales*, nombró en primer lugar al Conservatorio de las Rosas, con fecha de fundación en 1743. Una de las razones que esgrimió Bernal Jiménez para dicho efecto, fue el hallazgo de un documento expedido por el pontífice Benedicto XIV, donde aparece la palabra *conservatorium*, sin dar más datos al respecto.¹¹⁰ Así lo escribió Bernal Jiménez (1962, p. 15):

Ya dábamos el caso por perdido cuando la suerte vino en nuestra ayuda al ponernos frente un pergamino amarillento, un Breve de Benedicto XIV, en el que, al conceder ciertos privilegios a la iglesia del Colegio, lo llama por tres veces “Conservatorium mulierum et puellarum” [...] y que escribía desde Italia donde el término conservatorio era bien conocido, comprenderá nuestra emoción al ver aquel documento. En ese momento el Primer Conservatorio de América había fijado su lugar en el tiempo y en geografía: Valladolid de Michoacán, 1743.

Es necesario establecer una postura escéptica, ante el uso de la palabra “conservatorio”, como sinónimo de institución musical. Por principio de cuentas, la palabra conservatorio, no tiene una función directamente ligada con el ejercicio y enseñanza musical. Fue, ante

¹¹⁰ Bernal Jiménez no proporciona el nombre del documento ni la naturaleza de este.

todo, una institución religiosa de resguardo para algunos sectores vulnerables de la sociedad, principalmente niños huérfanos y mujeres desamparadas. En este sentido, el propio Benedicto XIV recomendaba paseos para las féminas, con la finalidad de preservar su salud y poderlas integrar a la vida religiosa o al matrimonio; el pontífice escribió (1769, p. 73):

Sin temor de los inconvenientes, que pueden sobrevenir, diríamos se siguiera la norma de Roma, en donde hay tantos conservatorios; y pudieran salir de ellos, no todos los días, sino en los señalados por nuestros Decretos de Visita; esto es, en los días más apacibles, en las horas en que no se encuentre tanto concurso de gentes por las calles.

Resulta conveniente recordar que, en esa misma ciudad de Roma, donde después estudió Bernal Jiménez, funcionaba el Conservatorio de Santa Cecilia (1869).¹¹¹ Sin embargo, en el siglo XVIII esa institución operaba bajo el nombre de Academia Nacional de Santa Cecilia. Por lo tanto, el uso de la palabra conservatorio, como sinónimo de institución musical *per se*, no se sostiene. En adición al punto anterior, los conservatorios, ya como instituciones musicales, responden a un proceso de secularización en las prácticas y la enseñanza musical. Lo anterior es expuesto por Sargent (2000, p. 10):

No obstante, las verdaderas circunstancias que propiciaron el apogeo de los Conservatorios vienen de mano de la desestimación de las instituciones religiosas y del constante aumento de interés de la burguesía por acceder a los espectáculos musicales y a la formación musical.

A la luz de esta exposición, resulta evidente que no hay líneas de continuidad entre la institución del siglo XVIII y la del siglo XX, pues, como lo expresa Sargent, ambas ideas se contraponen ideológicamente. No obstante, esta aclaración solo constituye el inicio del estudio de la problemática en la institucionalización musical moreliana de la década de 1940. El justo corolario para este apartado proviene de las palabras de Bonifacio Rojas, recogidas por Vega Núñez (1994, p. 29): “¿De dónde la historia de 250 años del Conservatorio de las Rosas?... ¿Dónde? No hay continuidad... ¿Una historia romántica?”.

6.4.1. El efímero primer proyecto de institucionalización de Bernal Jiménez

Dentro del proceder historiográfico realizado por Díaz Núñez, se muestran las deficiencias naturales de una visión poco crítica al fenómeno que se está estudiando. Desde la perspectiva de esa historiadora, las instituciones musicales llamadas Conservatorio de las Rosas, ambas del siglo XX la primera de 1945 y la segunda de 1950, efectivamente constituyen un solo proceso de institucionalización, fruto del esfuerzo

¹¹¹ Fecha de fundación.

individual de Bernal Jiménez y que comparten el nombre. A la luz de los escritos periféricos a la narrativa legitimada de Díaz Núñez, es posible vislumbrar las historias silenciadas de los músicos michoacanos que disintieron de esta propuesta histórica del continuo. En primera instancia, se expone lo dicho por la historiadora (2003, p.119) con referencia al Conservatorio de las Rosas:

Ahora sabemos que el Conservatorio de las Rosas es la herencia institucional más importante que Bernal Jiménez legó para el beneficio de los pobladores de su tierra y el país entero [...]. No obstante, en 1945, es posible que pocos imaginaran que el Conservatorio de las Rosas desplazaría a la Escuela Superior de Música Sagrada, pues, hasta el comienzo de la década de 1950, los lazos que existían entre ambas instituciones las confundían en una sola. Fue, a partir de entonces, cuando una de ellas languideció paulatinamente y la otra cobró más fuerza.

En esta cita, Díaz Núñez afirma que el conservatorio fundado en 1945 por Bernal Jiménez continuó su historia hasta desplazar a la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia. Sin embargo, Vega Núñez aclara que la existencia de ese proyecto, auspiciado en parte por el gobernador José M. Mendoza Pardo, tuvo una existencia efímera. En oposición a la visión teleológica otorgada por Díaz Núñez (2003) a la fundación de este conservatorio, Vega Núñez (1994, p. 67) lo atribuyó a un hecho concreto, como lo deja ver en la siguiente cita:

Fue en 1944 cuando el maestro Bernal Jiménez concibió la idea de establecer un Conservatorio, alentado por el descubrimiento del archivo musical del Colegio de Santa Rosa. Pero éste tenía que ser una institución distinta y completamente independiente de la Escuela Superior de Música Sagrada, no obstante que él mismo era su Director Artístico.

En el año de 1945, Bernal Jiménez finalmente abrió las puertas del conservatorio en la calle Cerrada de San Agustín, esquina con los portales Allende, en el centro de la ciudad. Con una plantilla de nóveles, maestros como: Alfonso Vega Núñez, Paulino Paredes, Nicolás Rico, Bonifacio Rojas, Justino Camacho y un programa de estudios muy ambicioso, Bernal Jiménez intentó consolidar un proyecto de institucionalización musical secularizado. Sin embargo, la propuesta de Bernal Jiménez no llegó a consolidarse y, aunado a las circunstancias políticas del momento, la institución fracasó. Vega Núñez (1994, p. 68), expone su interpretación de este hecho:

Además de que el plan de estudios propuesto no se llegó a cubrir en su integridad, aquel experimento sólo pudo sobrevivir por menos de 4 años, ya que acontecimientos de orden político hicieron caer al Gobierno de Mendoza Pardo, principal patrocinador de la institución, y con él también se vino abajo el proyecto de Bernal.

Por otra parte, el maestro se había ausentado desde fines de 1947 y buena parte de 1948 para la preparación y presentación en la ciudad de Madrid, España de varias obras sinfónicas de autores mexicanos, y del “Tata Vasco”.¹¹²

Aunado a lo anterior, Bernal Jiménez asumió un rol protagónico en la celebración del Primer Congreso Interamericano de Música celebrado en 1949, lo cual redundó en un distanciamiento aún más acentuado de sus labores docentes. Sin embargo, este proyecto fallido propiciaría la emergencia de otra figura trascendental en los procesos de institucionalización musical en Morelia: el presbítero Marcelino Guisa. Dicho sacerdote intentó dar continuidad al proyecto de Bernal Jiménez, para lo cual trasladó esa escuela a un domicilio ubicado frente al Jardín de las Rosas y nombró director al músico Delfino Madrigal (1924-1986). Guisa, quien ya era editor de la revista *Schola Cantorum*, con esta acción mostró sus intenciones de ejercer una labor agencial en la institucionalización musical, cosa que lograría al correr de los años.

6.4.2. Más jurídico que musical: El Conservatorio de las Rosas A.C.

Con anterioridad, el autor de esta tesis expuso la importancia de tener en cuenta el marco jurídico dentro del cual se desarrollaron los procesos de institucionalización musical. El impedimento de los miembros de la iglesia para gestionar inmuebles es de suma trascendencia para explicar la constitución del Conservatorio de las Rosas A.C.

Fue dentro de ese marco legal que, en 1950, Bernal Jiménez inició los trámites para recuperar el edificio del antiguo Convento de las Rosas, ahora convertido en la Casa del Agrarista. La estrategia seguida consistió en constituir una asociación civil con personalidad jurídica para que, al amparo de *Modus Vivendi*,¹¹³ promovido por el

¹¹² Mendoza fue obligado a dimitir en 1949, tras el asesinato de dos estudiantes que se manifestaban afuera de su residencia. Apartado del favor del presidente Ávila Camacho, Mendoza también fue repudiado por amplios sectores de la sociedad michoacana, como lo expone Oikión (2018, p. 2): “La propia personalidad del gobernador Mendoza Pardo muy pronto se hizo odiosa a los ojos de la sociedad, de la cual realmente estaba bastante alejado [...] se le criticó insistentemente su afán ahorrativo y su poco interés por las necesidades de los distintos sectores de la sociedad, a las cuales relegó en un segundo plano, privilegiando sus personales inclinaciones artísticas”.

¹¹³ Las negociaciones que pusieron fin al conflicto armado conocido como Guerra Cristera (1926-29) recibieron la denominación coloquial de los “arreglos” donde Iglesia y Estado, pactarían el cede de las hostilidades. Sobre el periodo que sobrevino a este momento histórico abunda Molina (2014, p. 172): “El periodo del *modus vivendi* es referido con ese término y no con otro porque no hubo un acuerdo satisfactorio para las dos partes; en ese sentido, indica únicamente las condiciones de convivencia entre Iglesia y Estado en los años posteriores a la Guerra Cristera. En esas condiciones subyacía una necesidad de aceptar la secularización de la sociedad mexicana, y por lo tanto el hecho de que la Iglesia no podría funcionar más como el eje articulador de ésta, o cuando menos no de forma exclusiva”. La música sacra, bajo este concepto, fue “tolerada” por el Estado, las pugnas dentro del campo de la MAO obedecieron, entonces, a la lógica estructural de él mismo.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

presidente Miguel Alemán Valdés, los integrantes de dicha asociación estuvieran en condiciones de recibir el inmueble.

La asociación quedó constituida con los siguientes miembros: el licenciado Benigno Ugarte, Roberto Silva, los músicos Miguel Bernal Jiménez, Gilberto Cerda y Luis Alonso. Bernal Jiménez, aquejado por las vicisitudes económicas, entre otros motivos, sólo permanecería en la ciudad durante tres años más. En este periodo, tampoco se logró que la Asociación Civil recibiera el edificio.

En su afán “bernalcentrista” Díaz Núñez (2000, p. 170), atribuyó erróneamente la puesta en funcionamiento del Conservatorio de las Rosas al compositor michoacano. En realidad, las tensiones entre el mencionado conservatorio y la EMSM surgió a partir del ansia de protagonismo del padre Guisa, quien aceleró la gestión de entrega del edificio. Una vez conseguido esto, Guisa constituyó al edificio como sede de los Niños Cantores de Morelia y de la Escuela Primaria Mariano Elizaga. De acuerdo con lo escrito por Vega Núñez (1994, p. 73), fue Guisa quien prosiguió con el proyecto de secularización musical iniciado por Bernal Jiménez:

Además, el padre Secretario estableció ahí algo que llamó “Difusión Cultural”, y que pretendía ser como prolongación o continuación del Conservatorio fundado por Bernal. Se impartían algunas clases de música y materia ajenas a ella, a alumnos de ambos sexos, ajenos también a la Escuela Superior de Música Sagrada.¹¹⁴

El quimérico traslape armonioso de instituciones, enunciado por Díaz Núñez, dista mucho de haberse concretado. La convivencia de ambas instituciones en el mismo espacio generó sendos diferendos. Entrampados en un impasse, la ESMSM debía soportar su calidad de huésped en el inmueble cedido expresamente para la operación de un Conservatorio y sede de los Niños Cantores; en oposición, el Conservatorio de las Rosas tuvo que aceptar su poco atractivo como institución formadora de músicos en comparación a su contraparte sacra.

Villaseñor, por lo general prudente en estos asuntos, no dudó en expresar su desacuerdo con la situación de la ESMSM con relación al conservatorio encabezado por Guisa. El testimonio de Vega Núñez (1994, p. 73) evidencia la creciente animadversión:

Y ello fue creando peligrosas tensiones entre el Director y el Secretario, porque el Sr. Villaseñor no admitía -le molestaba- que se relacionara a su institución con el Conservatorio. Recuérdese que desde muchos años antes había decidido que su Escuela debía perseguir un solo ideal (la Música Sagrada).

¹¹⁴ Se han respetado las mayúsculas insertadas por Vega Núñez en los nombramientos.

Este asunto se complica aún más al reflexionar que ambas instituciones compartían no solo el edificio sino a la mayoría de su platilla docente. Es precisamente a los maestros que Villaseñor dedica un sentido mensaje de unión en su último escrito *Opúsculo* (1961). La división al comienzo de la década de 1960 era más que evidente, y la muerte de Villaseñor en septiembre de 1961 dejó la vía libre a Guisa para dirigir los destinos de la ESMSM. Ello ocurrió contradiciendo los mandatos de su antecesor y del propio arzobispo, quienes designaron a J. Jesús Carreño como director de la institución. Carreño, ante la negativa de Guisa en ceder la dirección, no solo dejó la escuela, sino que se ausentó de la ciudad de Morelia por varios años. Guisa, a su vez, procuró que los maestros más ligados al proyecto de Villaseñor abandonaran la institución. De tal suerte que, Mier Arriaga, Vega Núñez, Celso Chávez, Tarsicio Medina y Bonifacio Rojas vieron concluida su labor docente dentro de las aulas de la ESMSM.

A partir de 1961, el quehacer de dirección de la ESMSM absorbió a Guisa, quien dejó de lado el proyecto del Conservatorio de las Rosas. En cuanto a la asociación civil, esta no renovó ningún miembro ante el fallecimiento de sus fundadores, ni se volvió a celebrar reunión alguna que diera continuidad a esta figura jurídica.

El interés por el mantenimiento de las escuelas de música por parte de las diócesis disminuyó notablemente a raíz de los postulados del *Concilio Vaticano II* (1965). En este marco, la arquidiócesis de Morelia intentó, no con demasiado afán, retomar la dirección de la ESMSM al nombrar al canónigo D. José Sotelo como director de esta. Sin embargo, como había ocurrido años antes, Guisa se negó a entregar la dirección, hecho que significó la ruptura definitiva de la escuela con la Iglesia. Lejos del amparo de la iglesia e impedida de facto para expedir títulos académicos, la ESMSM cayó en una profunda crisis en la década de 1980. Guisa recurrió a solicitar auxilio del gobierno federal y el entonces presidente de la República, Lic. José López Portillo (1920-2004), accedió a brindar apoyo a la institución. Una vez más, los impedimentos legales derivados de la condición sacerdotal de Guisa se manifestaron. Sin embargo, éste, haciendo acopio de experiencia, volvió a utilizar el recurso legal de la asociación civil, como lo expresa Vega Núñez (1994, p. 79):

Sin embargo, para recibir un donativo que se le ofreció por medio del DIF (Desarrollo Integral de la Familia), el padre Director constituyó en 1980 una asociación semejante a la que 30 años antes había formado Bernal Jiménez, llamándole también “Conservatorio de las Rosas”, puesto que pretendía ser y se ostentaba como continuación legal de aquella. y para que la dependencia de la escuela superior de música sagrada respecto a aquel supuesto Conservatorio fuera más factible, se suprimió de su denominación el calificativo “Sagrada”, quedando solo en Escuela Superior de Música de Morelia.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

A la luz de la anterior evidencia, se ha de replantear el origen de la actual institución musical como producto de un proceso discontinuo. El control del Estado en los designios de la nueva institución se puso de manifiesto cuando éste, y no la Iglesia, asumieron la aprobación de los planes de estudio y la expedición de títulos en febrero de 1986. En ese mismo año se tienen noticias de un Consejo de Asociados presidido por Manuel Contreras Reyna, que entre otras acciones, nombre director de la institución a J. Jesús Carreño. Si se atiende la narrativa de Vega Núñez (1994, p. 82), se expone una suerte de “golpe de estado” dentro de la escuela moreliana:

El otro resultado, verdaderamente vergonzoso fue, de acuerdo con la versión del Maestro Bonifacio rojas vertida en su entrevista ya mencionada, que: “El Patronato se adueñó de la institución musical atropellando al director, lo hicieron renunciar casi a fuerzas”. Dicho Patronato había sido creación del mismo padre Guisa, aun cuando tal vez con algunas personas diferentes. Por su parte el Lic. Herrera Sánchez narra el mismo episodio de la siguiente manera: “Se lanzó a la calle al padre Marcelino Guisa, sin siquiera dejarles sacar sus objetos personales”.

El violento surgimiento del actual Conservatorio de las Rosas, en el meridiano de la década de 1980, ha sido sistemáticamente obviado por los musicógrafos y musicólogos que han escrito sobre él. No obstante, desde la etnografía y la historia a contrapelo, las evidencian de esta génesis traumática se manifiestan. Tal es el caso del testimonio de Díaz Soria (comunicación personal) quien expone su vivencia del suceso:

...yo no estaba ahí cuando se dio el cambio, yo no estaba ahí, yo cuando terminé todo se quedó normal, incluso yo...este me salí de allá como pasante, ya nada más ya preparar mi examen para regresar, yo por mi licenciatura...nunca regresé fui alguna vez...fue cuando me tocó ya ver el cambio y ver las condiciones en que estaba el padre encerrado en la sacristía de la iglesia todo el día, completamente deprimido.

Con la partida de Guisa, se concretó el proyecto de secularización pretendido por Bernal Jiménez cincuenta y un años mas tarde. Por supuesto, todo lo anteriormente escrito estuvo destinado a evidenciar el *discontinuum* de ese proceso. Cada agente en el ejercicio del poder dentro de la institución intentó apropiarse y construir una narrativa histórica en torno a un continuum inexistente. La osadía de Bernal Jiménez en ese respecto lo llevó a anclar su discurso fundacional a la primera mitad del siglo XVIII. La figura discordante en este proceso resulta ser Villaseñor, quien no mostró una aprehensión desmedida por justificar su estar en el mundo a un pasado glorioso.

6.5. Las agrupaciones corales infantiles

Dentro de la música de oficio litúrgico se ha privilegiado tradicionalmente a la voz de los infantes varones para realizar los cantos dentro de las celebraciones litúrgicas.¹¹⁵ Tal es la importancia de esa clase de instituciones, que ha pasado por distintas etapas normativas, desde la época medieval, hasta el siglo XX. En el *largo aliento* de ese proceso se emitieron varias legislaciones pontificas, especialmente durante el Medioevo y el Renacimiento, como se aprecia en la siguiente cita de Carbajal (2014, p. 343):

Vemos que desde el siglo XII la Iglesia se preocupaba ya de formar a los niños que estaban bajo su cuidado en la fe cristiana y en lo necesario para la liturgia. En definitiva, el establecimiento de un maestro para el coro de niños proviene de unas reformas promulgadas por el papa Eugenio IV en la década de 1430.

Como es natural, cuando se trasplantaron las prácticas musicales occidentales a América durante el siglo XVI, las instituciones musicales también lo hicieron, con apenas mínimas variaciones para adaptarse a las particularidades regionales.¹¹⁶ Para la correcta implantación de esta tradición en una sociedad mayoritariamente no occidental, el adoctrinamiento y disciplinamiento de los niños resultaba fundamental. Desde la perspectiva epistémica de Foucault (2004), es durante la infancia que se debe dicotomizar al individuo para normarlo de acuerdo con los parámetros que habrá de desempeñar.

En lo relativo a las capillas musicales en México, durante el periodo Colonial se instituyeron algunos Colegios de Infantes que formaban a los músicos sacros, entre otras labores, para el arte del canto y el oficio litúrgico. Los Colegios de Infantes, como el de Morelia (1765), se hacían cargo por completo de la manutención de los estudiantes que lograban ingresar a dichas instituciones.¹¹⁷ Por lo tanto, lograr un puesto dentro del colegio, significaba para algunas familias una oportunidad única de lograr cierta

¹¹⁵ Las voces infantiles sustituían a las voces femeninas en los conjuntos corales de la iglesia. Los coros mixtos

¹¹⁶ “En Valladolid, el servicio de niños monacillos para la liturgia se remonta prácticamente a la fundación del obispado. La novedad en la catedral michoacana es que, se recibían también niños indígenas, pues en algunas actas capitulares del periodo comprendido entre 1582 y 1649 se hacen distinciones entre “indios monacillos” y “muchachos españoles”. (Carbajal, p. 344).

¹¹⁷ La siguiente cita de Zuno Rodiles (2008, p. 69) esclarece el punto: “El establecimiento fue mejor conocido como Colegio de Infantes, aunque también se le llamó Colegio del Divino Salvador. Su organización era de la manera siguiente: El cabildo era el cuerpo encargado de tomar decisiones y resolver problemas que se presentaban al interior, se contaba con un rector, el cual se nombraba en sesión de cabildo, maestros para las diferentes clases, servidumbre completa, servicio médico y peluquería, además de la provisión suficiente de ropa, dos pares de cada pieza anualmente y un par de zapatos”. Por ende, la música constituía un eficaz vehículo para logar la movilidad social al acceder a una educación, que, de otra manera no podría ser solventada por las familias. Se debe recordar que lo Colegios de Infantes estaban dirigidos a los sectores pauperizados de la sociedad.

movilidad social.¹¹⁸ Aun cuando el educando no continuara su carrera dentro de la música, el sacerdocio se constituía como una opción, como lo deja ver esta cita de Zuno Rodiles (2008-A, p. 1):

El Colegio de Infantes de Valladolid [...] cuyos requisitos de ingreso consistían en ser infantes de: familias de escasos recursos, de padres pobres y cuyos oficios fueran honrados, pues servirían para el estado eclesiástico. La edad requerida para ingresar era de 7 a 9 años y la de egreso entre los 13 o 14 años cuando ya estaba cambiando la voz; al salir recibían treinta pesos de dote y algunos de ellos continuaban sus estudios para la carrera eclesiástica o conseguían puestos en la orquesta de la catedral.

Desde la selección de los infantes, el proceso de disciplinamiento era reforzado con la examinación permanente de los educandos. Este procedimiento se llevaba a cabo de manera semestral y era aprovechado por la institución para mostrar los avances y el trabajo desarrollados en dicho periodo de tiempo.¹¹⁹ El infante era vigilado no solo por el cuerpo colegiado que le instruía, sino que se encontró constantemente revisado durante los oficios religiosos y eventualmente, también era proclive a ser examinado y sancionado públicamente.

6.5.1. Los Niños Cantores

Durante el siglo XX, la institucionalización musical infantil en México se transformó de acuerdo con las circunstancias particulares de cada región. Un poderoso movimiento renovador de la música sacra surgió en Morelia gracias a los esfuerzos del sacerdote Villaseñor; el extinto Colegio de Infantes de esa ciudad se transformó en el Orfeón Pio X (1914) y posteriormente en Escuela de Música Sagrada de Morelia. Esta institución retomó el coro de infantes como una agrupación musical sacra importante para cumplir con lo establecido por el *Motu Proprio Tra le Sollecitudini* (1903).¹²⁰

¹¹⁸ El proceso de internación voluntaria en los monasterios se inscribe dentro de la *larga duración*, Illich (1993, pp. 103-104) en su análisis sobre las prácticas medievales lo referencia así: "Muchos novicios entraban en el convento a los siete años, adquirían esas habilidades siendo niños, y después hacían votos para quedarse toda su vida (*stabilitas*) en el monasterio en el que habían entrado. "La falta de riqueza familiar y los ingresos reducidos" y, como consecuencia, "trabajar con hambre, sed y desnudez", no era el destino del novicio".

¹¹⁹ "Académicamente los niños eran examinados dos veces durante el año escolar, una a la mitad del curso y la otra al final; los más destacados presentaban examen público sobre las diferentes materias ante un jurado que era quien los evaluaba, el resto del grupo presentaba examen privado" Edgar Zuno Rodiles. (2008, p. 6)

¹²⁰ "Del mismo principio se deduce que los cantores desempeñan en la Iglesia un oficio litúrgico; por lo cual las mujeres, que son incapaces de desempeñar tal oficio, no pueden ser admitidas a formar parte del coro o la capilla musical. Y si se quieren tener voces agudas de tiples y contraltos, deberán ser de niños, según uso antiquísimo de la Iglesia". Punto V-13. Pio X *Tra Le Sollecitudini*. (1903).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Sin embargo, esa suerte de sustitución de instituciones manifestada en Morelia no fue una constante en la geografía mexicana. Por ejemplo, el Coro del Colegio de Infantes de Guadalajara es una institución que permanece en funciones hasta nuestros días. No obstante, los niños cantores de Guadalajara no concretaron el proceso de institucionalización impulsado por Lobato, el cual incluyó a sus propios hijos como cantores. Dichas instituciones debieron convivir durante un breve periodo de tiempo y atender necesidades distintas, según lo recuerda José Domingo Lobato Camargo (comunicación personal):

Independientemente de eso, formábamos parte del coro que el señor cardenal Garibi Rivera utilizaba cuando iba en sus visitas pastorales aquí en Guadalajara a los pueblos cercanos (no se) una hora, dos horas de Guadalajara y era una situación muy espacial.

Por otra parte, derivado del movimiento musical moreliano, en la ciudad de León también se dio un proceso de institucionalización musical que incluiría una agrupación de niños cantores. Fue Filiberto Ramírez Puente (1931-2019) el encargado de conducir ese coro bajo los lineamientos establecidos por Jiménez y Picutti. Ramírez Puente, egresado de la Escuela Superior de Música Sagrada de León, se licenció en canto gregoriano en Morelia el año de 1955 y regresó a León para fundar el coro infantil en 1956.

Por otro lado, los Niños Cantores de Monterrey, fueron fundados en 1952 por el padre José de Jesús Cortés Medina. En un principio sirvió en los oficios religiosos de la parroquia de Santa Rosa de Lima. Esta agrupación coral ha tenido como directores a destacados músicos como: José González Araujo, Felipe Ledesma (1925-2014),¹²¹ José Hernández Gama, Silvino Jaramillo y Amador Cortez. Una de las etapas más brillantes de esta agrupación se dio bajo la batuta de Ledesma (1956-1966), músico originario de Panindícuaro, Mich. y formado en la Escuela de Música Sagrada de Morelia, al igual que su sucesor Hernández Gama, nacido en Lagos de Moreno, Jal. De manera rápida, ese coro transitó, de satisfacer las necesidades estrictamente religiosas, a cumplir con los encargos de la burguesía regiomontana durante sus celebraciones. Esa suerte de secularización del conjunto coral manifestó un carácter distinguible en el gusto de la sociedad regiomontana, la cual recuerda, como uno de los hitos de ese coro, su presentación en el año de 1967 en el programa televisivo norteamericano de Ed Sullivan (1901-1974).

¹²¹ Felipe Ledesma (1925-2014) director de coros formado en primera instancia en la Escuela de Música Sagrada de Querétaro y después como alumno de Bonifacio Rojas en el Conservatorio de las Rosas. Desarrolló una intensa labor frente a diversas agrupaciones corales de México, destacando su trabajo al frente de los Niños Cantores de Monterrey.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Es necesario enfatizar el peso del proceso disciplinar vivido por los infantes durante este periodo de tiempo (de los 9 a los 14 años, aproximadamente), en que la subjetividad de los individuos se ve capturada y sometida a lineamientos impuestos, como afirma Foucault (2004, p. 30):¹²²

No se debería decir que el alma es una ilusión, o un efecto ideológico. Pero sí que existe, que tiene una realidad, que está producida permanentemente en torno, en la superficie y en el interior del cuerpo por el funcionamiento de un poder que se ejerce sobre aquellos a quienes se castiga, de una manera más general sobre aquellos a quienes se vigila, se educa y corrige, sobre los locos, los niños, los colegiales, los colonizados, sobre aquellos a quienes se sujeta a un aparato de producción y se controla a lo largo de toda su existencia.

Al acercarse el final del proceso disciplinar en los niños cantores, el educando debía someterse a una examinación final para demostrar que sus habilidades eran suficientes como para continuar con la siguiente fase del disciplinamiento. Como lo enuncia Foucault, el individuo es capturado permanentemente y se ve obligado a replicar los modelos internalizados sin reflexión mediante. Aparejado a la transición fisiológica de la niñez a la pubertad, el educando, mediante un rito de paso representado por un examen, aspira a ser elegido y acceder a la formación musical. Es en este momento que se manifiesta de manera más clara una técnica disciplinaria examinadora, misma que se ha venido repitiendo a lo largo de la formación de niño cantor. Al respecto, abunda Foucault (2004, p 168):

El éxito del poder disciplinario se debe sin duda al uso de instrumentos simples: la inspección jerárquica, la sanción normalizadora y su combinación en un procedimiento que le es específico: el examen.

Es entonces que, aún dentro de los procesos disciplinares de examinación, se intuye la presencia de una estructura jerárquica que da sentido al sometimiento corporal. Así, los cuerpos dóciles transitan por varias etapas, hasta verse devenidos en músicos formados. Sobre el tránsito de niño cantor a estudiante de secundaria se pronuncia Luciano Maya Leyva (comunicación personal):

Mi maestro de piano era el maestro de todos, un maestro llamado Ignacio Mier y Arriaga [...] había formado muchas generaciones de alumnos, entonces él fue mi primer maestro

¹²²“Lo que Foucault, según sus palabras, siempre ha “tenido en la cabeza” es llevar a cabo una “historia del sujeto” o, más bien, de lo que él denomina modos de subjetivación. En segundo lugar, es necesario tener presente que, para expresarlo de algún modo, esta historia del sujeto cambia de estilo, de objetos y de metodología a medida que Foucault se desplaza de la cuestión de la episteme al dispositivo y, finalmente, a las prácticas de sí mismo. Véanse: Dispositivo, Episteme, Filosofía, Práctica. Por las razones que hemos expuesto en cada uno de estos artículos, Foucault es conducido hacia una historia de las prácticas en las que el sujeto aparece no como instancia de fundación, sino como efecto de una constitución. Los modos de subjetivación son precisamente las prácticas de constitución del sujeto” (Castro 2004, p. 518).

siendo todavía yo de los niños cantores. Éramos pequeños, cantábamos en el coro, pero ya el director de la escuela pensaba que algunos podíamos dedicarnos profesionalmente a la música al cambiar de voz[...] Por esa razón, nos ponían un maestro para iniciarnos en el piano.

Dentro de la estructura planteada por las escuelas de música sagrada, los niños cantores constituían la formación primaria, y aquellos seleccionados combinaban su instrucción secundaria seglar no musical con la educación musical sacra. Para evitar distracciones por parte del estudiantado, algunas escuelas integraban ambas instituciones, de tal manera que, durante la pubertad, la vigilancia sobre los estudiantes se volvía casi permanente. Aunado a lo anterior, muchas veces los nóveles estudiantes de secundaria se integraban a los procesos de iniciación musical como docentes de primaria de los incipientes niños cantores. Así lo relata David Gutiérrez Ledezma (comunicación personal) al recordar su ingreso a la Escuela de Música Sagrada de León:

Cuando yo llegué a la escuela, después de mi primaria, me pusieron a dar clases de solfeo a la escuela del obispado, una escuela que tenían allí en la catedral, en los patios de la catedral [...] y yo iba con un grupo de compañeros a dar clases de solfeo todos los días a un grupo de 40 niños.

Esa ocupación permanente del tiempo del estudiantado y la focalización en la vigilancia del educando aumentaba las posibilidades del correcto desarrollo del infante para las labores musicales y extra musicales que le serían encomendadas en el ejercicio profesional. Aunado a ello, ese sistema permitía un amplio margen en el desarrollo de habilidades musicales que, trasmutados en capital específico, representaron las herramientas necesarias para que los egresados pudieran sostenerse como figuras dominantes en el campo de las escuelas de música sacra.

Los Niños Cantores, como agrupación coral de amplio impacto social, proliferaron en México durante la década de 1940, a la par del auge del movimiento musical impulsado por Villaseñor y Bernal Jiménez. A ejemplo de lo anterior se puede mencionar, en primera instancia, a los Niños Cantores de Colima, agrupación fundada en 1940 y que en sus primeros años estuvo bajo la dirección de los presbíteros Tomás Llerenas, José Natividad Leal Gómez “Padre Nati” (1931-2012) y Eduardo Vázquez. Lo relevante de esa agrupación es que, con posterioridad a los mandatos del Concilio Vaticano Segundo (1963), fue adoptada por la Universidad de Colima en 1972, permitiendo su supervivencia hoy en día. Finalmente, vale la pena mencionar el caso de los Niños Cantores de Puebla, conjunto coral fundado en 1966 por Felipe Ledezma,

siendo uno de los primeros conjuntos corales posteriores al Concilio Vaticano II en aparecer en México.

6.6. Corolario

No obstante, el éxito del modelo disciplinar impuesto por la institución musical sacra vería su final de manera abrupta, con la promulgación del *Sacro Sanctum Concilio* incluido en el Concilio Ecuménico Vaticano II. Si bien, ese documento reconoce la primacía del canto gregoriano y la música polifónica sobre cualquier otra expresión musical, también da cabida al canto popular y a las tradiciones musicales regionales. En un periodo de tiempo muy corto, la institucionalización musical de carácter “carcelario” disciplinar, dio muestras de obsolescencia. Aunado a esto, la sustitución de músicos sacros especializados, por músicos seculares, e incluso músicos populares de dudosa formación, se comenzó a generalizar. Las parroquias e iglesias locales vieron como un gasto innecesario sufragar el mantenimiento de un músico en una escuela superior. El proceso de secularización iniciado por Bernal Jiménez en la Escuela de Música Sagrada de Morelia, para convertirla en Conservatorio de las Rosas, apenas permitió la supervivencia de éste. Escuelas de música sagrada, como las de León y Guadalajara, poco a poco han ido decayendo, incapaces de expedir títulos validados por la Secretaría de Educación Pública (SEP) o, incluso pontificias. Un ejemplo más de lo anterior se encuentra en el Escuela Diocesana de Música Sacra de Aguascalientes,¹²³ fundada en el año de 1942 por el obispo José de Jesús López y González (1872-1950). En el proceso institucional ya descrito no se ha incorporado a los estadios de profesionalización actual, que exigen al educando un título validado, generalmente, por el Estado. Esto, sin embargo, no significa que la escuela en sí no cumpla una significativa función social. De manera coloquial, Popoca (2016) sintetiza la importancia que ha tenido esa institución en la vida cotidiana de Aguascalientes:

No sé cuántos maestros de música de nuestro estado trabajan en el servicio público o en instituciones privadas, miembros de la Orquesta Sinfónica de Aguascalientes, integrantes de diferentes coros y ensambles de música de cámara. No sé cuántos directores de coros parroquiales, de músicos que han optado por la ruta de la independencia y que han decidido prescindir de todo apoyo y soporte institucional. No sé cuántos cantantes

¹²³ Al momento de su apertura contaba con el siguiente personal académico y materias: Pbro. Ricardo Corpus, canto gregoriano, latín y legislación musical, Pedro Miramontes, piano, órgano y composición, Francisco Melchor, dictado musical, José García, grafía musical y Francisco Díaz, sagrada liturgia. Esta escuela fue utilizada como insignia dentro de la publicación *Schola Cantorum*, para promover la apertura de nuevas escuelas de música sagrada. “Pero si la relativa abundancia de datos, acerca de la Escuela Diocesana de Aguascalientes, nos ha dado oportunidad de demostrar prácticamente la facilidad de fundar Escuelas de Música Sagrada” (Guisa. 1943, p. 28).

operísticos. No sé cuántos músicos de rock o de jazz que les dan toda la seriedad a estos lenguajes musicales. En fin, no sé cuántos músicos entusiastas que siguen tocando puertas en instituciones educativas en todos los niveles buscando la oportunidad de formar coros por aquí o por allá, no sólo para ganarse el pan dignamente, sino por el inmenso e incontenible amor por su majestad la música. No sé cuántos de todos ellos se han formado en la Escuela Diocesana de Música Sacra. Son más, muchos más de los que ingenuamente podemos suponer.

Aún dentro de los límites estrechos de los saberes comunes, Popoca expone la dialéctica del músico sacro en el mundo contemporáneo. Por un lado, se muestra capaz y diligente de desempeñarse en múltiples espacios dentro del campo musical. Por otro lado, está doblemente limitado en su actuar, al no contar con el espacio primado de sus prácticas: la Iglesia, y por no contar con un título reconocido por el Estado. Lo anterior, redundando en la pérdida de eficacia en las instituciones musicales sacras en el siglo XXI, lo cual, como ejemplifica la Escuela Diocesana de Música Sacra de Aguascalientes, no significa su desaparición, sino, una especie de limbo institucional.

Sobre el fondo de esta problemática en la música sacra, se despliega una problemática mayor en el campo musical, el lento tránsito de la música de arte occidental, de práctica dominante a práctica recesiva, proceso iniciado en los albores del siglo XX. Muchos de los músicos formados en las instituciones musicales sacras, como se ejemplificó, trasladaron –y aún lo hacen– sus conocimientos y *technés* a instituciones superiores seculares, como institutos universitarios y facultades, o se insertaron en instituciones de educación básica. Por ello, la huella impresa de esos músicos aún es perceptible hasta nuestros días, y de manera fragmentada, se sigue transmitiendo a las nuevas generaciones de educandos.

Capítulo 7.

Guadalajara: Entre el Ordenamiento y el Desacato

¿Alguno de ustedes ha estado en Guadalajara cuando el sol casi ha desaparecido? Me pareció la hora más triste. Como el cielo está hiperdespejadérrimo, todo se ve sombrío, azul-gris-casi-negro, sepulcral.

Eusebio Ruvalcaba

Sin lugar a duda, Guadalajara era la ciudad más grande durante la eclosión y auge del movimiento sacro mexicano del siglo XX. Si bien, sus agentes se sumaron decididamente a este movimiento, siempre manifestaron sus particularidades derivadas del proceso de *largo aliento* de la música en tierras tapatías. La Escuela Diocesana de Música Sagrada de Guadalajara, relegada a un papel secundario con respecto a la ESMSM debido a su tardía fundación y encabezada por el Pbro. Aréchiga, pronto dio muestras de querer competir decididamente en el *campo* de la música sacra. La complejidad dentro del campo de la MAO en Guadalajara, a finales del siglo XIX, brinda la oportunidad perfecta para hablar de la influencia de las academias musicales de raíz burguesa que proliferaron en México en ese siglo, y que prosperaron en buena parte del siglo XX. Las academias musicales, poco analizadas por la Musicografía mexicana, parecen ser, a la luz de lo que se expondrá a continuación, un componente muy importante en el desarrollo de la música institucionalizada en México.

De igual manera, el profundo cariz confesional de la ciudad da pie al análisis de las prácticas musicales con respecto al órgano en México durante la primera mitad del siglo XX. De nueva cuenta, Morelia y Guadalajara, a través de sus agentes, pondrán en juego el *capital específico* organístico para demostrar la primacía de sus escuelas. Desde una perspectiva contemporánea en el nuevo milenio, para el lector poco habituado a los textos referentes al fenómeno musical sacro, puede resultarle extraño cómo un instrumento cuasi arcaico tuvo su apogeo apenas unas cuantas décadas atrás. La enorme producción organística mexicana del siglo XX, casi inexplorada, da fe del dinamismo de un campo musical poco estudiado. No obstante, este capítulo, en el referido apartado del órgano, pretende exponer las condiciones materiales que permitieron el pináculo del órgano como instrumento insignia del movimiento sacro. A su vez, se manifestarán las tensiones entre las distintas escuelas organísticas que convergieron en el tiempo y el espacio durante ese momento sociohistórico.

De igual manera, se abordará la función social de la titulación, como una condición necesaria para la profesionalización de las prácticas musicales y la validación de las instituciones ante la sociedad. El análisis de las facultades de una institución en la expedición de títulos legitimados en un área del conocimiento humano brinda valiosa información con respecto a la salud de un determinado *campo*. Así como se dividen y discriminan sujetos dentro de las instituciones, Estas también son taxonomizadas por su capacidad de expedir y sustentar títulos académicos.

El proceso de institucionalización musical sacra en Guadalajara expone un horizonte vasto y casi inexplorado, en donde, agentes dominantes como Aréchiga y Lobato, están escasamente referidos en las bibliografías musicales. Por ello, se profundiza en exponer la labor agencial de ambos y su aporte dentro de la cultura musical tapatía, que, por algunos momentos, parece dar síntomas de una preocupante amnesia.

7.1. La burguesía y las academias musicales en Guadalajara

La constitución de un gusto enclasante que establezca una clara diferenciación social, es una de las prioridades de la nueva burguesía. El constate refrendo con los rituales impuestos de ultramar sobre los conceptos legítimos de la cultura, establece al hogar primero y la academia después, como el lugar privilegiado para la instrucción musical no profesionalizante. En este contexto, es precisamente la mujer de hábito decimonónico quien se encargará, en muchas ocasiones, de la trasmisión y reproducción de las prácticas que satisfagan su conciencia de clase. Sobre ese punto, Perrot (2008, p. 80) abunda:

En las familias burguesas las niñas toman cursos, y entre los 15 y los 18 años perfeccionan su educación en internados. Allí aprenden las artes recreativas: dibujo y piano, "hachís de las mujeres" que les permitirá animar las veladas familiares y mundanas. En el siglo XIX se multiplican los internados religiosos y con ellos la prosperidad de las congregaciones femeninas; al mismo tiempo, una miríada de pequeños internados laicos representa una entrada de dinero para mujeres instruidas pero empobrecidas.

Guadalajara, al igual que otras ciudades, dentro de los procesos de enseñanza musical de academias particulares, satisfacían, mayoritariamente, el gusto enclasante, al tiempo que, mantuvieron un intenso intercambio de *capitales* con la institucionalización musical sacra y secular. Esta dinámica, sin embargo, no es nueva; basta recordar el caso de las academias musicales de Francisco de Paula Lemus en Morelia, a finales del XIX y comienzos del XX. La particularidad de esos procesos ocurridos en Guadalajara radica en la participación de la figura femenina como dentro de ese sistema de relaciones. Si bien, las premisas de la señorita decimonónica continuaron de manera casi inmutada en

la primera mitad del siglo XX, la institucionalización musical encontró en las mujeres un soporte inesperado que redundó, entre otras cosas en la conformación de las escuelas superiores de música tanto sacra como secular.

Ahora bien, al hacer un breve recuento del proceso de las academias musicales en Guadalajara, se debe comenzar con la labor de José Rolón (1876-1945). Este destacado músico, nacido en la ciudad de Zapotlán el Grande –hoy Ciudad Guzmán–, Rolón en 1907 fundó junto con Benigno de la Torre (1856-1912),¹²⁴ Félix Bernardelli (1862-1908) y José Godínez (1912 †), la Academia de Música de Guadalajara. Ésta se mantuvo bajo la dirección de la Torre hasta el año de 1912, en qué pasó a manos de Rolón. Para 1917, La Academia de música de Guadalajara fue reconocida por el Gobierno del Estado, para denominarse Escuela Normal de Música de Guadalajara. El propio Rolón, junto con Justino Camacho Vega, reformaron los planes de estudio, poniendo especial énfasis en las materias teóricas. Esa institución funcionó durante diez años bajo la dirección de José Rolón. Sin embargo, su estatus legal como institución de gobierno no resulta del todo claro, pues Rolón dispuso de los derechos de la Escuela Normal como si fuese una entidad privada. En ese sentido, Miranda (2009, p.36) explica:

Rolón vende los derechos de la Escuela Normal de música y ese dinero le alcanza para instalarse en el núm. 56 de la rue des Acacias, en el 17º arondissement de París nada lejos del arco del Triunfo.

Sobre el destino de la Escuela Normal de Música, posterior a la partida de Rolón, los datos son muy escasos. Pareyón (1999, p. 358) afirma que Tomás Escobedo (1892-1973) fue “director de la Escuela Normal de Música de 1929 hasta 1947, en que el plantel fue absorbido por la U de G”. De esa academia egresaron destacados músicos como: Otilia Figueroa (1908-1981), Jesús Estrada (1898-1980) y los hermanos María Guadalupe, Nila y Ramón Serratos (1895-1973)

Los hermanos Serratos se integraron a la Escuela Normal de Música de 1910 a 1915, no obstante, procedían de una academia dirigida por sus tías, María Guadalupe y Dolores Serratos, así como por Pérez Sandi, en la ciudad de Tepic, Nayarit. Para el año de 1919, deciden abrir su propia escuela de música conocida como Academia de Música Serratos. En ese año, Ramón obtuvo el título de “Maestro en la enseñanza del piano” en la Escuela Normal de Música.¹²⁵ Durante veinte años, esa Academia atrajo a varios

¹²⁴ Benigno de la Torre abrió su Academia de Piano en la ciudad de Guadalajara en el año de 1887. En esa escuela estudiaría el propio Rolón, además de Alfredo Carrasco (1875-1845). De la Torre realizó estudios en el Conservatorio de París de 1885 a 1886.

¹²⁵ Ver Mejía (1994, p. 170).

estudiantes tanto locales como foráneos.¹²⁶ Sin embargo, a inicios de la década de 1940, los mejores años de esta academia ya habían pasado, como lo describe Mejía (1994, p. 173):

Al inicio de los años cuarenta la Academia Serratos empezó a decaer, y algunos de los egresados empezaron a trabajar por cuenta propia y otros continuaron estudios de perfeccionamiento en la Ciudad de México, o en el extranjero. Fue entonces cuando el maestro Serratos decidió trasladarse al Distrito Federal, pasando a formar parte del cuerpo docente de la Escuela de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Entre los alumnos destacados de esa academia, se encuentran: Fausto García Medeles (1912-1967), Rosalío Ramírez Aguirre (1904-1973), Consuelo Velázquez (1916-2005), Aurora Serratos (1927-2014) y Áurea Corona (1906-1996). También se cuenta a Manuel de Jesús Aréchiga (1903-1984), quien a la postre sería fundador de la Escuela Superior Diocesana de Música Sagrada de Guadalajara. Como se ha observado en anteriores instancias los educandos al paso del tiempo se integraban como docentes en las academias. Al mismo tiempo, las propias academias buscaban legitimar ante la sociedad sus programas educativos, con la expedición de títulos académicos sustentados principalmente en la exhibición pública constante del educando vía recitales y conciertos. Esta estrategia, fue frecuente durante los incipientes procesos de institucionalización musical, como se puede observar en la siguiente cita de Solorio (2015, p. 110):

Los constantes esfuerzos de Villaseñor por mostrar los avances de sus alumnos en cualquier ocasión y de manera indistinta tanto en el plano sacro como secular, dieron pronto resultados y tanto el clero regional como la clase dirigente ponderaban las virtudes de la escuela del Arzobispado de Morelia.

Cabe resaltar, que la institución de Villaseñor logró, en parte, el reconocimiento oficial de la Iglesia por la vía de la exhibición del progreso y virtudes del alumnado. En el caso de las academias, el valor de exhibición resulta aún máspreciado, pues expuso al alumno y al docente a la sanción del público,¹²⁷ que, es de suponer, compartían el mismo gusto enclasante. Al tomar como ejemplo el devenir de Áurea Corona, es posible encontrar los estadios mencionados, el tránsito de alumno a docente y la consumación del estudio en un rito ante la sociedad en forma de concierto de graduación. Sobre este último escaño se pronuncia Mejía (1994, p. 177):

¹²⁶ La academia se ubicaba en la calle Hidalgo número 58

¹²⁷ Siguiendo la narración de Mejía (1994, p. 171) la función de la sociedad como patrocinadora y sancionadora del espectáculo propuesto por la Academia de Música Serratos en sus conciertos se expresó en el cobro de \$1.00 (un peso) por la entrada al público en general y a los miembros de la academia, el pago de sus mensualidades les otorgaba el privilegio de asistir, junto con un acompañante.

Ese mismo año (1924), el maestro Serratos invitó a su discípula a impartir clases en la Academia, ya que la consideraba apta para el piano y con posibilidades para enseñar: "Vas a ser una gran pedagoga", solía decirle el maestro. Cuatro años después (1928), Áurea culminó el programa con un recital de piano en el que interpretó obras de Chopin que la acreditaron para obtener el título de Profesora de Piano.¹²⁸

Como es natural, Corona, ante las vicisitudes planteadas por el cierre de la Academia de Música Serratos, inició su propia academia musical en el año de 1944, denominándola: Escuela Superior de Música. El autor de esta tesis no quisiera pasar por alto el papel subordinado que ambas hermanas Serratos desempeñaron, en comparación del hermano varón, pues prácticamente desaparecen de las narrativas. En lo tocante al proyecto de Corona, un factor resalta en el acontecer histórico de esa academia y es su relación con los músicos que intervinieron en la fundación y consolidación de la Escuela Diocesana de Música Sagrada de Guadalajara. Ese fue el caso de su antiguo compañero de la Academia Musical Serratos, Aréchiga y un nuevo agente llegado a la ciudad en 1946, Lobato. Fue durante ese periodo, que se manifestó la imposibilidad de expansión del proyecto burgués de institucionalización música vía la academia.

Como el lector ya habrá advertido, para la década de los años cuarenta el capital específico del pianismo en Guadalajara era suficiente para sustentar, incluso, una práctica concertista. Sin embargo, la impronta de nuevos agentes, formados fuera de esa estructura, como Lobato y Aréchiga dejó de manifiesto la superioridad formativa de instituciones más robustas académicamente, como lo fueron las escuelas de música sacra. El Propio Lobato, al analizar el panorama musical de la ciudad de Guadalajara a su llegada en 1946, dio cuenta de la asimetría marcada en el *capital específico* entre el músico de academias y el músico formado en las escuelas de música sacra. A su vez, se vislumbra, en la alocución de Lobato, cómo esa inclinación hacia la academia en perjuicio de una institución consistente sacra o secular, perjudicó el desarrollo musical de la ciudad: como lo refiere Escoto (2012), al recordar a Lobato:

“No había escuela oficial de música, las academias privadas eran la base de la enseñanza, como la Academia Serratos y la Academia Rolón”. Además, se topó con que mientras que la Escuela de Música Sacra de Morelia se contaba con amplias instalaciones en las que se disponía de dos órganos, 20 pianos y una imprenta, en la de Guadalajara ni siquiera se tenía aún una sede definitiva. Además, refería que, en cuanto a agrupaciones musicales, Guadalajara tenía sólo la Orquesta Sinfónica que acababa de ser reorganizada por el maestro estadounidense Leslie Hodge y que en aquel momento no podía ser considerada aún una institución cultural sólida.

¹²⁸ El programa de titulación de Corona constó de las siguientes piezas: Sonata, Op. 35. Estudios: Op. 25, núm. 1, Op. 25 num. 2, Op. 25, núm. 3, Op. 10, núm. 5, Op. 10, núm. 8, Op. 25, núm. 5, Op. 25, núm. 9, Op. 25, núm. 12, Impromptu, Op. 51, Berceuse, Op. 57, Ballade, Op. 23 y Scherzo, Op. 31.

La Escuela Diocesana de Música Sagrada supone no solo una ruptura en las metodologías y concepción en la enseñanza de la música, sino, un cambio significativo en la población que conformará. Los cuerpos estudiantiles. Mientras que las academias musicales se abastecían de estudiantes provenientes, muchas veces, de familias acomodadas, las escuelas de música sacra, por lo general, atendían a los estratos menos favorecidos. Esta diferenciación permitió la supervivencia de ambos tipos de proyectos durante el siglo XX.

7.2. Los títulos académicos y su función social

Al tener en cuenta el apartado anterior, se hace presente la necesidad de realizar un análisis sobre los títulos académicos y su función social dentro del *campo* de la música. El trazar una historicidad sobre las distintas épocas en la obtención y expedición de títulos académico-musicales, puede dar cuenta de las etapas dentro del proceso de institucionalización en las distintas ciudades. Además, se atiende la dialéctica presente en el “ser músico”, es decir, el músico se manifiesta al demostrar empíricamente sus conocimientos de este arte, o, por el contrario, al ostentar un título académico en este rubro. Esa disyuntiva, es una particularidad en el *campo* de la música y lo estructuró a lo largo del siglo XX, hasta lograr su configuración actual de facultades de música, institutos superiores e institutos universitarios de bellas artes. Estas nuevas instituciones del arte, tiene como finalidad la diferenciación del campo de la música a través del otorgamiento de títulos académicos. Sin embargo, esta práctica es muy antigua dentro de la Iglesia y, como todo proceso de larga duración, su desgaste como práctica social, ha sido sumamente dilatado. Si bien, durante el siglo XX los títulos “antiguos” dados por la Iglesia convivieron con los modernos, éstos, sin vacilaciones pueden considerarse como recesivos. Las dignidades del cantor, maestro de capilla, sochantre, etc., comenzaron a perder significación en las postrimerías del siglo XIX.

El proceso de secularización de la música y el abandono de sus funciones rituales acentuado en el siglo XX exigió a la Iglesia un proceso de reingeniería de la enseñanza musical, los cual, conllevó a la proposición de títulos homologados. Lo anterior significó que el agente poseedor de un título pudiera transitar sin restricciones entre las distintas instituciones que lo reconocieran como válido. No obstante, en México, es posible delimitar de manera aceptable los distintos estadios del proceso de institucionalización musical, a través de la expedición de títulos por parte de las distintas escuelas e institutos.

7.2.1. Diplomas y títulos en las academias musicales

Como se mostró con anterioridad las academias musicales respondieron a la necesidad de establecer la superioridad del gusto enclasante que brindan las bellas artes, sobre las manifestaciones de índole estrictamente popular. De esta manera, la consolidación de un proyecto sólido de institucionalización basado en este modelo resulta al menos problemático, al apoyarse íntegramente en las pretensiones del gusto cambiante de la burguesía. Los procesos de institucionalización musical dentro de este ámbito se darán a partir de la emergencia de la *industria cultural* después del meridiano del siglo XX. Sin embargo, esta subsunción del arte a la lógica del capital se encuentra fuera de los límites del objeto planteado en la presente tesis.

El reconocimiento obtenido por las academias musicales estaba determinado por la puesta en juego de varios *capitales*. El *capital social*, que desarrollaba el maestro de la academia en su labor agencial dentro del contexto social deseado, la red de relaciones que establecía este para asegurar su posición dominante en el *campo*. Es preciso mencionar que, la legitimidad de las academias y por ende, su reconocimiento, estaba intrínsecamente ligado al reconocimiento de la figura del maestro. Por tanto, la puesta en juego de su *capital específico* como músico, era indispensable para exhibir en sociedad sus dotes y alcances como ejecutante y en ocasiones, como compositor. Claro, es indispensable hacer notar que los alcances como creador estaban acotados por las exigencias del público sancionador, por lo que el artista veía limitada su autonomía compositiva.

De acuerdo con lo anterior, los títulos expedidos por las academias musicales estaban sustentados por la suposición de una efectiva transmisión del saber-hacer la música por parte de un maestro legitimado al alumno. Los grados de avance dependían del criterio del docente, así como el proceso de la supuesta titulación. Para ejemplificar lo anterior, es pertinente incluir las palabras de Rodríguez Flores (2019) quien refiere el proceso de estudio y titulación de una alumna en una academia de Monterrey:

Finalmente, después de cinco años dedicados exclusivamente al estudio del piano, se graduó el 12 de julio de 1933 a los 16 años cumplidos [Lucila Flores Garza]. A los 15 años cumplidos dio su recital de técnica en la sala del hotel Ancira, el martes 12 de julio de 1932, y entre otras piezas, tocó los 24 estudios de Chopin y bien tocados, porque su maestra era demasiado exigente. Gracias a la severa maestra Gutiérrez, que no le pasaba una clase por cualquier equivocación, y también mucho tuvo que ver la no menos severa mamá de la maestra Lucila, terminó tan joven su carrera, y antes de graduarse, comenzó dando clases de música en la escuela de ciegos.

En este fragmento de Rodríguez Flores, se puede observar la debilidad del proceso de titulación derivado de las academias. Una niña que comenzó su formación musical a la edad de once años, un lustro después se encontraba ya convertida en pianista. Las exigencias de la sociedad, incluso, como es revelado por el autor, no le impidieron acceder a la docencia en la pubertad y sin el respaldo del grado otorgado por la academia en cuestión. Sin embargo, al tomar la perspectiva epistémica del ritual, desde Bourdieu (1993) es posible analizar este fragmento desde otra dimensión, la del ritual. Siguiendo al pensador francés, es posible entender a la institución como una instancia que consagra la diferencia, ésta puede ser, natural o socialmente construida. En el primer caso, solo por mencionar un ejemplo, la diferencia natural hombre-mujer. En el segundo caso, que es el que es el correspondiente al caso, sería entre el sujeto común y aquel que se ha presentado y consagrado como músico vía el ritual. Por supuesto, la atención del ritual se concentra en el momento de la graduación o titulación, sobre ello se expresa Bourdieu (1993, pp. 3,4.):

La investidura (del caballero, del diputado, del presidente de la República, etc.) consiste en sancionar y santificar haciéndola conocer y reconocer, una diferencia (preexistente o no), en hacerla existir en tanto que diferencia social, conocida y reconocida por el agente investido y por los demás. En resumen, so pena de que se impida que se comprendan los fenómenos sociales más fundamentales, y tanto en las sociedades precapitalistas como en nuestro propio mundo (un título pertenece a la magia tanto como los amuletos), la ciencia social debe tener presente el hecho de la eficacia simbólica de los ritos de institución, es decir, el poder que poseen de actuar sobre lo real actuando sobre la representación de lo real.

La cortedad en la eficacia simbólica del acto realizado por la alumna Lucila Flores Garza, se manifiesta entre otras cosas, en la realización de este en un espacio no destinado a eventos académicos, como lo fue una sala de un hotel. La “magia social” en la trasmutación de un sujeto común en un músico plenamente investido, requiere de otros componentes rituales aparte del espacio. Por ende, sinodales, trabajos escritos, audiciones públicas, fueron incorporados por algunas academias, a fin de concretar un ritual de institución más logrado, pero siempre, lejos de las instituciones dominantes de la Iglesia y el Estado. Finalmente, otra constante dentro de los rituales de transición llevados a cabo en las academias es el exagerado peso dado a los programas como único elemento valedero para la legitimación del individuo. Esta burda manera de medir el adelanto vía la obra, como un proceso lineal de avance, es uno de los atavismos presentes dentro de las cátedras de instrumento en instituciones actuales de conservatorios y universidades.

7.2.2. Los nuevos títulos de la Iglesia

El proyecto de restauración de la música sacra impulsado por Pío X (1903) impuso una nueva manera concebir la institución de enseñanza musical. Las catedrales como centro de enseñanza musical tradicionalmente pugnaron por establecer un saber-hacer diferenciado y particular de la música. Por tanto, el nuevo proyecto debía establecer como centro de legitimidad no a una capilla catedralicia, sino, a un moderno Instituto Superior que fungiera como órgano rector de la música sacra. Por tanto, los egresados de este nuevo proceso de institucionalización no podían recibir los antiguos títulos derivados de las capillas musicales -chantre, sochantre, cantor, etc.-. En su lugar, y a la par de las instituciones modernas, se expedirían títulos de licenciatura y magisterio para los graduados.

En México, la institución musical iniciada por Villaseñor destacó de manera sustantiva al afiliarse a los preceptos del pontífice Pío X y buscó de manera puntual convertirse en la principal expendedora de los nuevos títulos. Para 1921, el Orfeón Pío X encabezado por Villaseñor recibió del obispo Leopoldo Ruiz y Flores la denominación de Escuela Oficial de Música Sagrada en la Arquidiócesis de Michoacán. Por tanto, se expedieron los primeros títulos de “Profesor y Maestro de Música Sagrada” a los alumnos J. Jesús Olivo y Ernesto Farfán. Sin embargo, dichos diplomas carecían de la suficiente legitimidad para actuar socialmente por sí mismos. Es decir, aún se requería de la demostración empírica de conocimientos para obtener algún grado de reconocimiento en el quehacer musical. Apelando a la teorización de Bourdieu (1979) esos títulos aún eran ineficaces para genera una separación social clara en el *campo* de la música entre empíricos y titulados. Bourdieu (1979, p. 17) explica la importancia de la titulación dentro del contexto social:

Definidos por los títulos que les predisponen y les legitiman para ser lo que son, que hacen de lo que ellos hacen la manifestación de una esencia anterior y superior a sus manifestaciones, según el sueño platónico de la división de funciones fundada en una jerarquía de los seres, los poseedores de títulos de nobleza cultural están separados por una diferencia innata de los simples plebeyos de la cultura, que están irremediamente destinados al estatus dos veces devaluado de autodidacta y de “ejecutante de una función”.

Por ende, la legitimidad de un título deriva del reconocimiento que el “otro” le otorgue *a priori*. Para ello, se debe tejer en torno a este un intrincado proceso de legitimación social para la institución, y en consecuencia para sus nombramientos académicos. Es en este sentido, que el 12 de diciembre de 1938, el obispo Ruiz redactó una carta a sus pares de todas las diócesis de México para solicitar el reconocimiento de los títulos expedidos por

la Escuela de Música Sagrada de Morelia, dentro de sus respectivos obispados. Con esta acción, los egresados de la escuela moreliana serían reconocidos en primera instancia por su documento académico, cumpliendo así el presupuesto de Bourdieu, con respecto a los títulos de “nobleza cultural”. Por supuesto que la sola iniciativa de Ruiz no habría bastado para lograr el consenso general. Este se basó en los mandatos de Pío XI que en el *Deus scientiarum Dominus* (1931) que buscó reformar, y homogeneizar la estructura de la educación superior dentro de las instituciones pontificias, incluido el Pontificio Instituto de Música Sagrada de Roma.

Paulino Paredes, J. Jesús Núñez A, Antonio Carvajal, Antonio Molina, Salvador Carvajal y Jesús Arcos, recibieron en 1938 la “Licencia Gregoriana”, es decir, el primer grado superior de estudios validado por el episcopado mexicano y en correspondencia con el *Deus scientiarum Dominus*, lo cual significó que el mencionado título fuera poseedor de una mayor legitimidad que los expedidos en 1926 a Carlos Robledo y en 1927 a numerosos alumnos incluido Bernal Jiménez. Este, a su paso por el Pontificio Instituto de Música Sagrada, debió recurrir para obtener la Licencia *Prolytatus* en canto gregoriano en el año de 1930. La institución moreliana, estuvo en posibilidades de otorgar el grado máximo de estudios, el magisterio, apenas seis años después de su reapertura en 1934. En esa ocasión, Paulino Paredes, se convirtió en 1940, en el primer alumno en recibir el Magisterio en Composición en septiembre de 1940. En 1943, Silvino Robles se convirtió en el primer titulado del Magisterio en Canto Gregoriano. Ese año también Lobato Bañales, Alfonso Vega Núñez y Pinto Reyes obtuvieron el Magisterio en Composición. En 1945, Lobato y Paredes serían los primeros alumnos en conseguir dos títulos de magisterio, al presentar y acreditar las pruebas del Magisterio en Canto Gregoriano.

No debe sorprender que los procesos de institucionalización musical derivada de la escuela moreliana fueran encabezados, principalmente, por los alumnos destacados de las primeras generaciones. Una constante en sus esbozos biográficos es exaltar sus capacidades musicales y, con una suerte de meritocracia, justificar su ejercicio del poder como figuras dominantes del campo. Sin embargo, al analizar el proceso de obtención y validación de los títulos musicales, se comprende de mejor manera el “estar en el mundo” de los músicos y las intrincadas redes de poder que los intersecaban. Si bien, la legitimidad de los estudios eclesiásticos no era reconocida por el Estado, en el caso de la música, los agentes formados en las instituciones sacras pudieron incorporarse a las

escuelas y universidades estatales y federales sin mayores problemas, sobre todo en los primeros años.

7.3. El órgano como instrumento musical dominante

Son pocas las páginas que la Musicología mexicana ha dedicado al análisis del órgano en el México del siglo XX. Por lo general, ese instrumento se asocia con prácticas arcaicas que suele concederse *a priori* como un marchamo constitutivo del fenómeno musical del referido siglo. Sin embargo, en el *campo* del órgano en México, especialmente en sus primeras cinco décadas, se manifestaron. Pugnas y tensiones, se trazaron a su vez, estrategias por parte de los agentes para hacerse con la posición dominante. El vasto interés por parte de los compositores concurrentes en este *campo* derivó en una extensa producción musical, misma que no ha recibido la atención necesaria por parte de la academia. Al igual que en el canto gregoriano, los músicos convergieron en el campo del órgano, atraídos por el *capital específico* en torno del instrumento, en gran medida, por ser reconocido tradicionalmente como uno de los pilares de la música religiosa. No obstante, también representaba un estamento específico para el desarrollo de los músicos sacros, principalmente, dentro del *campo* de la música secular.

Como muchos de los análisis particulares realizados en el presente escrito, se debe referir como punto de partida a la impronta de la escuela cecilianista en México. Esa escuela tuvo en J. Guadalupe Velázquez a su agente más destacado en este *campo*, mismo que dominó desde finales del XIX, hasta el estallido de la Revolución de 1910. Velázquez (junto a González) no solo diseminó por el territorio nacional los conocimientos adquiridos en Ratisbona, sino que se convirtió en la referencia obligada en el tema. Su novedosa técnica no tenía parangón, y pronto se posicionó como el titular de la cátedra de órgano en el Conservatorio Nacional y como organista principal en la Colegiata de Guadalupe.¹²⁹ La superioridad de la técnica cecilianista, con respecto a sus pares periféricos, queda de manifiesto en la siguiente cita de Solorio (2015, p. 93):

¹²⁹ “En 1902, por intercesión del ministro de Instrucción Pública, Justo Sierra, Velázquez recibió permiso del obispo Camacho para ocupar en el CNM de México las plazas de profesor de órgano y conjuntos vocales” (Pareyón. 2007, p. 1083). Es pertinente resaltar que la cesión del músico por parte del obispo queretano no constituye un acto desinteresado o de simple subordinación a la superior jerarquía de la Arquidiócesis Primada de México. Es, por el contrario, una estrategia eficiente para dominar el campo de la música sacra al posicionar un agente como figura dominante en el propio núcleo concentrador y dispensador de la cultura legitimada, es decir, la capital del país.

El acercamiento de los maestros queretanos a Morelia se dio con la inauguración del órgano monumental de catedral en 1905; ocasión en la cual José Guadalupe Velázquez ejecutó el *Ave María*, mientras que González tocó y dirigió un *Te Deum* para coro y obligado de órgano.

En ese momento histórico dentro del *campo* del órgano en México, es posible determinar que el poder de la centralidad fue ejercido por la escuela cecilianista, mientras que los organistas formados en las tradiciones de raigambre colonial fueron desplazados hacia la periferia. En concreto, en Morelia, organistas como Francisco de Paula Lemus carecían del *capital específico* para hacer frente a los maestros queretanos. La propia práctica “degenerada” de tocar el piano dentro de los oficios litúrgicos de catedral por parte de Lemus, le significó quedar fuera de los preceptos de la restauración de la música sagrada propuesta por Ratisbona.

Villaseñor dejó un valioso testimonio de las tensiones en el campo del órgano en Morelia, dónde los viejos agentes cerraban el paso a los nuevos. Cabe mencionar que, a diferencia de otros instrumentos, el órgano no es susceptible de ser trasladado, por tanto, la pugna por el instrumento significa la lucha por el espacio y en cierta manera, la competencia directa por el empleo. El periodo referido por Villaseñor comprende de 1922 a 1932 aproximadamente, y coincide, tanto con la “clausura de los templos” (1926-1929), como con la consolidación del proyecto musical del prelado. En el balance hecho sobre la escuela, Villaseñor escribió (1946, p.24):

En 1922 el Excelentísimo y Reverendísimo señor obispo Dr. Dn. Leopoldo Ruiz proveyó a la escuela de un órgano tubular para el estudio. Durante 12 años se pudo aprovechar y después cayó en comiso por qué “era objeto de culto”, aunque no estaba al servicio de ninguna Iglesia, sino en la casa de la escuela y en el salón de estudios.

Muy pocos alumnos continuaron su carrera estudiando los órganos de los templos donde, con razón o sin ella, no siempre fueron bien recibidos. Diez años duró esta angustiosa situación.

A imagen y semejanza de lo acontecido en la primera década del siglo, con la imposición del saber-hacer la práctica organística por parte de los agentes queretanos, Villaseñor buscó imponer un saber legitimado en el órgano, vía la formación de un agente dominante egresado de su escuela. La primera opción recayó en el Pbro. Ezequiel Iriarte, quien realizó estudios en el Pontificio Instituto de Roma en 1924, y volvió a Morelia para incorporarse como docente de órgano. Sin embargo, las necesidades de la cátedra no eran compatibles con las labores del clero, por tanto, Villaseñor buscó a un seglar para que cumpliera con dicha función. Como es natural, esa responsabilidad recayó en Bernal Jiménez, quien fue enviado a estudiar a Roma. Villaseñor refirió este pasaje de la siguiente manera (1946, p. 18):

Hacia mucha falta el maestro de órgano y se tomó en 1928 la determinación de mandar a la escuela Pontificia de Roma a un alumno, don Miguel Bernal Jiménez, para que se pusiera al tanto de todo lo necesario para la enseñanza de esta asignatura. Marchó a la ciudad eterna sin exigirle a su regreso ni certificados ni títulos de ninguna especie [...] después de cinco años de estancia en la Escuela Pontificia regresó a su patria con el título de Doctor en Canto Gregoriano, y el de Maestro en Órgano y maestro Composición Sagrada.¹³⁰

Sin embargo, ese hecho no estuvo precedido de un proceso lineal dentro de la institución moreliana. Con el cambio de legislación producida por el *Motu Proprio* (1903) y el alejamiento paulatino de los saberes cecilianistas, la instrucción del órgano parecía a la deriva. Villaseñor claramente expuso sus dubitaciones al respecto durante los primeros años de la escuela (1946, p. 27)

¿Sería necesario el estudio del piano para el músico destinado al culto divino? Si el piano ya no se admite en la Iglesia ¿Para qué estudiarlo? Decían algunos con cierta seguridad [...] preguntamos aquí a quienes creíamos podrían darnos buena luz sobre el particular. Nadie nos dijo nada en firme. No salimos de nuestra duda. No faltó quién manifestara sus sellos temores, y por cierto persona de autoridad reconocida, de qué dicho estudio fuera más bien peligroso como causa de desvío y aún perdición para determinados caracteres como fulano y zutano, y señalaba algunos de nuestros alumnos de ese tiempo.

Así duramos algún tiempo sin tomar ningún partido. Por fin un amigo nuestro tomó datos precisos en la Escuela Superior de Roma y nos escribió diciendo que el estudio del piano es indispensable para el perfecto organista litúrgico. ¡Ah! si lo hubiéramos sabido oportunamente. ¡Cuánto se hubiera ganado!

Aún de manera anecdótica, Villaseñor refiere un punto nodal en el desarrollo posterior del *campo* del órgano en México: la técnica como un *capital* sustantivo. Para fomentar e incrementar ese *capital*, la institución moreliana implementó concursos de piano.¹³¹

7.3.1. El órgano y el retorno de Bernal Jiménez

Se puede inferir que el año de 1933 supone el parteaguas dentro de los procesos de institucionalización musical sacra en México. Es verdad que los mayores reflectores han apuntado al devenir de la institución moreliana y las escuelas consecuentes. Sin embargo, dentro del campo del órgano, es posible observar la emergencia de un proceso divergente, es decir, la institucionalización de la música sacra en la capital del país. Como lo menciona el título de este apartado, ese proceso comenzó con la vuelta a tierras mexicanas

¹³⁰ Mayúsculas trascritas de acuerdo con el texto original de Villaseñor.

¹³¹ El propio Villaseñor reconoció su aporte a la materia de piano, pero, también hizo patente su preocupación con respecto a la menor atención que prestaban los estudiantes a las otras asignaturas. Por este motivo, decidió suspender los concursos que, en palabras del mismo prelado, sumaron más de cien ediciones.

Un boletín que anunciaba los resultados del Décimo Concurso de Piano, verificado el 30 de mayo de 1929, es posible de observarse en la publicación de Vega Núñez (1994, p. 65)

de Bernal Jiménez. Sin embargo, no lo hizo solo, pues dentro de las aulas del Pontificio Instituto de Música de Roma tuvo la oportunidad de convivir con José de Jesús Estrada Hernández (1898-1980) y Manuel de Jesús Aréchiga, de quien se hablará más adelante. Estrada no solo realizó estudios en la ciudad de Roma, sino que tuvo la oportunidad de permanecer en Europa hasta el año de 1934 para perfeccionar su técnica pianística en Viena y París.

El caso de Estrada resulta nodal para comprender que el *campo* de la música en la periferia de México era muy complejo en los años posteriores a la Revolución de 1910. Estrada fue becado para estudiar en Roma por el obispo de Guadalajara, Francisco Orozco y Jiménez (1864-1936), al fungir como organista titular de la catedral. Sin embargo, como ya se ha referido en este capítulo, realizó sus estudios pianísticos en la Academia de Música de José Rolón, lo cual da testimonio, de nueva cuenta, del *capital* acumulado en la ciudad en lo tocante al piano. A diferencia de Bernal Jiménez, Estrada no vuelve a su ciudad de origen, Guadalajara, sino que decidió radicar en la capital de país, para tomar posesión de la cátedra de órgano en el Conservatorio Nacional. En cierta medida, Estrada ocupó la misma posición que guardó Velázquez antes de la Revolución. De esa escuela organística es necesario mencionar a Ramón Noble (1920-1999) como uno de sus alumnos más destacados y que, en varias ocasiones, estableció vínculos con la Escuela de Música Sagrada de Morelia.

Salvada esta digresión, es posible observar que Bernal Jiménez puso de inmediato en juego el *capital específico* incorporado en su estancia europea, con la realización de conciertos de órgano. Lo anterior es referido por Díaz Núñez (2003, p. 69):

En noviembre de 1934, Bernal Jiménez y Jesús Estrada dieron un concierto de órgano en la Sala Wagner de la Ciudad de México. en mayo del año siguiente, Bernal Jiménez fue invitado a ofrecer otro más en el marco del Festival Bach que organizaba el Departamento de Bellas Artes.

Para posicionar a Morelia como la escuela dominante en la cuestión organística en México, Bernal Jiménez recurrió a la publicación de textos que la situaron epicentro del movimiento organístico mexicano. Como se ha mostrado, existían algunos músicos con el *capital específico* suficiente para hacer frente a Bernal Jiménez, sin embargo, carecían de un eficiente medio de difusión. Extensas líneas se dedicaron al órgano en la revista *Schola Cantorum*, por ejemplo, la edición de abril de 1943 presentó un dossier dedicado casi exclusivamente a este instrumento. La apertura de Bernal Jiménez se tituló “Un problema urgente”, donde expuso el déficit, tanto de órganos, como de organistas (formados académicamente) en México. En el texto: “Observaciones sobre el órgano y

su cuidado, el constructor de órganos Alfredo Wolburg, legó un breve tratado que incluye un poco de historia, organología y un útil manual para el cuidado y mantenimiento del instrumento.¹³² Bernal Jiménez, desde su faceta de musicólogo escribió “Apuntes para la historia del órgano” donde en forma de tratado abordó los siguientes puntos: Resumen histórico, Órganos notables, Órganos más grandes del mundo y Características nacionales de los órganos.¹³³ “La muerte del organista” es un relato que se debe asumir como periodístico, al proceder de la pluma de Edmond Loutil (1863-1959) bajo el seudónimo de Pierre L’Ermite, aunque, dicho escrito no está debidamente referenciado en el texto.¹³⁴ Guisa, participó de la publicación con una entrevista al constructor alemán de órganos Federico Kurtz.

Sin embargo, para refrendar la posición ganada en el *campo* por la escuela moreliana, la praxis sola y los artículos no fueron suficientes. Siguiendo una estrategia ya probada, Bernal Jiménez propuso un texto académico para exponer su *capital específico*, no solo como organista, sino, como un teórico enterado de las problemáticas propias del *campo*. *La técnica del pedal en el órgano* (1952), de Bernal Jiménez, es el culmen del proceso iniciado en 1928, que buscó formar un agente dominante, y, por ende, convertir a Morelia en el eje del movimiento sacro musical en sus aristas más importantes. Antes de su edición completa, este libro fue publicado en fascículos coleccionables dentro de las páginas de la revista *Schola Cantorum*.

Una pléyade de organistas surgió de las aulas morelianas como: Jesús Carreño, Alfonso Vega Núñez, Delfino Madrigal, Guillermo Pinto Reyes, Domingo Lobato, Paulino Paredes, Francisco Martínez Álvarez (1924-2014), Primo Cuautli, José y Hernández Gama, entre muchos otros. Éstos, se dispersaron por la geografía mexicana,

¹³² Wolburg, fue un agente de la casa constructora de órganos alemana Walcker. Tuvo una extensiva actividad instalando y reparando instrumentos por toda la república mexicana, con noticias que van desde el órgano de Mérida en 1902, en 1934 instaló el instrumento de la Parroquia de San Miguel Arcángel, en San Miguel de Allende, así como, el órgano de la Catedral Metropolitana de León en 1939- este instrumento fabricado por M. Welter & Söhne- y El del sagrado Corazón de Jesús, en Monterrey 1946. La enciclopedia de Busch (2006) apenas le merece una breve mención sin referencia alguna a los trabajos realizados por Wolburg.

¹³³ En junio del mismo año, Bernal Jiménez escribió en *Schola Cantorum* una continuación del ya referido artículo. En esa ocasión vez abordó las formas musicales primadas en el órgano con el artículo “Apuntes sobre la literatura organística”.

¹³⁴ El texto narra los eventos en la población de Erlotz, dónde el organista Franz Lefort, defendió tanto la iglesia como el órgano del ataque prusiano. Los eventos se pueden enmarcar durante la guerra Franco-prusiana de 1870-71, concretamente el escrito refiere a la Navidad de 1870. Loutil escribió para el diario *La Croix* de 1890 a 1950, es probable que el texto replicado en *Schola Cantorum* apareciera en esta publicación bajo el seudónimo ya referido.

reforzando la posición de centro de la escuela moreliana, muchas veces relegando a las tradiciones locales.

7.3.2. Los festivales y su función dentro del *campo*

El control de una práctica, en este caso la ejecución organística, fuera del contexto de la formación escolar resulta más compleja. El agente no está íntegramente sujeto a los mecanismos de poder que actúan dentro de una escuela, sin embargo, el *capital específico* lo sigue atrayendo a las disputas en el *campo*. Los conciertos, como mecanismo de legitimación, fungen de manera ambigua, al estar sancionados tanto por el público como por los agentes formados dentro de *campo*. Por ende, la institucionalización de esta práctica es necesaria para taxonomizar de manera precisa el *campo*, y exponer de manera clara la posición de los agentes en el mismo. Siguiendo a Bourdieu (1993, p. 2), se puede comprender la trascendencia del ritual en el ordenamiento de un *campo* y su presentación ante la sociedad:

Hablar del rito de institución es indicar que todo rito tiende a consagrar o a legitimar, es decir, a desestimar en tanto que arbitrario y a reconocer en tanto que legítimo, natural, un límite arbitrario; o lo que viene a ser lo mismo, tiende a efectuar solemnemente, es decir de manera lícita y extraordinaria, una transgresión de los límites constitutivos del orden social y del orden mental que se trata de salvaguardar a toda costa.

Naturalmente, la primera división ocurre entre los convocados y los no convocados. Aquellos que, mediante la exposición de su capital vía la interpretación en concierto o a través de una conferencia, se legitiman frente a quienes sólo pueden asumir la función de público. Sustentados en el *capital* acumulado durante la gestión de Villaseñor-Bernal Jiménez, Alfonso Vega Núñez convocó en 1966 al “Primer Congreso de la Unión Nacional de Organistas”, mismo que significó el arranque del Primer Festival Nacional de Órgano.¹³⁵ Estos eventos representan el tránsito del órgano, instrumento litúrgico por naturaleza, a un componente de un espectáculo público, es decir, se seculariza una práctica. Vega Núñez (2020), al rememorar estos sucesos, da indicios de este fenómeno:

Teníamos que pedir dinero prestado a bancos y amigos, aunque también tuvimos apoyos del entonces gobernador Agustín Arriaga Rivera; de esta manera fuimos creciendo poco a poco". Por desgracia, dijo, la Unión Nacional de Organistas no prosperó. Se mantuvo trabajando durante cerca de un lustro y luego fue disuelta, por el contrario, el Festival de Órgano fue afianzando su estructura y sus posiciones.

¹³⁵ Las actividades, tanto del congreso, como del festival, se llevaron a cabo los días 25, 26 y 27 de mayo de 1966, principalmente en las instalaciones de la Catedral de Morelia.

Resulta significativo el cambio en el patronazgo asumido por instituciones burguesas y estatales, en lugar de las eclesiásticas. La búsqueda de subsidios fuera de la Iglesia será la constante de los festivales de órgano. Cabe mencionar que la práctica “secular” del órgano, se dio principalmente en la Ciudad de México, dentro de la cátedra de Jesús Estada. Incluso, se procuraron espacios diferenciados de los eclesiásticos para esos fines, como fue: el órgano del Palacio de Bellas Artes, instalado en 1934, mismo que sería trasladado al Auditorio Nacional y ampliado en 1956.¹³⁶ Al retomar el ejemplo del Festival de Morelia, este se convierte en Festival Internacional de Órgano de Morelia en 1970 y en 2005 adquirió su nombre actual de Festival Internacional de Órgano de Morelia “Alfonso Vega Núñez”. La conexión de los agentes formados en las aulas morelianas, con geografías particulares, queda de manifiesto con el nombramiento del Festival Internacional de Órgano “Guillermo Pinto Reyes”, que se verifica en la ciudad de Guanajuato.

7.3.3. Panorama del órgano en Guadalajara a inicios del siglo XX

Una de las principales razones para iniciar este capítulo con una exposición de la función social de las academias musicales, estribó en la necesidad de mostrar una parte del complejo panorama musical prevaleciente en la ciudad de Guadalajara en el siglo XX. Aunado a las academias musicales, Guadalajara, al ser sede de una de las arquidiócesis más importantes del país, también contaba en ese momento con un importante número de músicos sacros provenientes de la tradición formada en esa geografía. Sin embargo, ambos movimientos musicales no discurrían de manera separada, lo cual generaba una sinergia particular en el ámbito musical tapatío.

Una buena manifestación de esa formación se encuentra en Alfredo Carrasco (1874-1945), quien ingresó a temprana edad al Orfanatorio del Sagrado Corazón de Jesús en 1887. En ese lugar recibió formación musical de destacados docentes, como Francisco Godínez en el órgano. Dentro de esta estructura, Carrasco pudo obtener el puesto de segundo organista de la catedral tapatía en 1899, y desde 1893 fungió como docente en el propio orfanatorio, así como en el Colegio de Infantes de Catedral. Es a través de los testimonios de Carrasco sobre la vida cotidiana musical de principios del siglo XX, que es posible observar el vigor en el *campo* de la música sacra en la ciudad. No solo existía una institucionalización musical eclesiástica que proveía de agentes formados a las

¹³⁶ La titularidad del Órgano Monumental del Auditorio Nacional es ejercida por el discípulo de Estada, Víctor Urban (1934).

distintas sedes que lo requerían, sino que, dentro del *campo* del órgano se evidenciaba un movimiento sin parangón en el México de los siglos XIX y XX. Fue precisamente Francisco Godínez una de las figuras centrales de ese movimiento poco referido por la Musicología mexicana. Siguiendo a Escoto (2013, pp. 90-91) se aprecia que el capital acumulado por Godínez trascendió a la enseñanza y ejecución musical, para ampliarse en el oficio de la organería, el cual lo llevó a fundar una fábrica dedicada a la construcción de estos instrumentos:

Francisco Godínez había aprovechado enormemente su segunda estancia en Europa. Había podido seguir de cerca el proceso de fabricación de órganos Merklin, obteniendo así conocimientos que le permitirían empezar a adentrarse en la complicada materia de la organería [...] Hacia 1895 comenzó la edificación de las amplias instalaciones que albergarían los talleres de la fábrica sobre la esquina suroeste del terreno de una manzana de extensión que poseía su esposa, Cristina castellanos.

Así pues, el proyecto de Godínez no solo contemplaba la edificación de una empresa, la Gran Fábrica Guadalupana de Órganos, sino que, en torno a ella, trató de estructurar un complejo institucional musical, ello con fines de posicionarse como figura dominante en el *campo* de la música en México. Su propio *capital específico* dentro de la música fue pingüe, pues Godínez había sido becado en el año de 1880 por el arzobispo Pedro Loza y Pardavé (1815-1898) para realizar estudios musicales en Europa. En Guadalajara, editó la revista musical *La Lira Sacra*, y promovió la fundación de, la Escuela Guadalupana de Música Religiosa. Dentro de esta institución, el órgano jugaría un papel preponderante según los planes de Godínez.

Sin embargo, al atender el relato de Carrasco (1996), es factible observar cómo se desarrolló la tensión en el *campo* del órgano en México, que condujo al enfrentamiento de la tradición tapatía con la escuela dominante de Querétaro. En primera instancia, Velázquez dedicó elogiosas palabras a Godínez, quien en calidad de organero se encargó de la renovación del instrumento en la Colegiata de Guadalupe en el año de 1895.¹³⁷ Al estar de por medio una relación comercial, en la cual las posiciones de los agentes estaban perfectamente delimitadas y supeditadas por la jerarquía eclesiástica, los agentes no se vieron en la necesidad de poner en juego su *capital específico*. No obstante, Velázquez, como figura dominante en el *campo* del órgano en México, debía establecer la superioridad de su saber-hacer en Guadalajara. Fue en ese momento que surgieron las

¹³⁷ “El documento fechado en Guadalupe Hidalgo el 15 de octubre de 1895 y firmado por el presbítero José Guadalupe Velázquez, termina con una felicitación “Al señor Godínez y el inteligente maestro de su taller por el éxito indiscutible que han obtenido de su notable obra, la que además tiene el grande mérito de ser la primera con que se honra al país, principalmente Jalisco, el moderno arte organario, hasta ahora sin grandes resultados entre nosotros” (Escoto. 2013, p. 94).

disputas por el control del *campo* de la música sacra en Guadalajara. Godínez apostó por la proposición de una institución de enseñanza musical que legitimara su posición frente a la jerarquía católica, al mismo tiempo, Velázquez estaba consciente de la necesidad de reafirmar su centralidad en la dirección del proyecto musical sacro a principios del siglo XX. De esa manera, ambos agentes expusieron sus estrategias y pusieron en juego su *capital* para hacerse con el beneplácito de la jerarquía católica. Del resultado, da cuenta Escoto (1996, p. 220)

Según Carrasco, Velázquez habría usado “su encumbrada posición en la clerecía y tal vez temeroso de que el maestro Godínez, en buena lid, lo derrumbara de su pedestal”. Por ello buscaría inspirar una versión generalizada hacia el incipiente plan consiguiendo que aquella escuela que seguramente tenía detrás varios años de planeación ni siquiera llegar a abrir, ya que la mayoría de los purpurados desechó la idea “como la obra de un iluso”.

Un año antes de la promulgación del *Motu proprio* (1903) moriría Godínez, derrotado en la pugna contra el centralismo asfixiante que ejerció Velázquez. Guadalajara seguiría funcionando como un importante núcleo musical regional, pero a su vez periférico del movimiento cecilianista. Esa característica no pudo ser revertida a lo largo del siglo XX, pues los agentes jaliscienses debieron contemplar la emergencia de sus contrapartes michoacanas como figuras dominantes en la era posterior a la reforma musical pontificia de Pío X. Sin embargo, la labor de Godínez al frente de su Escuela Litúrgica de Órgano (1894-1902) dio cimientos firmes a las posteriores generaciones de organistas tapatíos, que verían su cenit en el meridiano del siglo XX, ya de la mano de Aréchiga en la Escuela Diocesana de Música Sagrada de Guadalajara.

7.3.4. Notas sobre el padre Aréchiga

Uno de los principales *obstáculos epistemológicos* a los cuales se enfrenta la Musicología mexicana, entre muchos otros, es el pernicioso ocultamiento del extensivo fenómeno de la música sacra en el México del siglo XX, tras la figura de Bernal Jiménez. Es precisamente en el análisis de las asimetrías devenidas de la relación *centro-periferia*, que importantes figuras del movimiento sacro musical del siglo XX reclaman su lugar en la Historiografía musical. Tal vez, el caso más representativo de este ocultamiento se manifiesta en el padre Aréchiga. La desproporción entre la labor agencial de Aréchiga en la cultura de Guadalajara, con respecto a las páginas que se han escrito sobre él es enorme.

Aréchiga inició su formación musical en la Academia Serratos, en Guadalajara, durante la segunda década del siglo XX. Para 1920 ya era organista eventual en algunas de las iglesias de la capital jalisciense. En 1928, fue enviado por el arzobispo Francisco

Orozco (1864-1936) a estudiar al Instituto Pontificio de Roma (mismo año que Bernal Jiménez). Durante su periplo romano, tomó los hábitos en el año de 1931 y prolongó su estadía en Europa hasta 1935. Raffaele Casimiri (1880-1943), Raffaele Manari (1887-1933) y Licino Refice (1883-1954), aparecen como sus maestros, al igual que ocurrió con Bernal Jiménez. De tal suerte que, al analizar el *capital específico* de ambos agentes, *a priori*, no se puede establecer una evidente superioridad. De nueva cuenta, el entorno construido en Morelia, principalmente por Villaseñor, actuaría en favor de Bernal Jiménez para posicionarse como la figura dominante de ese movimiento musical. Donde el agente michoacano, a su regreso a México, encontró una institución formada y oídos prestos a seguir sus enseñanzas, Aréchiga debió comenzar con el proceso de institucionalizar la música en función de las nuevas disposiciones vaticanas. Sin embargo, siguiendo a Pareyón (1995, p. 27), es posible observar cómo las circunstancias sociohistóricas en la región favorecieron en primera instancia la labor de Aréchiga:

A su regreso a México, en 1936, Aréchiga encuentra un esquema político distinto en su Arquidiócesis: José Garibi Rivera es la nueva cabeza. El apoyo al arte musical sacro será con su administración (1936-1969) el más importante que se haya visto en un solo arzobispado. Aréchiga planea en muy poco tiempo la firme estructura pedagógica de una nueva escuela musical, bautizada como Escuela Superior de Música Sagrada de Guadalajara (1936), en dependencia directa con su homóloga de Roma.

Bajo este nuevo panorama y superado el abierto enfrentamiento Iglesia-Estado, Aréchiga, desde el *campo* de la música, comienza a operar para establecer lazos entre el movimiento sacro musical y la sociedad civil. Por principio de cuentas fundó en 1945 la asociación Amigos de la Música. Después, esta misma asociación se convertiría en el patronato Concierdos de Guadalajara que constituirían la simiente de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara. Sobre ese hecho, abunda Pareyón (1995, p. 28): “Aréchiga es arquitecto de la definitiva Orquesta Sinfónica de Guadalajara, la cual dirige provisionalmente y prepara para una serie de conciertos ininterrumpidos donde, pocos años más tarde será violín concertino el joven Manuel Enríquez (1926-1994)”.¹³⁸ Así mismo, Aréchiga ejerció como organista de la Catedral Metropolitana de Guadalajara desde 1936 hasta poco antes de su fallecimiento.

En concordancia al eje temático de este apartado, la labor de Aréchiga en la docencia y concertismo organístico es notable. Como lo hace ver Pareyón (1995, p. 29) “Como organista, el Padre Aréchiga introdujo a Guadalajara los paradigmas del órgano contemporáneo, incluyendo a Louis Vierne, a Marcel y a Olivier Messiaen”. Con la

llegada de Domingo Lobato en 1946, el proyecto de Aréchiga se consolidó como una institución musical capaz de competir con la escuela de Morelia, especialmente en el órgano y la composición. Entre los alumnos destacados de Aréchiga se encuentran: Francisco Javier Hernández Vázquez (1930), Hermilio Hernández (1931-2008), José Luis González Gómez (1937), Nicandro Támez (1931), David Cosío Vázquez (1939), Jacobo Venegas Navarro (1950), Ramón Orendain Amaya (1923), Víctor Manuel Amaral (1933-2019).

Así pues, como parte del proceso de consolidación de la Escuela Superior Diocesana de Música Sagrada de Guadalajara, la mancuerna Lobato-Aréchiga comenzó a colocar a sus propios agentes en formación en las instituciones musicales legitimadas en Europa. De tal manera, Hermilio Hernández, Francisco Javier Vázquez y Víctor Manuel Amaral realizaron estudios en Europa para volver a incorporarse como docentes a la Escuela Diocesana de Guadalajara. Sin embargo, ese *capital específico* adquirido por los agentes tapatíos sería puesto en entredicho en la década de 1960 por las nuevas disposiciones en materia musical de la propia Santa Sede. Por tanto, esta escuela rápidamente debió volcarse a la resistencia y a la conservación de un *capital* cada vez más cuestionado por los nuevos agentes. Paulatinamente, la centralidad en la dirección de la cultura musical tapatía comenzaría a situarse en la Universidad de Guadalajara, con amplia participación de los agentes cercanos a la institución sacra, mientras que ésta comenzaría un lento proceso de decaimiento, signado por el fallecimiento de sus pilares. El arzobispo Garibi Rivera renunciaría a su cargo en 1969, Aréchiga moriría en 1984, Hernández en 2008 y finalmente, Lobato cerraría este ciclo de la escuela con su acaecimiento en 2012.

7.3.5. El tiempo y el *capital*: el caso Pinto Reyes

Dentro del análisis propuesto en este apartado para comprender las situaciones particulares de los agentes, se ha privilegiado el *capital específico* acumulado en la cuestión organística. En primera instancia, se estableció una cierta equivalencia entre los capitales de los agentes Aréchiga, Bernal y Estrada, quienes constituyen una generación identificable, al ser enviados a estudiar al Pontificio Instituto de Roma en 1928. Sin embargo, la posición dominante en el *campo* correspondió de manera significativa a la estructura que acogió a cada agente a su regreso. Por tanto, Bernal Jiménez encontró un ambiente más favorable para desarrollarse en comparación con sus coetáneos. En esa medida, pronto estuvo en posibilidad de formar los agentes que, como figuras

dominantes, se diseminaron por la geografía mexicana, como Paredes y Lobato. Los largos procesos dentro de la música determinaron que la Escuela Diocesana de Música de Guadalajara, encabezada por Aréchiga y Lobato, pudiera egresar a sus agentes más representativos a mediados de la década de 1950. Los agentes ya mencionados líneas arriba, podría suponerse que acumularon un *capital específico* equivalente al de sus maestros, aunque ciertamente, encontraron menos espacios para desarrollarse.

Sin embargo, existe un caso excepcional en la figura de Pinto Reyes. Al igual que sus compañeros de aula en la ESMSM, tomó clases de órgano con Bernal Jiménez. Después de la obtención del magisterio en composición en 1943, fue invitado como docente en la recién fundada Escuela de Música Sacra de León, y en 1944 se trasladó a Yucatán -su diócesis de origen- para intentar consolidar una escuela superior en Mérida. Aunque ese proyecto fracasaría y nuevamente volvería a León, como lo expresa Sandoval (2015, p. 76):

Fue en 1946 cuando llegó a León para quedarse definitivamente, él mismo lo dejó escrito: “Yo Guillermo Pinto Reyes residó en León, Guanajuato. desde el año 1946, salvo 10 años que estuve en Europa estudiando...”. Se incorporó como docente en la EMS y como organista de la Iglesia de Lourdes, como años atrás.

Ahora bien, es necesario ahondar un poco en la relación Bernal Jiménez- Pinto Reyes, para comprender los alcances de este último como organista. Dentro de la extensa producción musical del compositor michoacano, destaca la obra *Retablo Medieval: Concertino para órgano y orquesta* (1949) esta obra fue estrenada el 6 de octubre de 1950, con Pinto Reyes como organista. Este hecho, no obstante, estuvo precedido por el examen de grado de Pinto Reyes para la obtención del magisterio en órgano, donde, a través de las palabras de Sandoval (2015, p. 77) se puede inferir un estrechamiento en la relación entre ambos:

Aun cuando ya estaba establecido en la ciudad de León, continuó su relación con Bernal Jiménez, quien lo recibió eventualmente en Morelia para preparar su examen recepcional de órgano, eligiéndolo para representar a la ESMS de Morelia al titularse ante un jurado internacional: Canadá, Bélgica, Estados Unidos, Francia y Alemania, el 26 de agosto de 1950 en el órgano monumental de la Iglesia de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro de la ciudad de San Luis Missouri, U.S.A. Para la ocasión Bernal Jiménez le dedicó su obra *Fantasía-Scherzo*.

En ese momento, se comprende a Pinto Reyes como un agente legitimado por los títulos obtenidos en Morelia, a los cuales debe sumarse el magisterio de carácter internacional que le fue concedido. En adición a lo anterior, recibió la deferencia de la figura dominante en el *campo*, Bernal Jiménez, quien le dedicó una obra para dicho propósito. Sin embargo, Pinto Reyes accedería a formarse con la élite musical parisina a partir de 1951, al tener

como maestros a Nadia Boulanger (1887-1979) y Marcel Dupré (1886-1971). Incluso, Sandoval (2015, p. 84) infiere cierto contacto educativo con Oliver Messiaen (1908-1992). De esa manera, a su vuelta a México en 1960, Pinto Reyes poseía un capital específico acumulado muy extenso, que incluso, superaba al de sus coetáneos y varias figuras dominantes en el *campo* de la música en México. De nueva cuenta, la estructura prevaleciente, ahora en la ciudad de León y el Bajío, impidió que Pinto Reyes pugnara de manera definitiva por el control de la dirección de la cultura. De tal suerte, que su nombre es significativamente menos conocido que algunos de sus contemporáneos, como Vega Núñez, Lobato, Paredes etc. Aún en el *campo* del órgano, los frutos de la labor docente de Pinto Reyes no alcanzan las cuotas de otras instituciones. Se pueden referir como sus alumnos destacados, a Rodolfo Ponce Montero (1945) y J, Carmen Saucedo (1949), aunque este último egresado del Conservatorio de las Rosas. Juan Torres Robles (1930-2002), organista de éxito dentro de la *industria cultural*, también pasó por la institución musical leonesa, y como lo escribe Sandoval (2015, p. 97) también fue su discípulo:

Juan Torres fue otro de los alumnos de Pinto Reyes, personaje público quien mucho lo ayudó ya que al enterarse de lo que aquejaba a su maestro lo llevó con el especialista y pagó su operación, regalándole después, unas vacaciones en las que recorrieron varios lugares del país en su camión en el que se desplazaba a sus giras.¹³⁹

El cambiante panorama cultural posterior a la Segunda Guerra Mundial trastocó el arte de tal manera, que el *capital específico* acumulado por Pinto Reyes, para la década de 1960 comenzaba a dar muestras de obsolescencia. Dentro de este nuevo “estar en el mundo” de los músicos, los agentes provenientes de distintas escuelas, como la de Guadalajara, Monterrey o Morelia, se habían posicionado en el campo, mientras que Pinto Reyes debía comenzar -a destiempo- como integrante de un proceso de institucionalización. Pinto Reyes no solo debía ir a contracorriente de la estructura prevaleciente, sino, en contra de las disposiciones del Vaticano, que desde finales de la década de 1950 luchaba por desincorporar a la música profesionalizada de su hoja de cargos. Otro factor que eclipsó la figura de Pinto Reyes musicalmente fue el establecimiento de otra figura dominante del *campo* en la ciudad de Guanajuato, como fue Gerhard Münch. Este último, se consolidó como una referencia indiscutida en los temas del pianismo y, sobre todo, en la composición contemporánea. Por tanto, se puede concluir que fue el tiempo y no el *capital*, uno de los factores determinantes que signó la

¹³⁹ Según se puede leer en Sandoval (2015) se refiere al año de 1976 y la afección que concluyó con la operación de Pinto Reyes fue de cataratas.

vida musical de Pinto Reyes y lo condenó, de una u otra manera, a la periferia de la historia.

7.4. La impronta de Domingo Lobato

Una de las constantes en las escuelas analizadas en el presente texto, es la conjunción de un binomio sacerdote-músico. Aréchiga al ser él mismo presbítero, se podría pensar que fácilmente podría desempeñar las labores en el *campo* eclesiástico y musical. De hecho, así lo realizó desde la fundación de la Escuela Diocesana de Música de Guadalajara hasta mediados de la década de 1940. La música sacra en México se nutrió de agentes “seculares” formados principalmente en la ESMSM, ya que estos poseían un *capital específico* superior al de otras instituciones musicales. Sin embargo, éstos estaban enterados y alineados con las disposiciones oficiales del Vaticano. Para lograr el posicionamiento de su institución, Aréchiga, ante una contingencia, intentó atraer a su antiguo compañero del Pontificio Instituto de Roma, Bernal Jiménez. No obstante, éste se encontraba en ese momento inmerso en la proposición de su propia institución musical -El Conservatorio de las Rosas- divergente de la ESMSM encabezada por Villaseñor.

Como se ha mencionado, para ese momento histórico, los alumnos de la escuela moreliana comenzaban a recibir sus títulos de magisterio. Entre ellos, destacaba Lobato, quién poseía el magisterio en composición y canto gregoriano. Además, había participado en la publicación del libro *Curso Elemental de Canto Gregoriano* (1943) junto a Bernal Jiménez y Robles. Lobato, también había comenzado a adquirir experiencia como docente en la ciudad de Morelia, de ello, da cuenta Cosío (2018, p. 29): “Durante 1942 fue nombrado maestro en la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana y a su vez, maestro en la Escuela de Música Sacra del mismo Estado”. Por supuesto que Lobato, al igual que sus compañeros de aula, eran elementos valiosos para conservar dentro de la escuela. Sin embargo, la acumulación endógena de *capital* funcionaría a manera de “tapón”, impidiendo la emergencia y posicionamiento de los nuevos agentes.¹⁴⁰ Por ende, se puede observar la dispersión de estas primeras generaciones al seguir un tránsito similar al de Lobato, dicho proceso fortaleció a la propia ESMSM. Bernal Jiménez, recomendó a Aréchiga que diera cabida en su institución a Lobato, por tanto, concretó su llegada a Guadalajara en 1946. Aparejado a la mudanza de

¹⁴⁰ Se debe entender que las circunstancias específicas en la ESMSM no permitían el crecimiento de la propia institución a la par de egresados que producían.

ciudad, se sucedieron más cambios en la vida de Lobato. De ellos, da cuenta en la siguiente cita su hijo José Domingo (comunicación personal, 2019):

Él llegó a Guadalajara, porque fue invitado especialmente [...]el padre Manuel de Jesús Aréchiga, él fue el que hizo la invitación directa a recomendación de Miguel Bernal Jiménez. Que Miguel Bernal Jiménez y el padre Aréchiga, tengo entendido, que fueron condiscípulos [...] por eso, este, trae a mi padre aquí a Guadalajara... en ese tiempo mi padre era novio de nuestra mamá, y me platicaba mi mamá que se juntaban...que se veían pues y que ...le dijo una vez mi papá a mi mamá -oye pues me están ofreciendo irme a Guadalajara, pero yo no me quiero ir solo ¿nos casamos?

El momento sociocultural que propició la llegada de Lobato, también le facilitó su tránsito de nuevo agente a figura dominante. La inestabilidad inherente al *campo* de la música en los albores de los procesos de institucionalización musical propició que dos figuras dominantes abandonaran la ciudad, lo cual dejó la vía despejada a Lobato. Sobre la llegada de Lobato a la ciudad explica Cobián (2012):

La razón que lo trajo Guadalajara, donde pasó el resto de su larga vida -92 años -, fue que Aréchiga se había quedado sin dos maestros: Ramón Serratos y José Rolón, quienes habían sido nombrados directores de la Escuela de Música de la UNAM y del Conservatorio Nacional de Música, respectivamente.

Grosso modo, el perfil de los músicos emigrados da un panorama claro del papel a desempeñar en la docencia por Lobato: la pedagogía del instrumento (piano primordialmente) y de la composición. Lobato no solo ejerció la docencia en la Escuela Diocesana de Guadalajara, sino que se integró también a la plantilla de maestros de las academias más renombradas de la época. El compositor michoacano, a su vez, se constituyó como una figura nodal en el proceso de institucionalización musical de la Universidad de Guadalajara. A diferencia de la institucionalización sacra, en el ámbito universitario, Lobato pudo dirigir el proceso e imprimirle su sello distintivo. Para poder integrarse definitivamente al proyecto de la universidad, Lobato renunció en 1951 a su puesto como organista en la catedral.

7.4.1. El enseñar y el componer en Lobato

Uno de los aspectos más significativos en la biografía de Lobato, y que paradójicamente se omite con frecuencia, es la propia longevidad del maestro. Se ha de tomar en cuenta que, la trayectoria profesional de Lobato se extiende desde principios de la década de 1940 hasta los primeros años del nuevo milenio. Al momento de su retiro de la universidad, en 1973, seguiría un prolongado periodo dedicado a la composición. Por tanto, catalogar su obra dentro de una corriente compositiva delimitada y única, resulta,

al menos problemático. Cobián (2012) recupera las palabras del músico moreliano donde expone este punto.

En entrevista con Javier Ramírez, Lobato aclaró que no necesitamos tomar melodías ya hechas, sino sus raíces.

–No como Blas Galindo– le preguntó el reportero, en alusión al músico jalisciense.

–No necesariamente como ellos. Para mí, el mejor músico mexicano Silvestre Revueltas. Yo abordo otro tipo de música mexicana, que creo que tiene alguna singularidad. Después seguí algunas corrientes enteramente contemporáneas, como el atonalismo, el politonalismo y el serialismo. “La música ha sido mi profesión, mi vida, mi mensaje. como cualquier individuo que se entrega a su labor y la desarrolla sin cortapisas partidista ni regionalista y a veces ni nacionalista. Es una entrega al arte por el arte”.¹⁴¹

De esta manera, haciendo un paralelismo, no se puede inferir un estatismo en la prolongada labor docente de Lobato. Lo anterior se menciona en el sentido que, es común encontrar el *obstáculo epistemológico* de la mimesis en todos los alumnos de composición de Bernal Jiménez y peor aún, se trasfiere de manera acrítica a sus los pupilos de “tercer generación” en las distintas escuelas. De esta manera, cuando se atienda la factura compositiva en posteriores investigaciones, se debe suprimir el “qué” de índole sustancialista, por el “cómo” al analizar elementos comunes a esos compositores, como el canto gregoriano y la polifonía, solo por mencionar algunos.

Salvada esta digresión, es posible ubicar a Lobato dentro de la estructura del campo de la música en Guadalajara, como una figura dominante, principalmente en el campo de la educación musical. Si bien, debió disputar el control en la dirección de la cultura musical en la ciudad, con Aréchiga en la Escuela Diocesana de Guadalajara y en la naciente Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, con Abel Eisenberg (1916-1996) durante los primeros años de ésta (1951-1956). Una vez que se hizo con el control de la dirección del proyecto universitario, Lobato encontró vía libre para imponer su saber-hacer musical. De su prolongada estancia como docente en la institución sacra existe una extensa lista de alumnos que fueron formados por Lobato como: Engelberto Macías (1945), Manuel Cerda (1949), Manuel Enríquez (1926-1995), José Guadalupe Flores (1947), Francisco Javier Hernández (1937), Hermilio Hernández (1931-2008), Nicandro Tamez (1931-1985), David Vázquez (1939), Higinio Velázquez (1926-2019), Jacobo Venegas (1950), José Luis Wario (1936), etc. La procedencia de cada uno de los enlistados refleja la relevancia que había adquirido la escuela tapatía en la década de 1950.

¹⁴¹ Las comillas puestas por Cobián enfatizan la cita textual a las palabras de Lobato obtenidas en una entrevista.

La escuela de Guadalajara comenzó a recibir estudiantes procedentes principalmente del interior del Estado y otras partes del país, tal y como había ocurrido décadas atrás en Morelia. Al contrario del tránsito de la *periferia* a Guadalajara hecho por Aréchiga, los noveles estudiantes ahora podían aspirar a una estancia estudiantil subrogada por la Iglesia dentro del internado de la propia escuela.

Dentro de esta dinámica, la labor de Lobato resultó fundamental en la articulación de una concepción musical cuasi-homogénea, que incluyó a la escuela sacra y universitaria. Aun cuando Lobato había dejado la escuela de la universidad casi una década atrás, todavía a inicios de la década de 1980 su influencia era perceptible en los estudiantes de música.

La eficacia del modelo creado por Aréchiga y Lobato, del cual este último destacó como interlocutor con la sociedad civil, resultó en la constitución de un *hábitus* que signó varias generaciones de músicos compositores tapatíos. Lo anterior se refleja en las palabras de Vidaurri (2021, comunicación personal): “Mi estancia fue como de año y medio o dos años [1984-85], pues yo estudiaba en la escuela de la universidad, pero tenía interés en saber canto gregoriano, y me inscribí”.¹⁴² De esta manera, los saberes cultivados en la música sacra se transmitieron a los compositores “seculares”, que distaban mucho de querer pugnar dentro del ahora decaído *campo* de la música sacra. Vidaurri, al interesarse en el canto gregoriano, por fuerza, debió transitar por las vías trazadas en la ESMSM cuatro décadas atrás y de las cuales participó como teórico el propio Lobato.

7.5. Una reflexión final

Como se ha podido observar, el estudio de la institucionalización musical sagrada en Guadalajara no puede descontextualizarse del intrincado panorama cultural de esta ciudad. La Iglesia, de la mano de Aréchiga y Lobato, consolidó un robusto proceso de institucionalización musical que entregó sobresalientes músicos con un capital específico amplio, capaz de competir con sus contrapartes morelianas. De esta manera, la institución tapatía pudo reclamar un margen más amplio de autonomía relativa dentro del movimiento musical sacro. Sin embargo, la presencia de la burguesía y sus academias musicales no cedieron su lugar ante la fuerza naciente de la escuela sacra y permanecieron aprovechando los recursos emanados de ésta. De igual manera, el Estado, encabezado por José Guadalupe Zuno (1880-1981), aprovechó la llegada de Lobato para consolidar el

¹⁴² Carlos Germán Vidaurri Aréchiga (1961). Los años que aparecen entre corchetes fueron agregados por el autor de esta tesis.

proceso de institucionalización universitaria. A pesar de que se puede afirmar que la vida musical en Guadalajara durante las décadas de 1950, 1960 y 1970 giraron en torno a la Escuela Diocesana de Música de Guadalajara, también se puede apreciar una espiral descendente en ésta, aparejada a la aparición de las disposiciones del Concilio Vaticano Segundo (1963). Sin embargo, el vínculo existente entre instituciones sacra-universitaria, al compartir agentes y visiones de mundo, redundó en un aparente impasse de la música en Guadalajara que signaría las décadas posteriores. Este letargo, por ejemplo, sigue afectando a la Escuela Diocesana de Música de Guadalajara, al mantenerse al margen de los procesos de legitimación vía la titulación reconocida por la SEP.

Por tanto, la relación entre los músicos sacros y la sociedad tapatía se tornó más compleja. Los saberes que dentro de la normativa profesionalizante de la música en la Iglesia (órgano, canto gregoriano, polifonía) gozaban de amplio reconocimiento, después del Concilio Vaticano Segundo perdieron gran parte de su legitimidad y comenzaron un constante tránsito hasta convertirse en conocimientos recesivos. Si bien, el caso expuesto por Vidaurri muestra que este fenómeno no afectó de manera inmediata a los estudiantes de música a finales del siglo XX, otros testimonios demuestran el acelerado desgaste de este saber-hacer la música. En lo tocante a la composición, donde la figura de Lobato se erige como la referencia indiscutida, la percepción de obsolescencia del conocimiento es frecuente en los escritos que la abordan. Pareyón, por ejemplo, vislumbra un proceso recesivo, al momento de comparar la labor compositiva de Lobato y su alumno Hernández (Hermilio), y lo así lo expone:

Reconocidos por su disciplina dentro de las enseñanzas del Conservatorio de Santa Cecilia de Roma, compositores de la generación de Hermilio Hernández, Víctor Manuel Amaral y Jesús Frausto López transmitieron sus conocimientos en Guadalajara, pero no lograron fundar una escuela de composición. Construida sólida y elegantemente bajo los preceptos de la ortodoxia clásica, la obra de Hermilio Hernández se levanta como la más consistente y circunspecta. Sin embargo, da la impresión de que el compositor se ubicó a la zaga de su propio maestro, Domingo Lobato, quien durante los años sesenta había cultivado una interpretación libre del estilo postweberniano.¹⁴³

El comprender el cambio radical en las circunstancias vividas por los músicos de esta generación, resulta útil para comprender que éstos tuvieron muy poco tiempo para adaptar su saber-hacer en la composición. Aún aquellos músicos del movimiento sacro con un *capital específico* abundante en las técnicas contemporáneas de composición, como Pinto

¹⁴³ Podría ser que Pareyón nombró a la escuela vaticana de música como Conservatorio de Santa Cecilia, en lugar de Pontificio Instituto de Música. Lugar en el que, efectivamente estudió Hernández. Éste compositor autlenese también participó de los cursos de verano en *L'Accademia Musicale Chigiana* de Siena.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Reyes, encontraron múltiples dificultades para posicionar su obra. En un inesperado giro de tuerca, los músicos sacros tapatíos del siglo XX debieron volverse a la resistencia y conservación de un saber-hacer, tal y como ha ocurrido cíclicamente con la imposición hegemónica de escuelas como la cecilianista primero y la moreliana después.



Capítulo 8.

León y Monterrey: En los Límites del Contraejemplo

La música es tiempo. Tiempo de dioses, pero tiempo. Esta es la razón por la cual nuestra manera de aprehenderla, de interiorizarla y de ser uno con ella es hacerlo en y por el tiempo.

Enrique González Rojo Arthur

8.1. Introducción

En el presente capítulo se abordan dos problemáticas sustantivas para la comprensión de la expansión del movimiento musical sacro del siglo XX. En primer lugar, las peculiaridades que presentó la implantación de los modelos educativos morelianos en la geografía de León y Monterrey. Se analizarán las estrategias a las cuales los agentes implicados se vieron obligados a recurrir a la luz de enfrentarse a campos musicales muy distintos al moreliano. En segundo lugar, se analiza la permanencia del movimiento musical sacro dentro de las instituciones universitarias. De manera errónea se infiere una separación fáctica entre el saber-hacer la música sacra y secular. Esta preñoción ha impedido ver la profunda huella que dejaron los agentes formados en la ESMSM dentro de universidades como la UMSNH, UANL, UdeG y en menor medida, la UG, por supuesto que no se debe omitir a la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey.

8.1.1. Problemas en el estudio de una región desde la Musicología

Una de las primeras polaridades que se pueden apreciar en la relación *centro-periferia*, consiste en que el *logos*, es decir la primacía del discurso, aparece como una propiedad inherente a la centralidad, en este caso, de Morelia. León. Desde esa perspectiva, se manifiesta como una *periferia* y su narrativa musical, en buena medida, aparece ligada a notas esporádicas en la Revista *Schola Cantorum*. Si bien, la asimetría Morelia-León, aparece como uno de los fundamentos analíticos de esta tesis, no es difícil, desde el sentido común, concluir que la música no ha sido debidamente abordada, por encontrarse bajo un sistema *centro-periferia* con respecto a la Ciudad de México. De esta forma, es viable presentar esta analogía de Martí (2004, p. 45), quien acusa la falta de investigaciones sobre la música en la *periferia* de México:

Pero también es cierto que en México muchos aún siguen considerando que ésta (La música) no es una profesión seria [...] lo cual influye directamente en la reducida matrícula de las escuelas de música y su alto índice de deserción; en que sean tan escasos en el país los estudios de posgrado para aquellos que se han atrevido a dedicarse a este arte; en el casi total desconocimiento de la Musicología –como ciencia que estudia la

música en relación con la práctica social del hombre y; por tanto, en que sean aún muy reducidas las investigaciones que se realizan en este campo, sobre todo, fuera de la ciudad de México.

Esta cita justifica su existencia al provenir del estudio de una ciudad concreta de la geografía guanajuatense, a saber: Guanajuato capital. Martí (2004) problematiza y trata de brindar soluciones, con un texto que versa sobre las fuentes documentales para el estudio de la música en esa ciudad.¹⁴⁴ El autor de esta tesis no niega la posible escasez de textos alusivos la MAO en esta regionalidad, sino que busca platear cómo en la investigación, también operan los *dispositivos de poder* que determinan las actitudes y visiones de los propios investigadores. En el caso concreto de Martí (2004), las escuetas líneas dedicadas a la veta michoacana, concretamente a la ESMSM resultan relevantes, pues la investigadora cubana (2004, p. 48) apenas y menciona a esta ciudad: “También la Biblioteca del Conservatorio de las Rosas en Morelia (considerado el primer Conservatorio de Música de América) y la Catedral de Morelia en Michoacán”. En el caso de una ciudad escasamente estudiada como León o Guanajuato, la visión transdisciplinar se vuelve necesaria para obtener información no derivada directamente de archivos y bibliotecas. Los propios músicos son portadores de un saber que, vía la etnografía, o, a la llana entrevista, pueden aportar mucho a la comprensión de una regionalidad o práctica musical.

Como ejemplo, se puede mencionar el caso de Rodolfo Ponce Montero (1945), docente de la Universidad de Guanajuato,¹⁴⁵ quien en varias ocasiones ha dejado ver las conexiones existentes entre la Universidad de Guanajuato, la ESMSM y la Escuela Superior de Música de León. Este sistema relacional se tiende, en primera instancia, según palabras de Montero (Pérez, 2019, p. 38), en torno a Pinto Reyes y Robles:

No le echo la culpa a mi maestro de órgano, pero yo decía «no, yo quiero piano», una vez hasta el padre (Silvino Robles) me regañó porque no estudiaba; pero llega ese curso que da el maestro Pinto regresando de Europa y qué les puedo decir... dije, «a esto sí le entro».

¹⁴⁴ Martí (2004, p. 46) denuncia la carecía total de textos musicológicos que tienen como objeto de estudio a la ciudad de Guanajuato: “Por otra parte, llama la atención que en una ciudad tan culta como Guanajuato [...]no se encuentra un solo escrito dedicado con exclusividad al arte de los sonidos, en el que se profundice sobre la música que escucharon o produjeron los primeros pobladores de estas tierras y todos sus sucesores, hasta llegar a la vigésima centuria, cuando se conoce con certeza la sonoridad de la música de esos momentos a la fecha”.

¹⁴⁵ Ponce Montero ejerció la docencia en la Universidad de Guanajuato de 1968 a 1986 y de 1998 a 2019.

Cabe mencionar que el propio Pinto Reyes fue docente de la Universidad de Guanajuato y un aula lleva su nombre. Sin embargo, siguiendo a Ponce Montero, la segunda figura que formó parte de este sistema relacional fue Münch, de quien recibió clases, tanto en León como en Morelia, de acuerdo con la entrevista de Pérez (2019, p. 38):

Después de pasar las pruebas, Rodolfo Ponce fue pupilo de Muench (sic) y sus clases, recuerda, eran tan diferentes que cuando el pianista dejó la UG, él, Rogelio Barba, Celina Muñoz y otros estudiantes lo siguieron al conservatorio a Morelia.

Finalmente, el propio Ponce Montero refirió que tuvo un activo intercambio musical con Vega Núñez (Alfonso), docente de la institución michoacana. “A vuelo de pájaro” se mencionaron los nombres constituyentes de la Escuela Superior de Música de León como: Pinto Reyes y Robles. De igual manera, se mencionaron algunos docentes que se integraron a ambas instituciones como, Münch y Vega Núñez.¹⁴⁶

8.1.2. Consideraciones previas al particular guanajuatense

Antes de hacer un recuento lineal del proceso de institucionalización, es preciso contemplar la disociación existente en este estado en cuanto a la concentración de poderes. A diferencia de los otros casos analizados, Guadalajara y Morelia, los procesos sociohistóricos en Guanajuato llevaron a una separación física de las sedes del poder eclesiástico y estatal. Mientras que en otras ciudades, Catedral y Palacio de Gobierno comparten el mismo espacio, y en ocasiones pugnan por la primacía de una plaza en común, en el Estado Guanajuato, los poderes estatales se concentran en la ciudad de Guanajuato, mientras que, la arquidiócesis de León, creada en 1864, reclama la preeminencia en asuntos eclesiásticos.¹⁴⁷ Esta particularidad, desde el recurso de la metonimia, es explicada de manera ejemplar por Jorge Ibargüengoitia(1928-1983) en la siguiente frase (1991, p.3):

Cuévano es ciudad chica, pero bien arreglada y con pretensiones. Es capital del estado de Plan de Abajo, tiene una universidad por la que han pasado lumbreras y un teatro que cuando fue inaugurado, hace setenta años, no le pedía nada a ningún otro. Si no es cabeza de la diócesis es nomás porque durante el siglo pasado fue hervidero de liberales. Por esta razón, el obispo está en Pedrones, que es ciudad más grande.

¹⁴⁶ La justificación de tomar una visión crítica sobre el trabajo de Martí (2004), no radica en una simple enunciación de carencias metodológicas, sino, en la denuncia de las vías restrictivas del pensamiento que los investigadores de manera no-consciente manifiestan en su práctica común. Aunado a lo anterior tanto Martí como Ponce coincidieron en la labor docente en la Universidad de Guanajuato e incluso, comparten la práctica pianística.

¹⁴⁷ El territorio de Guanajuato, antes de la erección de la diócesis de León no contaba con una sede propia. Su territorio estaba repartido entre las arquidiócesis de San Luis Potosí, de donde se escinde León, Morelia y Querétaro, que aún controla algunas comunidades del oriente del estado.

Ese panorama en específico, como es suponer, tuvo importantes implicaciones en el devenir del arte musical en la entidad. La propia catedral de León no cuenta con una tradición musical anterior a su erección, pues dicho templo, iniciado por la Compañía de Jesús, quedó inconcluso hasta el año de 1864. A su vez, el otro recinto eclesiástico, que concentraría buena parte del quehacer musical que atañe a esta investigación, el Templo Expiatorio, inició su construcción en 1921 y se terminó en 2012. A diferencia de las otras geografías aquí analizadas, en Guanajuato, el quehacer musical debe rastrearse de manera particular, iglesia por iglesia, archivo por archivo, al no contar con un núcleo concentrador legitimado.

Por supuesto que existen algunas iglesias con acervos sobresalientes, tal es el caso del templo y claustro de San Francisco en Celaya. Es a partir de este que se puede reconstruir parte de la historia musical de la ciudad. Guarda obras de alta relevancia para la región, como es el caso del *Panegírico a la Virgen María* (1908) de Agustín González, mismo que hasta el día de hoy, se sigue representando el 8 de diciembre como parte fundamental de la festividad de la Purísima Concepción. También conserva parte de la labor compositiva y pedagógica, entre otros, de Francisco de Paula Lemus y sobre todo de Isaías Barrón Rosas (1882-1966), autor entre otras obras de la *Marcha de Celaya* (1951). Ese archivo guarda a su vez, noticias sobre un músico de amplio *capital específico* dentro del *campo* de la MAO, Fray Serafín Ramírez (1888-1962) quien compartió aulas en el Pontificio Instituto de Roma con varios agentes ya mencionado como Aréchiga, Bernal, Estrada, Conejo, etc. Salvo unas breves palabras encontradas en Guerberof Hahn (2010) y en Robles (1990), la Historiografía musical mexicana no se ha interesado en este personaje. Éste último, recogió las palabras que Bernal Jiménez dirigió en la escuela de León (1956) a su antiguo alumno, José de Jesús Hurtado de Alva, sobre el afecto y admiración que le guardaba a Ramírez. De acuerdo con Robles (1990, p. 102), así se expresó Bernal Jiménez:

Allí conoció a Fray Serafín: era alto, muy ágil, de buen parecer; su hábito franciscano le sentaba a las mil maravillas. con frecuencia subí al coro de la parroquia para pulsar el órgano, con movimientos vivos, con desplantes que no puedo olvidar. un músico auténtico y un sacerdote de verdad: cuándo fue párroco de Acámbaro, desarrolló una labor apostólica de gran trascendencia. lástima que sus innúmeros quehaceres ministeriales le hayan impedido de lleno dedicarse a la música sagrada, cosa que ha hecho ahora en forma edificante, cuando se encuentra agobiado por enfermedad: casi sordo, ciego e inválido...

Por ende, como se ha advertido, el historiar la música en Guanajuato parte de lo particular y las generalizaciones, tan frecuentes en la Musicología, difícilmente tienen lugar. Una última consideración para tomar en cuenta es una cierta propensión y desapego por la

conservación histórica, en pos de una pretensión de modernidad. Las ciudades guanajuatenses muestran hondas cicatrices de ese proceso que destruyó, principalmente en el siglo XX, templos, edificios históricos, plazuelas, mercados etc., para dar espacio a edificios, bulevares y avenidas asonantes del *continuum* arquitectónico. Desde una perspectiva desarrollista, que aún se impone en la localidad, Vargas (2013, p.26) relata la transformación de la ciudad de León en el siglo XX:

Alteración de la estructura urbana y el centro de la ciudad. En un proceso de modernización, en 1962 el gobierno del estado de Guanajuato creó el Eje vial, bulevar Adolfo López Mateos, que cruza por la mitad a lo largo de toda la ciudad. Entre otras cosas, se dividió la zona central y se organizó la orientación de movilidad y crecimiento de la ciudad.

La música en los archivos, como objeto cultural, probablemente tuvo un destino semejante, al ser considerada como un objeto anacrónico y descartable. Como aquellos edificios, casas y lugares que no entran en el parcializado discurso de Vargas, que no repara en la pérdida del patrimonio.¹⁴⁸

8.2. Silvino Robles

Dentro de los procesos de institucionalización musical derivados de la Escuela de Música Sacra de Morelia, la labor agencial que algunos sacerdotes ejercieron como articuladores de la sociedad, la iglesia y las nacientes escuelas, se constituyó como una constante. A imagen de lo hecho por Villaseñor en Morelia y Aréchiga en Guadalajara, en León, Robles se consolidó como el rector del proyecto musical sacro en esa ciudad durante el siglo XX. Como ya se ha mencionado, la labor de los sacerdotes-músicos, como objeto de investigación, no ha sido abordada con profundidad por la Musicología tradicional. Por ende, se esboza una breve introducción a este personaje.

Robles nació el 7 de noviembre de 1914, en la ciudad de León. Una vez finalizado el conflicto armado conocido como la Guerra de los Cristeros (1926-1929), ingresó al Seminario Tridentino de León, donde manifestó sus habilidades musicales. En 1940, cuando Robles terminó sus estudios y recibió la orden sacerdotal, ya había sido nombrado sochantre de la catedral de León y subdirector de la Escuela de Música del Obispado. En concordancia al modelo creado por la iglesia católica en México a partir de los mandatos del *Motu Proprio* (1903), Robles tuvo la oportunidad de continuar sus estudios musicales

¹⁴⁸ El propio atrio del templo Expiatorio fue edificado a costa de la destrucción de varios edificios, incluido el perteneciente a la Escuela Primaria Sócrates Castellanos en el año de 2008.

en la Escuela de Música Sagrada de Morelia. El sacerdote leonés se especializó en el canto gregoriano, obteniendo la licenciatura y el magisterio de manos de Bernal Jiménez. Tan alto fue el grado de competencia de Robles en esta materia, que junto con Lobato, fue invitado a participar en la redacción del *Curso Elemental de Canto Gregoriano* (1984) de Bernal Jiménez. En 1961, el presbítero publicó el texto *Ensayo Crítico, sobre la obra "Arte del Canto Llano o Figurado"*. Ese texto, siguiendo la práctica editorial común de la ESMSM, se publicó primero en la revista *Schola Cantorum* como fascículos desprendibles. En el argumento, Robles reiteró el compromiso de la escuela moreliana en acentuar las diferencias entre ésta y las teorizaciones que aún pervivían como dominantes en el *campo* de la música sacra.

La labor de Robles como docente dentro de la Escuela Superior de Música Sacra de León, se extendió por 45 años. En esa institución impartió la cátedra de canto gregoriano y coro hasta su muerte, siendo reemplazado en esta labor y en la dirección, por el Pbro. Guadalupe Plascencia Plascencia, mismo que permanece en los mencionados cargos.

8.3. Preliminares a la institucionalización musical sacra en León

Como ocurrió en el caso de la ESMSM, pretender la linealidad histórica en el proceso de institucionalización musical sacro en León es, por decir lo menos, falaz. Al ya mencionado escaso raigambre en la practicas musicales sacras fuera del Colegio de Infantes de la Catedral, se debe reflexionar sobre el impacto que tuvo el enfrentamiento Iglesia-Estado en la región. Al contrario de la tesis homogeneizante de Díaz Núñez (2010), quien imputó un exagerado énfasis a este hecho, lo cierto es que León en particular, fue escenario de violentas manifestaciones, incluso de actos de guerra durante este periodo. Ello impulsado, entre otras cosas, por el activismo del obispo Emeterio Valverde y Téllez (1864-1948), la diócesis de León se convirtió en uno de los epicentros del "movimiento cristero". De lo anterior, da cuenta Navarro (2010, p. 238):

En enero de 1924 el General Manuel M. Diéguez (afiliado al delahuertismo) amagó a León. En 1927 y 1928 grupos de cristeros amenazaron la ciudad, y en este último año fueron ejecutados varios jóvenes cristeros que intentaron sublevarse. Con motivo del conflicto religioso, hubo combates en Duarte, Lagunillas y otros lugares.

Valverde también realizó el encargo de construir el Cristo en el cerro del Cubilete en 1920, y durante el punto álgido de la guerra, fungió desde el exilio como representante del episcopado mexicano en el Vaticano (1926). Por otro lado, esta ciudad del Bajío se convertiría en el núcleo del movimiento político del sinarquismo en México.

Como se puede observar, las circunstancias prevalecientes en las primeras décadas del siglo XX en León no fueron las mejores para consolidar un proceso de institucionalización musical sólido. Se ha de reconocer el tesón mostrado por Valverde en la consolidación simbólica de la Iglesia en León, con los ya mencionados Templo del Expiatorio y “Cristo del Cubilete”. Por supuesto, el proyecto de la jerarquía católica también intentaría aprovechar las nuevas disposiciones musicales vaticanas de 1903, e impulsar una escuela de música sagrada. En 1904, el episcopado mexicano urgió el establecimiento de las respectivas comisiones de música sagrada para cada diócesis. Sobre este hecho, escribió Robles (1990, p.39):

Aquella Primera Comisión de Música Sagrada, en la Diócesis leonesa, estaba presidida por el notable polígrafo de renombre internacional, ya mencionado, don Secundino Briseño, e integrada por los señores M.I. señor licenciado José María Yáñez –pianista sin par, cómo lo llamo Rubén M. Campos –, y profesores don Heriberto Hernández y don José Torres. En junio del mismo año, Monseñor Ruiz y Flores fundó la escuela de música sagrada, habiendo encomendado su dirección al padre Briceño.

Debe hacerse notar que Ruiz y Flores, importante personaje en la consolidación de la institución musical moreliana, fue obispo de León de 1900 a 1909, año en que sería sustituido por Valverde. La naciente escuela amparada por Ruiz y Flores, se llamó “Juan Pedro Luis de Palestrina” y se ubicó en un salón anexo a la catedral. Son pocas noticias las que se pueden dar de la existencia efímera de la escuela encabezada por Briseño, excepto que en sus aulas comenzó su formación musical el futuro cardenal Darío Miranda, como lo testimonió Robles (1990, p. 89). Al igual que su par moreliana, la escuela de León cerraría en 1914, sin embargo, a diferencia de la escuela de Morelia, la reapertura en León tardaría mucho más tiempo por los motivos sociohistóricos ya expuestos.

Ya asentado en la catedral leonesa, Valverde promovió la reapertura de una escuela de música en el año de 1930. Robles (1990, p. 87) escribió al respecto de este hecho: “El día primero de marzo de 1930, monseñor Valverde y Téllez ordenó el restablecimiento de la escuela, encomendando su dirección al Pbro. don Mauro González, todo él apostólica llama en favor de la causa litúrgico musical”.¹⁴⁹ Valverde busca aprovechar la estructura incipiente que había creado González en la academia musical nocturna “Palestrina”, que operaba en el templo de San Miguel. Al parecer, esta academia

¹⁴⁹ “Todo él apostólica” se transcribe exactamente como está plasmado en el escrito de Robles. El autor de esta tesis se abstiene de hacer alguna interpretación de este texto.

concentraba el escaso *capital específico* disponible en materia musical sacra en la ciudad de León, pues, al seguir a Robles (1990, p. 87) se aprecia lo siguiente:

En esa Academia nocturna, impartían sus clases algunos notables músicos de la ciudad. el Padre don Jesús Lira impartía clases de Canto Gregoriano; el maestro Enrique Jasso López daba clases de Armonía y Piano; el profesor don Francisco Juárez, organista de catedral, ayudaba al Padre Mauro en las materias de Solfeo y Teoría de la Música; y el propio Padre Mauro González dirigía los conjuntos corales y preparaba los servicios sacromusicales en las grandes solemnidades de la Santa Iglesia catedral.

Ante la continua contingencia vivida en esta ciudad, las pugnas en el *campo*, tan presentes en otras geografías, parecen no manifestarse de manera puntual en León. Constituida la escuela, Valverde dispuso su establecimiento en el anexo de la catedral. Sin embargo, las tensiones Iglesia-Estado volverían a manifestarse en 1934, con la clausura del seminario y posterior mudanza al mismo anexo de la catedral. Ese hecho dejó sin espacio a la escuela de música, que no tuvo más remedio que cerrar.

8.4. La Escuela Superior de Música Sagrada de León

En el año de 1938 se intentó reorganizar una escoleta en las instalaciones del templo de Santiago. Como sucedió en Morelia tres décadas atrás, el obispo Valverde dispuso la fusión del Colegio de Infantes de la Catedral, con ese nuevo proyecto encabezado por el Pbro. Jesús Lira Anda (1907-1986).¹⁵⁰ De esa manera, se fundó la Academia Diocesana de Música Sagrada que, para 1941 fue inaugurada formalmente por el mitrado. En ese momento, la escuela contaba con la dirección de Lira, pero ya aparecía como subdirector Robles. El funcionamiento de esa academia no distaba mucho del de sus antecesoras. Las actividades de enseñanza musical estaban diseñadas de tal manera que no entorpecieran las labores principales de los concurrentes. Por ello, la academia operaba en las tardes y con un currículo muy limitado que apenas incluía solfeo, piano, órgano, coro y canto gregoriano. Con la imagen de la ESMSM como referencia, el 8 de octubre de 1943 el obispo Valverde aprobó un nuevo plan de estudios para la fundación de la Escuela Superior de Música Sagrada de León (ESMSL), ahora encabezada por Robles. Sin embargo, Valverde sufrió una hemiplejía en 1946, circunstancia que lo retiró del cargo, siendo sustituido por Manuel Martín del Campo y Padilla (1904-1972). Este participó

¹⁵⁰ De acuerdo con Navarro (210, p. 276), el padre Lira, fue un destacado catedrático dentro de las instituciones de la Iglesia como el Seminario Diocesano donde impartió las materias de Física y Química. Además, es reconocido como el fundador del “Instituto de Lourdes”.

activamente en los trabajos del Concilio Vaticano Segundo (1962-1965), por lo tanto, la cede vacante recayó en Anselmo Zarza Bernal (1916-2014).

Como se ha podido observar, los procesos de institucionalización musical sacra requieren de por lo menos una década para comenzar a entregar frutos. Así lo testimonió Gutiérrez Ledezma, pues para 1950 la ESMSL ya operaba de manera semejante a la ESMSM, y contaba incluso con un internado. No obstante, al leer entre líneas lo escrito por Robles (1990, p. 90), se pueden encontrar rastros de una operación dificultosa en el devenir de esa institución:

Dicha escuela, en efecto; ha tenido desde entonces, y hasta donde las circunstancias lo han permitido, programa de estudios en el que, presupuesta la instrucción primaria, se enseña a los alumnos Religión, Liturgia, Solfeo Elemental, Medio y Superior, Curso Elemental y Medio de Canto Gregoriano, Piano, Castellano, Educación de la Voz, Conjuntos Corales, Gráfica Musical, Armonía, Contrapunto, Fuga y Formas Musicales, Latín, Órgano Complementario y Principal, Legislación Música Litúrgica, Historia Del Canto Gregoriano, Inglés Y Francés.

Las materias ofrecidas en la ESMSL resultan muy atractivas dentro el contexto del *Motu Proprio* de 1903, pero mucho menos relevantes a la luz de las disposiciones del Concilio Vaticano Segundo. A la luz de la reflexión anterior, el lapso en el cual pudo operar la escuela leonesa sumó cuando mucho dos décadas. La idea de institucionalización musical implantada por Robles, intentó ser una réplica de su experiencia personal como alumno en la ESMSM. Ello queda de manifiesto en lo escrito por Porras (2017):

Derivada, mejor dicho, hecha a la calca, "en los programas del Instituto Pontificio de Música Sacra de Roma, y de la Escuela Superior de Música Sacra de Morelia" (P. Silvino Robles Gutiérrez de Velasco, dixit) tuvo entre sus alumnos a Antonio Alderete Loza y a Juan Torres; así como entre sus maestros a Juan B. Fuentes y a Guillermo Pinto Reyes, por destacar, en ambas citas, un par de sobresalientes músicos.

Uno de los puntos que requieren de mayor atención en el estudio de la ESMSL, es, al igual que en el apartado del capítulo anterior dedicado a Pinto Reyes, la temporalidad. Si se lee de manera acrítica, el recuento de Robles sobre los maestros que pasaron por las aulas de la escuela se puede deducir de manera errónea que esta escuela acumuló un envidiable *capital específico* en el *campo* de la MAO. Sin embargo, la primera distinción de temporalidad debe expresarse en términos de lo cotidiano y lo extraordinario. Por tanto, algunos eventos extraordinarios como los cursos de verano impartidos por Lobato o Vega Núñez, aunque importantes, no pueden ser mezclados con las clases de curso corriente. Aún el tristemente célebre curso de verano del año 1956, impartido por Bernal Jiménez, nodal para la historia musical, no puede equipararse a la labor de enseñanza

diaria y su importancia para la consolidación de una institución. Por ende, Robles debía apuntalar su proyecto en conjunción con una figura dominante en el campo de la MAO, tal como ocurrió con los binomios Aréchiga-Lobato y Villaseñor-Bernal Jiménez.

Una circunstancia inesperada propició el acercamiento de Robles con Münch, quién, en 1954 fijó su residencia en la ciudad de Guanajuato, donde permaneció hasta el año de 1963. Robles aprovechó la disposición del reconocido músico alemán para integrarlo a la plantilla de maestros de la ESMSL. Sin embargo, la estancia pedagógica de Münch en León distó mucho de ser su actividad principal. Además de entregar tiempo a su labor compositiva y de concertista, Münch impartía clases en muchos otros lugares al mismo tiempo, a la vez que hacía de la Universidad de Guanajuato su empleador primario. Sobre este particular, escribió Pérez López (2014, p. 110):

Aunque Muench no sólo se conformaba con las clases en estos dos lugares, tal vez debido a su fama y con el conocimiento de los músicos de que en México residía un pianista alemán extraordinario, fue invitado a laborar a otras instituciones de otras ciudades cercanas, tal es el caso de León. En esta ciudad se incorporó a la docencia en la Escuela de Música Sacra. Así en esas circunstancias, Muench solía viajar entre Morelia, Guanajuato y León, constantemente.

Debido la intermitencia de la presencia de Münch en la escuela leonesa, no se pudo explotar a cabalidad el *capital específico* incorporado por el pianista alemán. Ello, sin embargo, no significa que su paso por las aulas de la ESMSL hubiese sido fútil. El testimonio de Gutiérrez Ledezma (comunicación personal 2019), revela la trascendencia de las clases impartidas por Münch:

...luego tuvimos la fortuna de tener un maestro europeo...uno de los mejores pianistas de Europa que nos trajo la guerra llegó también a darnos clase y vivía en Guanajuato, e iba cada ocho días a León para darnos clase de piano...de hecho, cuando yo terminé mis estudios el programa de la escuela de música...dejé la escuela para seguir a mi maestro en forma exclusiva... ya dedicarme con él al estudio del piano desde el punto de vista ya de perfeccionamiento pianístico y lo obtuve con él, Gerhart Muench se llamaba.

La necesidad económica que impulsó a Münch en ese periplo por distintas ciudades se explica debido a que ninguna de las instituciones que lo recibieron como docente contaba con el capital económico suficiente para retenerlo de manera exclusiva. Además de Gutiérrez Ledezma, se pueden mencionar algunos alumnos de piano destacados como: Horacio Matehuala Velázquez, Rogelio Barba, Ponce Montero y Celina Muñoz, aunque ésta última como alumna externa.

La partida de Münch en 1963 dejó a la ESMSL sin un referente en el *campo* de la MAO. Esta circunstancia se mantuvo hasta el año de 1966, cuando Pinto Reyes regresó de Europa y se reincorporó a la escuela de León. No obstante, al complejo panorama

regional en el *campo* de la MAO se debe agregar una circunstancia decisiva: el cambio de orientación en la política musical consolidada en el Concilio Vaticano Segundo. Aquellos egresados que dificultosamente terminaron sus estudios en la década de 1960, asistieron al inicio del paulatino “vaciamiento” en el *campo* de la música sacra. Bajo este signo, es que comenzó la tercera etapa docente de Pinto Reyes en la ESMSL, que se extendió de 1966 a 1983.

Pinto Reyes participó brevemente como maestro en la escuela leonesa entre los años 1943 y 1944, tiempo en el cual también ejerció como organista en el templo de Lourdes. En 1945, viajó a Yucatán para integrarse a un nuevo proyecto de institucionalización musical, sin embargo, éste fracasó y volvió a León en 1946, mantuvo idénticas ocupaciones con respecto a su primera estancia, no obstante, partió rumbo a Europa para especializarse musicalmente en 1951. Siguiendo intentos biográficos como el de Sandoval (2015), es perceptible el cambio dentro del *campo* de la música sacra en la década de 1960. La mencionada autora no da cuenta de la actividad organística de Pinto Reyes al servicio de una iglesia en su regreso definitivo a León. Por el contrario, ejemplifica este quehacer musical con numerosos conciertos de corte secular brindados por Pinto Reyes, es decir, espectáculos de sanción pública.

La debilidad institucional que sufrió Münch en su estancia en Guanajuato también fue padecida por Pinto Reyes. Las circunstancias sociohistóricas que acompañaron la vida de Pinto Reyes hasta el final de sus días no permitieron el pleno aprovechamiento del extenso *capital* acumulado por este agente en varias décadas de estudio. Las deficiencias en las instituciones culturales del estado obligaron a Pinto Reyes a deambular en distintas localidades para ofertar sus conocimientos. Con respecto a este tema, Sandoval (2015, p 96) escribió:

Desde su ingreso como profesor a la EMS de León, comenzó una fuerte actividad tanto en la composición, como en el aspecto pedagógico. No sólo tuvo la oportunidad de desplazarse a Morelia, también a la ciudad de Puebla a donde viajó cada quince días para atender algunas cátedras en el Instituto Pacelli, aproximadamente a finales de los años setenta (1978).

La ausencia de un espacio definitivo en el ejercicio de la docencia que padeció Pinto Reyes disminuyó la efectividad de éste en lo pedagógico. Al igual que Münch, debió destinar tiempo para atender clases particulares, al ser estas un componente indispensable para su supervivencia.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

No bien terminada la década de los años 1960, en donde la ESMSL mostró sus alcances como institución educativa, debido a las circunstancias ya expuestas, comenzó su decaimiento. Si bien, hasta el momento de su fallecimiento, Robles fue un referente indiscutible de la cultura en León, su escuela no tuvo el mismo alcance. Aunque, se pueden enlistar a los alumnos destacados de esta institución, el hábil lector observará cómo se concentran en un periodo de tiempo relativamente corto. Por su parte, Pinto Reyes atendió el llamado de su excompañero, Jesús Carreño, y dejó la escuela en 1983, para integrarse a la planta docente del Conservatorio de las Rosas, institución que también padecía de un fuerte decaimiento.

Durante su funcionamiento como instituto superior, la ESMSL no alcanzó a cambiar significativamente el *campo* de la música en la región. Ejemplo de ello se muestra en la escasa inclusión de sus alumnos en proyectos de enseñanza musical superior. Algunos, como José de Jesús Guerrero, Antonio Alderete Loza y Rogelio Barba, se integraron a la propia ESMSL. Por su parte, Filiberto Ramírez Puente, destacó como director de coros y fundó en 1956 el “Coro Miguel Bernal Jiménez” en la propia ESMSL, ensamble que dirigió durante trece años. Algunos se integraron a la propia ESMSL, como; José de Jesús Guerrero, Antonio Aldrete Loza y Rogelio Barba. Ya mencionado en esta tesis, Filiberto Ramírez Puente, destacado director de coros quién fundó en 1956 el “Coro Miguel Bernal Jiménez”, en la propia ESMSL y lo dirigió durante trece años. En ese mismo año, fue nombrado primer organista de catedral, puesto que ejerció durante una década. Sin embargo, Ramírez se desempeñó principalmente fuera del ámbito profesionalizante de la música, fundó y dirigió coros en el Instituto Mexicano del Seguro Social, Colegio Tepeyac, Colegio la Paz, Escuela de Enfermería de la UG, el Coro de Voces Infantiles de León y el Coro Polifónico de León. La mencionada debilidad institucional en Guanajuato obligó a agentes como Matehuala y Muñoz a desarrollar estrategias por completo fuera de la institucionalización musical. Hasta la fecha, ambos se desempeñan como músicos independientes atendiendo celebraciones particulares.

Para el momento del fallecimiento de Robles en 1990, no se habían manifestado aún intentos de secularizar la institución o buscar un acercamiento con las entidades educativas del Estado. Hasta la actualidad, la escuela funciona como un agregado a las actividades principales de sus educandos, lejos de las pretensiones de profesionalización anheladas en la década de 1950. La escuela sobrevive como una entidad periférica, impedida de otorgar títulos académicos de grado superior legitimados por la SEP.

8.5. Monterrey y el *capital* musical acumulado

Como ya lo ha podido observar el lector, hay dos factores preponderantes en el éxito de las instituciones musicales emergentes. En primer lugar, el *capital* musical acumulado en la ciudad, es decir, el estado del conocimiento y ejercicio de la música en el momento de emprender un proyecto institucional. Morelia y Guadalajara, con una amplia tradición musical y de instituciones, desarrollaron proyectos sólidos en la medida de sus posibilidades. En otras geografías, como León y Monterrey, la acumulación del *capital* resultaba menor que el de sus contrapartes. El segundo punto que tomar en cuenta y que resulta definitivo, es el tiempo. Si bien, aparentemente las disposiciones del *Motu Proprio* (1903) brindaron a las distintas diócesis una suerte de *tabula rasa* para iniciar sus proyectos de institucionalización, la realidad material determinó que el éxito de éstas estaba correlacionado con la capacidad de generar agentes plenamente formados en las nuevas disposiciones. En ese sentido era más fácil formar agentes en donde el estado del *capital* acumulado era mayor. Por último, el cambio en las políticas musicales vaticanas, comenzado en la década de 1950 y cristalizado en el Concilio Vaticano Segundo, estableció un punto de referencia ineludible en el análisis de las instituciones: cuanto más cercana a la década de 1950 fue la fundación de una escuela, menos posibilidades de desarrollo exitoso manifestó.

Si bien, es exagerada en cierto sentido la paráfrasis escrita por Villareal (2003, p. 41), intenta dar cuenta del estado de la música sacra en Monterrey a finales de la década de 1940, desde la perspectiva de dos músicos locales:

Antes de la llegada de Paredes a Monterrey no existían en esta ciudad músicos preparados en la obra litúrgica; los que existían eran improvisados, no había un conocimiento real del canto gregoriano ni de la música que debía ejecutarse (Infante, 2003a). La música que era utilizada en las iglesias antes de 1949 consistía en melodías populares mexicanas adaptadas con letras de la Iglesia (Figuroa, 2002b); los organistas eran líricos, traídos de los pueblos.

Por supuesto que la irrupción de agentes como los mencionados por Villareal transformaron por completo el *campo* de la música en Monterrey. Empero, se debe advertir la probabilidad de una cantidad mayor de agentes con conocimientos musicales “formales” sacros. Ello respondería al constante flujo de miembros de la iglesia entre distintas poblaciones y parroquias, y a la existencia desde 1792, de un seminario donde, de alguna manera se cultivara la música. Por otro lado, se debe reconocer que la erección de la arquidiócesis de Monterrey (1922) fue posterior a la promulgación del *Motu Proprio* (1903). Ello confiere una particularidad sustancial en el análisis de las prácticas musicales

sacras en esa ciudad. Incluso un referente indiscutido de la institucionalización musical sacra, como lo fue el obispo Ruiz y Flores, ejerció en las delimitaciones de esta diócesis, pero, cuando ésta se encontraba con sede en Linares de 1907 a 1911.

No obstante, la ciudad distaba de estar desprovista de *capital específico* en la MAO. Como ejemplo, se puede mencionar a la Academia de Música Beethoven, fundada en 1916 por Daniel Zambrano (1881-1936) y el sacerdote Francisco Estrada. Zambrano, con estudios de piano en el Conservatorio Nacional y el Conservatorio de Berlín, captó a un número significativo de estudiantes. Además, la academia contaba con un conjunto de cámara propio y un coro. Como es de suponer, la academia musical cifró una de sus prioridades en satisfacer el gusto enclásante burgués. Por ende, numerosas señoritas de la sociedad regiomontanas pasaron por sus aulas y, posteriormente, participaron activamente en el *campo* de la música. La impronta de esa academia es perceptible mucho más allá de la muerte de su fundador, dando constancia de la relevancia que tuvo en la ciudad. Rodríguez Flores (2019a), explica la importancia de esa academia:

La asociación musical Daniel Zambrano fue fundada en 1936, el año en que murió el maestro Zambrano, y las maestras de música Juanita Gutiérrez y Alicia Margáin fueron las primeras en presidirla. Dos años duraban en el cargo y las reuniones eran el primer domingo de cada mes en casas de los socios. Se invitaban a conferencistas y a concertistas. A partir de 1955 las reuniones eran “Arte AC” [...] y a partir de 1962 se reunían en la Sala Guajardo del IMNRC. Aparte de las maestras Gutiérrez y Margáin, también presidieron la sociedad María Torres, Alicia González de Fernández, que era directora de la escuela de música de la UNL, Josefa Guzmán, Esther Sandoval, Blanca Lobo, David Josué Zambrano y Felisa Pérez.

La academia cerró en 1930, mientras que a la asociación se disolvió en el año 2000. No obstante, el patrimonio de esta sociedad musical como sus pianos pasaron al dominio de la ESMYDM. No se puede omitir el señalamiento de que la Orquesta Sinfónica Beethoven, de esta academia, fue un antecedente directo de la Orquesta Sinfónica de Monterrey de la UANL. Por otro lado, Domitila Rocha alumna de Zambrano abrió su propia escuela de piano durante diez años. La Academia Bach, de Rocha, funcionó poco más de un año durante la década de 1920.

Otro referente que da cuenta del estado del *campo* de la MAO en Monterrey, previo a la llegada de los agentes morelianos, fue el Conservatorio Regional de Música. De su importancia, a pesar de su efímera existencia, abunda Ayala (2019):

La institución educativa musical de mayor presencia en los años treinta fue el Conservatorio Regional de Música. Fundado con el patrocinio del Club Sembradores de Amistad, el instituto fue encabezado por maestros de amplia experiencia concertista en México y el extranjero: José Vargas de Núñez, piano; Ignacio L. Tello, violín; Joaquín Girón Ruelas, piano; y José Andrade M., violonchelo.

Aunque incipiente por las particularidades expuestas, no se puede desacreditar *a priori* la labor y conocimientos de los músicos regiomontanos. La circulación de partituras y libros, como se ha demostrado en otras geografías, lleva a pensar que Monterrey fue igualmente beneficiada de este fenómeno. En ese sentido, la propia revista *Schola Cantorum* tuvo una importante distribución en el ámbito eclesiástico del país. No obstante, se evidencia en este periodo, una clara primacía de los proyectos burgueses de institucionalización musical. Verbigracia, la Academia Beethoven marcó definitivamente la concepción de la MAO en la región, y dejó un legado amplio de agentes que aún muestran deferencia por esta institución. Todos los componentes señalados, contribuyeron a la acumulación de *capital* dentro del *campo* de la MAO en Monterrey. En cierta medida, los referidos agentes contribuyeron al establecimiento de las instituciones musicales del Estado y la Iglesia que se analizarán a continuación.

8.5.1. La labor agencial del arzobispo Tritschler

Un componente indispensable en el éxito de las instituciones de educación sacra en México, fueron los ya mencionados binomios músico-sacerdote. Sin embargo, también se debe hacer referencia a la labor agencial de los obispos en cada uno de los casos. Monterrey, desde su particularidad de ser la última sede episcopal en ser fundada, requiere de especial atención en la figura del obispo. Lo anterior dimana del mandato de Pio X en el punto 25 del *Motu Proprio* (1903):

Para el puntual cumplimiento de cuanto aquí queda dispuesto, nombren los obispos, si no las han nombrado ya, comisiones especiales de personas verdaderamente competentes en cosas de música sagrada, a las cuales, en la manera que juzguen más oportuna, se encomiende el encargo de vigilar cuanto se refiere a la música que se ejecuta en las iglesias. No cuiden sólo de que la música sea buena de suyo, sino de que responda a las condiciones de los cantores y sea buena la ejecución.

Para el caso exclusivo de Monterrey, se debe fijar la vista en Guillermo Tritschler Córdova (1878-1952), quien estuvo al frente de la arquidiócesis de Monterrey de 1941 a 1952. Ese personaje fue un factor determinante en la migración de agentes morelianos a Monterrey en el ocaso de la década de 1940. Tritschler, durante su vida acumuló un extenso capital cultural, mismo que trató de reflejar en una institución musical. Procedente de una familia con destacados miembros en la jerarquía católica, Tritschler

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

tuvo una extensa formación en Roma desde la edad de 10 años. A su vez, el *hábitus* incorporado como el hijo de un inmigrante alemán, dio signo de manera sustancial el devenir de éste, así como el de su hermano Martín, quién también llegó a ser obispo. Por tanto, aquello que se denomina, desde el sentido común, como gusto o sensibilidad, no es más que un reflejo de la estructura que opera incorporada en el sujeto. Ello puede observarse en la siguiente cita de Bourdieu (1979, p. 16):

la fuerte correlación observada entre la competencia en materia de música o pintura (y la práctica que esta competencia supone y hace posible) y el capital escolar: este capital es, en efecto, el producto garantizado de los resultados acumulados de la transmisión cultural asegurada por la familia y de la transmisión cultural asegurada por la escuela (cuya eficacia depende de la importancia del capital cultural directamente heredado de la familia).

En el caso de los Tritschler Córdova, se aprecia esa tendencia, ergo, no debe sorprender el entrecruce que manifestó Guillermo, entre el ejercicio de las labores religiosas y su inclinación por el arte. Queda abierta pues esta línea de investigación para observar bajo una nueva perspectiva el actuar de los agentes en *campos* aparentemente disímbolos de su actividad principal.

Volviendo al caso de caso de Guillermo Tritschler, aún desde su posición como parte del aparato burocrático de la Iglesia, se mostró interesado en las legislaciones sobre las practicas musicales mandatadas por Pio X. De esa forma, en 1921 se une a la Comisión Arquidiocesana de Música Sacra, a petición del arzobispo José Mora y del Rio.¹⁵¹ En 1931 es nombrado obispo de San Luis Potosí y, como es natural, también dejó ciertas noticias en torno a la música durante su gestión, como lo relata Velarde (2008, p. 261):

Como obispo de San de San Luis y arzobispo de Monterrey don Guillermo fue un gran mecenas de músicos sacros como Nicolás Díaz a quien había puesto como alumno de la Schola Cantorum de su seminario para después mandarlo al instituto de Música de Roma, en donde se perfecciono estudiando canto Gregoriano con el famoso Benedicto Dom Suñon.

Esta cita, revela la existencia de un proceso de institucionalización musical en San Luis Potosí. A su vez, se expresó el interés por aumentar el *capital específico* en el campo musical sacro potosino, al enviar a Nicolás Díaz a estudiar a Roma. No obstante, el destino de la institución y del devenir de la música en San Luis Potosí, posterior al

¹⁵¹ “El arzobispo de México José Mora y del Rio lo nombró secretario de la comisión Arquidiocesana de Música Sacra, cumpliendo con el empeño de difundir las enseñanzas del Papa Pio X sobre la *Constitución Musicae Sacrae*.” (Velarde. 2008, p. 261) Incurrió en una grave equivocación al confundir la *Constitución Musicae Sacrae* (1955), con el *Motu Proprio* (1903) y derivado de este error, confunde al papa Pio X con Pio XII.

nombramiento de Tritschler como obispo de Monterrey en 1941. Ya en la capital neoleonesa, Tritschler, demoraría casi una década en volver a plantearse la necesidad de iniciar un proceso de institucionalización musical.

8.5.2. La Escuela Diocesana de Música Sacra de Monterrey

En el año de 1948, con un puñado de alumnos, da inicio la actividad de la Escuela Diocesana de Música Sacra de Monterrey (EDMSM), aunque las actividades formales y la bendición por parte de Tritschler se realizarían el año siguiente. Sin embargo, la preparación de esta escuela comenzó antes, según se puede apreciar en la siguiente cita de Guisa (1947, p. 144):

Después de largo y penoso viaje, seis alumnos del Seminario de Monterrey, los señores Minoristas D. Alfonso Hinojosa D Roberto Infante, D. Luis Almaguer, teólogos D. Carlos Carrillo, D. José Hernández y filósofo D. Rodolfo Almaguer llegaron el mes pasado a la Escuela de Morelia para hacer un nuevo curso breve de música sagrada. Manifestamos públicamente nuestro agradecimiento al Excelentísimo y Reverendísimo Señor Arzobispo Dr. D. Guillermo Tritschler por la decidida y valiosa protección que ha impartido a dichos jóvenes.

A la luz de este texto, se puede observar cierta actividad musical en el seminario de la ciudad. Más importante aún, se observa una vinculación entre Monterrey y Morelia, vía los cursos de verano. No obstante, engrosar el *capital específico* existente a finales de los años 1940 en Monterrey, requería de la atracción de una figura dominante en el *campo*. El elegido para dirigir el proceso de institucionalización regiomontano fue Paredes. De ello da cuenta Capistran (2019, p. 24):

En 1948, el arzobispo Guillermo Tritschler y Córdova encargó a Paredes fundar una escuela de música sacra en Monterrey, Nuevo León. Paredes aceptó el reto y se trasladó a esa ciudad para dedicarse a la formación de los futuros profesionales de la música sagrada en el norte de México.

Tritschler buscó a Paredes no solo por sus notables cualidades musicales, además, identificó la capacidad de este como docente y directivo. Paredes se desempeñó como maestro de la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo entre los años de 1941 y 1948. Aunado a ello, fungió como director de esta de 1945 a 1946. Con estos antecedentes, Paredes era una opción natural para cualquier obispado que buscara iniciar un proceso de institucionalización musical. Sin embargo, De la Fuente (2015) al citar a Villarreal (Guillermo), menciona que Paredes no fue la primera opción del prelado: “Él [Tritschler] funda la Escuela Diocesana de Música Sacra; invitó de director a Primo Cuautli, compositor organista de la Catedral y de la Basílica, pero él le dijo que el mejor era Paredes”. La marcada escases de datos, aún

biográfico-lineales de Cuautli, no permiten profundizar sobre este tema, ni siquiera sobre su labor como organista. Sin embargo, su simple presencia anterior a Paredes no hace otra cosa que confirmar el reconocimiento de la ESMSM como la metrópoli del proceso de institucionalización regiomontano.

Con Paredes como eje del movimiento sacro en esa ciudad, se dio la llegada de nuevos agentes formados en la ESMSM, específicamente alumnos suyos. Tal es el caso de Hernández Gama, quien, llegó a la ciudad en calidad de maestro en el año de 1951. A éste, se le sumarían Silvino Jaramillo en 1955 y Felipe Ledesma en 1956. A imagen de la primaria Mariano Elizaga fundada en 1950, en Monterrey se funda una escuela de instrucción inicial en el año de 1955. Ésta, fue dirigida por uno de los agentes protegidos por Tritschler, como fue Roberto Infante Castañeda. Tal acción, redundó en la división del espacio directivo en la escuela, tal y como ocurrió en Morelia con Villaseñor y Bernal Jiménez. Villareal (2003, p. 43), expone en la siguiente cita este acontecimiento:

Posteriormente en mayo de 1955 el Pbro. Roberto Infante fue nombrado médico y director de la escuela (Guisa 1955) cuando ésta se extendió y formó una escuela primaria (Hernández, 2003). Infante comenta: "al llegar de Roma en 1955 fui invitado para hacerme cargo de la dirección de la escuela. Era natural, llevaba conmigo estudios musicales. Al tomar las riendas de la escuela le hablé al maestro Paredes y juntos hicimos mancuerna, uno al lado de otro" (Infante 2003a).

Al analizar este fragmento de texto, se puede inferir que, a la sustitución de Tritschler, por Alfonso Espino y Silva (1904-1976), al frente del obispado en 1951, no hubo un giro radical inmediato en la política musical de la diócesis. En adición a este punto, el nuevo arzobispo nombró a Paredes miembro consultor de la Comisión de Música Sagrada. Todo ello, aunado a la llegada de Felipe Ledesma en 1956, hace suponer que la EDMSM se estaba consolidado a mediados de la década de 1950. En correspondencia a lo enunciado en esta tesis, puede ser que el binomio sacerdote-músico pretendido fuese Infante-Paredes, aunque su operación sería de apenas unos meses.

Otro factor que expone un avance significativo en la EDMSM durante su corta operación fue la atracción de agentes en formación hacia sus aulas. Tal es el caso de José Luis Wario Díaz, músico nacido en Lagos de Moreno (1936), discípulo de Hernández Gama en esa misma población. A los veinte años, Wario se decantó por el oficio de la música por encima del de su padre, quien era pintor de "brocha gorda". Desde temprana edad, Wario demostró habilidades sobresalientes para el canto, como lo reflejan múltiples testimonios. Como muestra, se pueden rescatar las palabras de Florián (comunicación personal 2019): "los Wario que eran norteños, de Nuevo León, de por allá, Luis Wario

era un bajo profundo...inigualable”. Sin embargo, para iniciar su formación musical formal, no se inclinó por el núcleo más próximo, en este caso Guadalajara. También pasó por alto las aún más cercanas Escuela de Música Sagrada de Aguascalientes y León. Wario antepuso su relación previa con Hernández Gama para emigrar a Monterrey, no obstante, la propia escuela neolonesa debía ofrecer algo más que el solo hecho de contar entre sus docentes con su antiguo maestro.

Cabe aclarar que la llegada de Wario a Monterrey se dio en una etapa de cambios al interior de la EDMSM. La discreción con la cual los agentes involucrados en ese proceso de institucionalización han procedido al momento de dar testimonio sobre la EDMSM dejó un panorama lleno de claro-oscuros. Villarreal (2003, p. 44), sugirió el posible distanciamiento de Paredes con la institución, al analizar las palabras de Guisa a través de la hermenéutica (1955) “Alguien que reconoce superiores jerárquicos tiene insustituible necesidad de plena comprensión con raudales de generosidad. Ya el médico-director parece poseer las cualidades personales que pueden conducir a un porvenir luminoso”. Ello coloca a Infante como único director de la escuela, no obstante, para la llegada de Wario en 1957, el director de la EDMSM era el propio Hernández Gama. En el otoño de ese año, Infante comenzaría la labor por la cual fue reconocido; el Comedor de los Pobres.¹⁵² Al seguir la senda de Wario, lo escrito por de la Fuente (2015) puede revelar más datos sobre el estatus de la EDMSM a la llegada del laguense:

Miguel Béjar, le preguntó por qué seguía en Lagos de Moreno. "Escríbeme a Pepe Gama, él está en Monterrey", le dijo, y Wario, de 20 años, fue con la mamá del maestro, que residía en Lagos, y así le envió una carta a quien fue su maestro de solfeo en primaria. [...] Wario fue recibido por Hernández Gama, quien lo recomendó con la viuda del compositor michoacano Paulino Paredes para que le diera alojamiento en su departamento sobre la Calle Doctor Coss.

Por supuesto, se debe enfatizar la enorme pérdida para el campo de la MAO que supuso la temprana muerte de Paredes en abril de ese año. Sin embargo, al prestar atención a la recomendación de Hernández Gama para con Wario, respecto al alojamiento, se puede deducir que en la institución regiomontana no operaba un internado musical. Como se ha demostrado, el internado musical fue una pieza fundamental para la formación de nuevos agentes y un componente fundamental de las escuelas de música sacra. La carencia de

¹⁵² Medina (2014) señala una breve cronología desde dónde se puede observar el distanciamiento de Infante con respecto a las actividades musicales: “Años después, en 1957, fue asignado a la parroquia de Santa María Goretti, ubicada en uno de los sectores más marginados de Monterrey, lugar en el que conoció las verdaderas necesidades de la zona. Ante esto, el 27 de junio de 1961 decidió crear el Comedor de los Pobres, lugar que por más de 50 años diariamente ha ofrecido comida de forma gratuita e ininterrumpida a más de 350 personas”.

éste supuso un importante déficit con respecto a las otras escuelas, para entonces mejor posicionadas.

Resulta complejo hablar de decadencia cuando apenas se pueden encontrar vestigios de un cierto auge de la EDMSM. A la inestabilidad en la dirección de la institución durante el periodo de 1955 a 1957, se deben sumar factores externos que coadyubaron para su desaparición. Como se ha dicho, en un primer momento, la jerarquía católica pareció apoyar el proyecto musical, sin embargo, Espino y Silva no es precisamente recordado por su afinidad a las artes. Su mandato se caracterizó por un pronunciado conservadurismo y un fuerte activismo anticomunista.¹⁵³ A su vez, Espino y Silva intentó preservar su memoria a través de obras arquitectónicas. Es así como concluyó en 1959 la construcción de un nuevo Seminario Arquidiocesano en el municipio de San Pedro.¹⁵⁴ Finalmente, Espino y Silva participó de la totalidad de jornadas dentro del Concilio Vaticano Segundo, por tanto, dentro del imaginario del prelado, es de suponer que la música y su proceso de institucionalización no eran una prioridad.

En los intentos historiográficos que han abordado a la EDMSM, no se ha acertado a dar la fecha precisa del cese de operaciones de ésta. Un ejemplo de ello recae en las palabras de Villarreal (2003, p. 44), quien pasó por alto ese importante dato:

En el momento de cierre de la escuela, el maestro José Hernández Gama era su director artístico. Según sus palabras: "ante una falta total de recursos, el padre Juan de Dios Garza me informó el cierre definitivo de la escuela" (Hernández 2003). Por otro lado (Rocha 2003) comenta que: "El padre Garza llegó a finales de noviembre y nos dijo: la escuela dejó de funcionar desde el 1 de noviembre".

Al recuperar el hilo narrativo de este inciso, es decir, el devenir de Wario en Monterrey a finales de los años 1950 se puede observar cómo este músico partió hacia la ESMSM para continuar su formación. En esta tesis se ha hablado extensamente sobre los fundamentos sociológicos implicados en la obtención de un grado académico superior. El hecho de que Wario fuese en pos de ello a Morelia, habla de que la EDMSM estaba incapacitada para

¹⁵³ Machuca (2017, p. 59) en la siguiente cita expone la preocupación de Espino y Silva con respecto al comunismo: "El prelado consideraba que, ante la amenaza comunista que se cernía sobre la arquidiócesis de Monterrey, era necesario emprender una cruzada para combatirla. Afirmó que, a diferencia de las cruzadas medievales, "ahora es mucho más grave nuestra empresa, ya no se trata de defender y reconquistar el sepulcro vacío de Cristo, ahora se trata de defender al mismo Cristo que nos quieren arrebatarse".

¹⁵⁴ Sobre la preocupación de Espino y Silva por construir parroquias en su diócesis, Machuca (2017, p. 55): Tapia Méndez explica que "eran seis las parroquias en la ciudad arquiepiscopal a su llegada; eran treinta y siete a su muerte. Erigió treinta y una parroquias urbanas y seis foráneas". La creación de nuevas parroquias contribuyó a consolidar la presencia de la Iglesia en zonas donde ésta era endeble debido a la permanente ausencia de presbíteros".

otorgarlo. De la Fuente (2015) expone en el siguiente párrafo el trance moreliano de Wario:

"Cuando llegué a Morelia, me lamenté: '¿por qué no vine antes?', aunque humanamente, creo, fue mejor". Ahí determinó su interés por la composición y, aunque eligió canto gregoriano, de poca aplicación, la licenciatura le dio una amplia comprensión sobre la música para sus creaciones. De 1964, "Canto triste" es la que considera su primera composición, con letra de Marty Garza Fox, para presentar su examen a título.

Wario, al contacto con agentes como Rojas, cambió decididamente sus intereses, del canto, hacia la composición. A su regreso a la ciudad de Monterrey, no existe evidencia que se haya incorporado a la EDMSM, tal vez ya desaparecida. Otra muestra significativa del decaimiento de las actividades musicales sacras postconciliares, fue la partida de Ledesma en el año de 1966. Ledesma dejaba atrás diez años de labor, principalmente encaminada a la dirección coral, de la cual destacó la agrupación Niños Cantores de Monterrey.

La desaparición de la EDMSM supuso para los músicos la necesidad de diseñar nuevas estrategias para mantener su posición dentro del campo de la MAO. Como se observó, Wario hubo de aumentar su *capital específico* para poder pugnar dentro de ese *campo* de hálito secular. En tanto, Cuautli, Hernández y Jaramillo, apelaron a su capacidad de adaptarse a los nuevos procesos de institucionalización musical estatal. A su vez, Ledesma, un tanto menos generalista que sus pares, debió continuar un periplo como director de coros en las ciudades de Puebla, Morelia y Xalapa. No obstante, la efímera existencia de esta institución *cambió* radicalmente el campo de la MAO en la ciudad de Monterrey.

8.6. Voces sacras en aulas universitarias

El buscar una axialidad entre la producción musical y la ideología, por lo general, produce sesgos que no resultan explicativos. Por ende, en el texto de Díaz Núñez (2010) se aprecia una especie de "parálisis" en los agentes musicales congregados en el *campo* de la música sagrada en el México postconciliar. Sin embargo, como se ha venido exponiendo, los agentes en el *campo* de la música sacra, en principio, estaban contenidos en el propio campo de la MAO. A razón de ello, su *capital específico* resultaba equivalente, o incluso superior al de sus contrapartes "seculares". Por esa razón, pudieron transitar al ejercicio de la música secular sin mayor dificultad y muchas veces ejercieron la dirección de la cultura desde las instituciones estatales. Entonces, este apartado, brindará un breve

panorama del quehacer docente y de dirección de los agentes musicales sacros en las instituciones universitarias.

Como era de esperarse, no se puede comenzar desde otro punto que no sea el proceder de los agentes morelianos dentro de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. En 1921 la Academia de Bellas Artes fue reconocida por el Consejo Universitario como parte constituyente de la máxima casa de estudios en Michoacán. Dentro de esa academia ya participaba Felipe Aguilera. Aparejado al florecimiento de la ESMSM alrededor de la década de 1940, los agentes de dicha escuela comenzaron a crear lazos con la institución universitaria, ahora llamada Escuela Popular de Bellas Artes (EPBA). Bernal Jiménez, quien en 1939 fungía como maestro de orfeones, armonía y contrapunto,¹⁵⁵ se valió de esa institución para revelar su trabajo musicológico más importante. Este hecho es referido por Gutiérrez (2002, p. 105):

En esa época, la Universidad se involucró en la publicación de la obra de Miguel Bernal Jiménez, *Archivo Musical del antiguo Colegio de las Rosas XVIII*, Además, apoyó a la sociedad "Amigos de la Música" y participó en la organización del concierto en que se dieron a conocer algunas de las obras musicales encontradas por Bernal Jiménez en el archivo del antiguo Colegio de las Rosas.

A finales de ese mismo año, Bernal Jiménez, en conjunto a su antiguo maestro Mier Arriaga, propuso el plan de estudios de dos licenciaturas. Profesor de coros y director de bandas de música fueron las carreras diseñadas por Bernal Jiménez, quien, en el contexto de la reforma de los planes de estudios, enfatizó la necesidad de mantener los cursos libres. En enero de 1940, el proyecto fue aceptado para su discusión en el Consejo Universitario. Sin embargo, dichas deliberaciones no se llevaron a cabo sino hasta un año después. La posición del Consejo Universitario y la de los directivos de la EPBA, estuvo muy lejos de ser halagüeño. Lo primeros no podían concebir una equivalencia entre los estudios musicales y los estudios "formales". Al consejo le resultó especialmente problemático aceptar que un estudiante requiriera de al menos cinco años para lograr el grado académico de Director de Bandas –se ha de mencionar que, para el ingreso, el grado requerido era de primaria–. Gutiérrez (2020, p. 141) relató de la siguiente manera este punto:

¹⁵⁵ Ver Gutiérrez (2002, p. 133). Allí, en una nota al pie, el investigador se apoya del Archivo de Labores del "del 16 de septiembre a la fecha". Se hace esta admonición en virtud del texto *Miguel Bernal Jiménez: Su paso como académico en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1940-1944*, de Gutiérrez Guzmán (2020, p. 5), donde se expone lo siguiente: "El documento más antiguo que pudimos localizar pertenece al 16 de enero de 1940". La calidad de maestro interino de Bernal Jiménez pudo generar esta discrepancia.

Las autoridades universitarias consideraban la carrera muy extensa y que desde esa perspectiva se colocaba al mismo nivel que las de abogado y médico, carreras que requerían desde su opinión, una preparación más rigurosa.

No obstante, las necesidades derivadas de las reformas educativas impulsadas durante el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas (1895-1970), requirieron de agentes formados en la dirección de coros para la instrucción primaria. Finalmente, ambos planes fueron aceptados y puestos en marcha. Sin embargo, tanto Gutiérrez (2002), como Gutiérrez Guzmán (2020) no han dejado testimonio del desempeño de dichas carreras posterior a la fecha de aceptación. Para el año de 1942, Bernal Jiménez aumentó el número de materias impartidas por él, al añadir asignaturas como análisis musical e historia de la música. En ese mismo año se incorporó a la EPBA otro agente proveniente de la ESMSM: Paulino Paredes

El rasgo que distinguió el paso de Bernal Jiménez por la institución nicolaíta, además de su probada calidad docente, fue el constante decaimiento de su salud. A principios de 1944, la situación pareció insostenible, lo cual propició el retiro de Bernal Jiménez de la EPBA, como lo escribió Gutiérrez Guzmán (2020, p. 7):

Para esos momentos uno de sus discípulos fungía como director interino de la EPBA, nos referimos al profesor Paulino Paredes Pérez, quien hizo una solicitud a rectoría para que se le concediera licencia al profesor Bernal a partir del día 28 de abril y hasta que se restableciera su salud. El día 17 de mayo de 1944, por instrucciones del rector, el secretario general de la Universidad Michoacana giró el oficio legal, para otorgar dicho permiso. Con este hecho se selló la salida del maestro Bernal de la Universidad Michoacana.

Como expresa la cita, Paredes, al retiro de Bernal Jiménez, fungía como director, cargo que desempeñó hasta 1946. Sin embargo, durante su gestión se generó una nueva reforma al plan de estudios que dejó sin efecto las propuestas de su mentor. Siguiendo lo escrito por Solorio (2019, p. 6) es posible observar el sentido de los cambios propuestos por Paredes:

Presentó un nuevo plan de estudios que contemplaba carreras cortas y que fue aprobado el 1° de febrero del mismo año. El programa propuesto por Paredes funcionó hasta la reforma de 1965, donde se crean ocho cursos para los instrumentos de piano, violín, violonchelo y guitarra, así como para la carrera de cantante. Este programa constaba de ocho años divididos en el ciclo inicial (tres años), el ciclo medio (tres años) y el ciclo profesional (dos años).

Este hecho supuso un retroceso en la profesionalización de las prácticas musicales en la institución universitaria. De nueva cuenta, la música se colocaría como un actividad adyacente y menos relevante para el quehacer académico. El pináculo de ese programa,

el grado profesional, al término del curso entregaba no un título, sino, un diploma de escasa relevancia académica.

En 1950, un músico muy cercano al movimiento sacro, como lo fue Manuel Enríquez, formó la Orquesta de Cámara de la EPBA. La institución manifestó su interés por atraer figuras dominantes en su *campo*, ello lo testimonió la contratación ese mismo año del artista gráfico Alfredo Zalce (1908-2003). Otro agente procedente de la ESMSM que llegó a la dirección de la EPBA fue Vega Núñez, quien, como lo refiere Próspero (1996, p. 86), fue sustituido por José Gelada:

El 22 de noviembre de 1955 se designó a Gelada como director de la EPBA en sustitución del maestro Vega Núñez. desde un principio y con el apoyo de las autoridades universitarias, procuro mejorar las condiciones de la escuela, hizo un recuento de los útiles e instrumentos con que contaba la sección de música, mando arreglar los pianos, apoyo la sección de artes plásticas.

De 1957 a 1958, Vega Núñez tomaría el puesto de director interino, y fue sustituido por el músico Salvador Próspero Román (1915-1985). Rubén Valencia Cortés se integraría a la universidad nicolaíta en 1960, con la encomienda de organizar un coro universitario. Diez años después, el propio Valencia se postularía a la dirección de la EPBA, sin embargo, no resultaría electo al cargo. Finalmente, siguiendo la narrativa de Próspero (1996, p. 122), en 1977 se aprecia la noticia del nombramiento de Bonifacio Rojas como director interino: “El director tuvo que retirarse y para designar un nuevo director hubo dificultades, mientras se nombró sustituto al decano de la institución, maestro Bonifacio Rojas”. El título de decano, impuesto a Rojas, habla de una larga trayectoria dentro de la UMSNH. Gutiérrez Guzmán (2017, p. 206) reprodujo una carta donde se consigna la recomendación de Mier Arriaga para que Rojas asumiera la dirección de la Orquesta Acción Cívica. Ello lo sitúa en Morelia en 1956, después de un periplo que lo llevó como docente a Aguascalientes, León y Querétaro.

Con este breve recuento del paso de los agentes formados en la ESMSM por la UMSNH, queda de manifiesto la profunda huella que dejaron en el *campo* de la MAO en la antigua Valladolid. Aunado a lo anterior, se aprecia un desenvolvimiento irrestricto en sus prácticas musicales en el ámbito secular. El capital específico acumulado por los agentes provenientes de la ESMSM, con frecuencia los posicionó en la dirección de los proyectos culturales de la institución universitaria. A continuación, se expondrá la réplica de este modelo en las geografías estudiadas en la presente tesis.

8.6.1. La UdeG y el fenómeno sacro musical del siglo XX

Ocioso sería hacer un recuento del proceso de la Universidad de Guadalajara, desde su instauración en el siglo XVIII por el obispo Fray Antonio Alcalde Barriga (1701-1792). Un hecho crucial para comprender el proceso de institucionalización de la propia universidad es la refundación de ésta por el gobernador José Guadalupe Zuno (1891-1980), en el año de 1925.¹⁵⁶ Zuno, además de político, fue adepto a las artes y las impulsó desde distintos frentes, constituyéndose como un referente de la cultura tapatía. Sin embargo, no fue hasta la década de 1950 que se establece la escuela, como lo narra Morales de la Mora (2010, p. 16):

Lo que hoy oficialmente es el Departamento de Música del Centro Universitario De Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad De Guadalajara fue la Escuela de Música, que el 16 de febrero de 1952 inicio actividades como dependencia de la propia Universidad bajo la responsabilidad del maestro Abel Eisenberg, director en ese entonces de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara.

El antecedente directo de esa institución fue la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Guadalajara. Lobato se integró a la plantilla de esa escuela en el año de 1951, a petición expresa de Zuno. Por tanto, para la oficialización de la Escuela de Música, a Lobato le fueron encomendadas las materias de Análisis Musical, Composición y Armonía, mismas que impartió hasta el día de su jubilación en 1973. No obstante, el mayor legado de Lobato para con la universidad se dio en su función directiva, como refiere Morales de la Mora (2010, p 40):

Domingo Lobato Bañales ocupó el cargo de director de la escuela de 1956 a 1973. su permanencia en el cargo por diecisiete años permitió la organización académica y administrativa de la institución, con pocos alumnos y maestros al inicio y un ambiente armónico.

En este punto, es preciso recordar la postura crítica que asumía Lobato con respecto a las academias musicales, a su llegada a la ciudad de Guadalajara. Partiendo de ese punto, el compositor michoacano, desde la dirección de la escuela, pretendió establecer una clara diferenciación entre los procesos de las academias y de una escuela universitaria.¹⁵⁷ Por

¹⁵⁶ “En 1925, el gobernador de Jalisco José Guadalupe Zuno, acorde a los lineamientos de la Revolución mexicana expresados jurídicamente en la Constitución Política de 1917, decidió reinstaurar la Universidad de Guadalajara con la colaboración de Juan Salvador Agraz, Severo Díaz, Irene Robledo, Juan Campos Kunhardt, Catalina Vizcaíno y, entre otros, Enrique Díaz de León, quien fue designado rector de la nueva institución” (Efemérides UdG. S.F.).

¹⁵⁷ El testimonio de Amelia García de León complementario a la diferenciación entre una academia y una escuela de música dentro de una universidad. Las palabras de García de León fueron recopiladas por Morales de la Mora (2010, p. 42):” Este fue el primer verdadero plan de estudios universitario que hubo en Jalisco. Porque la Escuela de Rolón fue muy buena y todo, pero no tenía ese carácter y esa disciplina de una universidad. Lo mismo sucedía con la escuela de Ramón Serratos, la de Roberto Urzúa, la de Otilia

ende, diseñó un programa de estudios con equivalencia a licenciatura llamado Maestro en Canto o Instrumento. Con una duración de seis años, el plan de estudios propuesto por Lobato apenas logró titular a cinco estudiantes. Ello no significó un fracaso del plan, sino el primer paso para establecer una auténtica escuela universitaria dentro de la normativa impuesta desde rectoría.

Vale la pena hacer una breve digresión para reflexionar el papel de la figura femenina en esas cinco titulaciones. En buena medida, devenidos del proceso de las academias musicales, con abundantes resabios de la pretensión burguesa, el papel de la figura femenina resultó nodal en esos primeros momentos de la institucionalización universitaria. De acuerdo con Morales de la Mora (2010, p. 43), quienes obtuvieron el grado fueron: Eva Pérez Plazola (1963), María del Consuelo Medina Guerrero (1964), Ana Eugenia González Gallo (1964), María del Rosario Manzano Sevilla (1966) y David Vázquez Cosío (1964).

Posteriormente, en el año de 1966 se sustituyó ese primer plan de estudios por otro con dos grados terminales diferenciados. Un nivel técnico que obligaba a tres años de estudio llamado Instructor de Música y uno superior, que al término de cinco años otorgaba el título de Profesional de Canto, Instrumento o Composición. Este esquema resultó mucho más exitoso que su predecesor. El simple nivel técnico permitió a los estudiantes hacerse del suficiente capital específico para desarrollar la docencia a nivel primaria y secundaria. El testimonio de Carmen Peredo, sobre el acertado plan de Lobato, fue recogido por Morales de la Mora (2010, p. 45):

El programa de la escuela es largo y entonces Lobato viendo que no había salida para muchos alumnos que entraron grandes y que también por su falta de talento o por la necesidad de trabajar no podían culminar sus estudios de profesional, decide crear el instructor de música. fue una salida muy buena porque esos alumnos son los que cubren muchas actividades de la ciudad: kínder, clases de Secundaria, pianistas de ballet, coros, y son una parte muy necesaria para el medio musical de la ciudad y parte de otros Estados de la República.

En la cita anterior se expone una problemática inherente al *campo* de la educación musical secular: la tardía inclusión del educando a la instrucción. Se ha de recordar que los agentes formados en las distintas escuelas de música sacra aquí analizados, por norma general, iniciaban su instrucción en la infancia. Ello dio pie a la creación de la sección infantil por parte de Hermilio Hernández, quien asumió la dirección, en sustitución de Lobato, de

Figuerola ... pues eran muy útiles, hacían muy buen servicio, pero no tenían el carácter profesional de una universidad”.

1974 a 1977. Tal como ocurrió en la institución sacra, los agentes que volvían a la ciudad, con el *capital específico* ampliado después de su estancia en Europa, tomaron posesión de las cátedras en la Universidad de Guadalajara. Ese fue el caso del referido Hernández, quien ejerció la docencia en esa casa de estudios de 1966 a 1990. Todavía más dilatada fue la carrera docente de Víctor Manuel Amaral, quien impartió clases de 1962 a 1992. Además, Amaral fue responsable del Coro del Ballet Folklórico de la Universidad de Guadalajara, creado en 1968, y ejerció dicho puesto por poco más de cuatro décadas. Otros músicos egresados de la Escuela Superior Diocesana de Música de Guadalajara que alcanzaron la dirección de la EMUG fueron Francisco Orozco López (1981-1983) y Francisco Javier Hernández (1983-1986). Finalmente, se ha de mencionar a Manuel Cerda, quien se integró a la EMUG en el año de 1995 como maestro de composición.

De nueva cuenta se testimonian los logros de la Escuela Diocesana de Música Sagrada de Guadalajara en cuanto a la generación de nuevos agentes. A partir de la estructura creada en parte por Lobato, sus discípulos, ya formados en la institución sacra tapatía, se volvieron figuras dominantes del *campo* de la MAO en Guadalajara. A su vez, transitaron sin dificultades al ámbito universitario, en donde establecieron relaciones sociales con agentes de distintas procedencias.

8.6.2. La influencia musical sacra en la UG y la UANL

La Universidad de Guanajuato, como las otras instituciones aquí analizadas, puede trazar su genealogía hasta la época de la Colonia. Sin embargo, el tema que atañe a esta investigación, la institucionalización musical, ocurre casi a la par del tránsito del antiguo Colegio Nacional de Guanajuato a la Universidad de Guanajuato en 1945. Un poco desmesurado en sus afirmaciones, Pérez López (2014, p. 96) trató de explicar el “espíritu” imperante de la época en la ciudad de Guanajuato en la década de 1950:

En la ciudad de Guanajuato se iniciaba un importante movimiento cultural a partir de los años cincuenta. La institución educativa de mayor renombre era la Universidad de Guanajuato la cual estaba supeditada al gobierno estatal y federal y de sus recursos propios, los cuales fueron dirigidos en gran medida a la creación de escuelas humanísticas artísticas y además de la creación de una orquesta sinfónica, entre otras.

En realidad, el año de 1950 se fundó la Escuela de Arte Dramático, de efímera existencia, y la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, con José Jesús Rodríguez Frausto (1915-2015). La Escuela de Música, con Manuel de Elías (1939) al frente, sería constituida en 1952. Los procesos de consolidación en la institucionalización de las artes

son, por lo general, muy lentos. Sin el sustento previo de una poderosa tradición musical en el *campo* de la MAO, al igual que el caso analizado de León, Guanajuato se vio en desventaja con relación a las otras ciudades. Los espacios reducidos dentro del naciente *campo* musical profesionalizado, derivaron en el escaso aprovechamiento de los agentes provenientes de la ESMSM y otras instituciones sacras. A diferencia de lo que se propició en Guadalajara y Morelia, no se generó en Guanajuato una sinergia entre la institución sacra y universitaria. Agentes con cierta formación sacra, como Vidaurri y Ponce Montero, se integraron a la plantilla de maestros. Sin embargo, de nueva cuenta, el abundante *capital específico* de Pinto Reyes fue escasamente aprovechado, ahora por la Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato.

A través de la relación entre Pinto Reyes y Arturo Pérez López iniciada en 1980, cuando éste último se acercó al maestro campechano para tomar clases particulares de piano, se comenzó a formar el vínculo de Pinto Reyes con la UG. Sobre la concreción formal de la inclusión de Pinto Reyes en la Escuela de Música, Sandoval (2015, p. 101) relata:

Es en ese año [1989] cuando recibe la invitación para trabajar en la Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato (EMUG) por Arturo Pérez —en su calidad de secretario académico— quien lo visitó en su casa de pradera para proponerle que impartiera un curso de canto gregoriano y de interpretación pianística. El mismo Arturo ya estaba de acuerdo con Armando López Valdivia, entonces director de la institución. Después de estos cursos se le incorporó definitivamente con un tiempo completo dando las siguientes clases: piano, contrapunto, análisis y fuga.

Al momento de incorporarse a la universidad, Pinto Reyes contaba con 69 años. Ello, entre otras cosas, propició ello, entre otras cosas propició que el compositor permaneciera en León y solo se trasladara a la universidad para impartir clases. Sandoval Mendoza (2015) no da testimonio del fin de la relación laboral entre Pinto Reyes y la universidad. Sin embargo, un año previo a su acaecimiento, el compositor tuvo un acercamiento con la incipiente *Schola Cantorum* de Celaya. Cada vez más aquejado por la enfermedad, Pinto Reyes murió en junio de 1997.

El caso de la institucionalización musical dentro de la UANL es particular, debido al pronto desmantelamiento de la EDMSM; los agentes morelianos recién llegados encontraron cabida en la institución universitaria. El antecedente directo de la escuela se encuentra en la fundación de la Escuela Municipal de Música en 1939, impulsada por el alcalde Manuel Flores Varela (1901-1970). Varela, no solo se desempeñó en la política, sino que, también fue egresado de la Academia Musical Beethoven del Mtro. Zambrano.

El sostenimiento de una escuela de música por parte de un ayuntamiento, aún de una ciudad en vertiginoso crecimiento, como lo era Monterrey, es complejo, por tanto, se buscó transitar del ámbito municipal al universitario para que la escuela subsistiera. Sobre ese trance, Ayala (2019, p. 31), escribió lo siguiente:

Las acciones de todos los interesados en la continuidad de la institución educativa y su incorporación a la Universidad de Nuevo León tuvieron resultados positivos al final de 1943. el 3 de noviembre de ese año, la Escuela de Música, representada por su director Isaac flores Varela, tuvo un sitio en la reunión del Consejo universitario: la Escuela de Música quedó adscrita a la Universidad de Nuevo León siendo el gobernador del Estado, general Bonifacio Salinas Leal.

En su mayoría, los docentes en ese momento en la naciente escuela de la universidad, legitimaron su posición gracias a los estudios en academias musicales y algún breve paso por las aulas del Conservatorio Nacional y otras escuelas. Bajo esa perspectiva, al momento de la llegada de los agentes morelianos, su capital específico puesto en juego dentro del campo de la MAO en Monterrey resultó superior al promedio. En adición de ello, poseían títulos, que si bien, fueron expedidos por la Iglesia, no tenían punto de comparación con los diplomas concedidos por las academias. Sobre este punto, las palabras recogidas por Martínez (2019) en el panegírico a la muerte de Hernández Gama, resultan esclarecedoras:

Con gran vocación por el magisterio, el compositor fue una de las figuras que marcaron una de las etapas más importantes de la música en Nuevo León, junto a Paredes, Primo Cuautili, Felipe Ledesma y Silvino Jaramillo, destacó Villarreal. "Estos maestros llegaron prácticamente en paquete a la Ciudad y eran de la misma escuela", amplió. "Aquí no tuvimos un maestro, tuvimos cinco semillas y el día de hoy (ayer) murió la última semilla".

Una de las maneras más efectivas de demostrar superioridad en un *campo* como en de la MAO, es sin duda, en la generación de objetos artísticos. Para el año del 1951, Paredes fue nombrado maestro de composición en la Escuela de Música de la Universidad Autónoma de Nuevo León (EMUANL). Ese hecho significó la orientación del saber-hacer la composición musical desde la perspectiva y el *hábitus* incorporado por el compositor michoacano en la ESMSM. Paredes, también ejerció como maestro de contrapunto, historia de la música y armonía. Al fallecimiento de Paredes, esa última materia fue impartida por su discípulo, Felipe Ledesma. Para el año de 1964, dentro del folleto conmemorativo de la fundación de la EMUANL, Ledesma (1964, p. 35) dedicó unas palabras al respecto:

El estudio de la Armonía no debe ser considerado solamente útil sino indispensable para el aprendizaje de cualquier disciplina musical. Tampoco debe creerse que la Armonía sólo debe ser estudiada por quienes siguen la carrera de la Composición, pues sabido es que siempre los grandes ejecutantes (cantantes, violinistas, pianistas, etc.), además del cultivo de sus voces o del estudio de sus instrumentos han emprendido hasta agotarlo, el curso de la composición, aun sabiendo que no van a ser compositores.

Las palabras de Ledesma reflejan el riguroso sistema que lo formó como músico y que implantó en la EMUANL. Cuautli, otro agente formado en la ESMSM y docente de solfeo en la institución universitaria neolonesa también reflejó en sus palabras el anhelo de la réplica de los modelos disciplinares anteriores.

Antaño se ponía más cuidado en este requisito indispensable: todo estudiante de piano debería saber, por lo menos, las dos primeras partes del método Eslava, o en su defecto, el conocimiento seguro de las llaves de Sol y de Fa. Solamente de este modo se puede asegurar un buen aprovechamiento, disminuyendo así el trabajo no sólo del discípulo, sino también del maestro.

El tránsito de los extensos procesos de formación musical —a los cuales estaban habituados los agentes provenientes de las escuelas de música sacra— a los planes de estudio universitarios, en ocasiones generaba reacciones como la de Cuautli. No obstante, la impronta dejada por los músicos provenientes de la ESMSM fue decisiva para consolidar el proyecto de la EMUANL. De igual manera, la labor de Hernández Gama dejó un hondo legado en la EMUANL, y también es reconocido como docente fundador de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey (ESMDM) en 1977. Hernández Gama creó un fuerte vínculo con la ciudad, ello lo reflejó en su labor compositiva. Solo por mencionar un ejemplo, el *Canto Sinfónico a Monterrey* (1996). El compositor laguense también es reconocido por la obra de carácter confesional *Cantata Guadalupana* (1982). Finalmente, Wario, quien también recibió formación musical en la ESMSM, se integró como docente a la ESMDM. Wario incluso manifiesta en su *hábitus* compositivo un marcado cariz de la escuela moreliana de composición que iniciara Bernal Jiménez a finales de 1930. Una muestra de ello es su obra para órgano *Preludio a la Vía Dolorosa*.

Para cerrar este apartado, se debe hacer mención del caso particular de Jaramillo, quién con una precisión notable legó un selecto repertorio de composiciones musicales que, incluso hoy en día, gozan de amplio reconocimiento. Tal vez la obra más famosa de Jaramillo sea *México, Ángel y Pastor* (1955). Sin embargo, los mayores alcances de Jaramillo los obtendría en el campo del periodismo. En 1966 fue invitado a trabajar en el diario regiomontano *El Porvenir*. Jaramillo, reconocido como el decano del periodismo en Monterrey, fue miembro fundador de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UANL. Con este breve recuento se cierra el inciso correspondiente a la impronta de los

agentes musicales sacros en el ámbito de la institucionalización universitaria, por supuesto que, en el estudio acucioso de las regionalidades particulares, se habrán de encontrar muchos más casos que los recogidos en esta ejemplificación.



Capítulo 9.

Fue como mi segundo padre: Subjetividad e historia dentro de los internados musicales en México en el siglo XX

La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla.

Gabriel García Márquez.

En este capítulo se abordará la problemática del tránsito de los estudiantes por los internados musicales desde dos perspectivas. En primera instancia, desde el estructuralismo y la teorización de Foucault y Bourdieu, como ha sido el tópico de la tesis. En segunda instancia, se plantea una elipsis para conocer la perspectiva personal de los informantes y, a partir de ello, reconstruir una historicidad derivada de la memoria. De esta manera, la profundidad del conocimiento sobre el hecho específico de los internados musicales en las escuelas de música sagrada se profundiza en la dialéctica de dos perspectivas epistémicas. Es preciso mencionar que, para fines prácticos de este capítulo, se ampliará el marco teórico ya planteado, para atender los señalamientos epistémicos enunciados de la memoria como historia. Al no ser lo anterior una constante en el devenir de la tesis, sólo se utilizará para fines prácticos en el presente capítulo. Por tanto, se han tomado las debidas provisiones metodológicas en los apartados destinados a dar sustento a esta parcialidad de la tesis.

9.1. El internado sacro desde la estructura

El disciplinamiento de los cuerpos dentro de la música de arte occidental es un proceso de amplia duración, como se puntualizará más adelante. El modelo “carcelario” o de “celdas monacales” también fue instituido dentro de las escuelas de música sagrada, a manera de internados para los nóveles estudiantes. Sobre la aprensión y retención de los cuerpos dentro de estas estructuras se pronuncia Foucault (2004, p. 216):

La prisión debe ser un aparato disciplinario exhaustivo. En varios sentidos: debe ocuparse de todos los aspectos del individuo, de su educación física, de su aptitud para el trabajo, de su conducta cotidiana, de su actitud moral, de sus disposiciones; la prisión, mucho más que la escuela, el taller o el ejército, que implican siempre cierta especialización, es "omnidisciplinaria".

Dentro de los internados musicales sacros, este proceso de consunción del educando toca una amplia gama de aspectos de la cotidianidad, entremezclando lo sacro y lo secular, lo musical y lo extramusical. En cierta medida, el sujeto ve difuminados los límites del yo,

al estar integrado en una comunidad de individuos disciplinados. Al recordar su etapa como interno, Gutiérrez Ledezma explica que los alumnos vivían dentro de las instalaciones de la Escuela Superior de Música Sagrada de León. Asimismo, convivían con los maestros que venían de otras ciudades (principalmente de Morelia) a dar clases y sobre todo con el director, el Pbro. Silvino Robles (1914-90), quien también habitaba dentro del internado. El recuento de un día común por parte de Gutiérrez Ledezma (comunicación personal), expone cómo el sistema disciplinar propuesto por las escuelas de música sagrada se acercan a la pretensión de “omnidisciplina” expuesta por Foucault:

Levantarnos a las 5:30 de la mañana, asistir a la misa de 6:00, saliendo de misa estudio de 7 a 15 para las 8:00, a las 8:00 estar en catedral para cantar la misa de coro de 8:00 a 9:15, después venir a desayunar, luego a las 10: 00 empezaba la primera clase, de 10:00 hasta la 1:00 de la tarde eran clases, a las 2:00 de la tarde era la comida, a las 3:00 de la tarde había vísperas que había que ir a cantar a la catedral y regresar nuevamente a las clases, que eran todos los días a las 4:00. Cuando no había vísperas, a las 5:00 también teníamos clase de religión, historia de la música, de geografía [...] de inglés y sobre todo de latín [...] de las 5:00 a las 6:00 teníamos asignado ir a tocar a un templo, a las 7:00 cantar un rosario, después a las 9:00 de la noche era la bendición ya regresábamos a la escuela, la escuela se cerraba a las 9:30.

En la alocución de Gutiérrez Ledezma se aprecia el control del individuo, siempre sujeto a un orden estricto de tareas. Esa fue la constante en los internados de las escuelas de música Sacra, aún transformado en Conservatorio de las Rosas. A finales de la década de 1970, esa institución contaba con un internado, a pesar de estar inmersa en un proceso de secularización. Por otro lado, la articulación entre la instrucción primaria, secundaria y superior de las escuelas de música sagrada en México aseguraba el suministro de músicos formados de acuerdo con las necesidades particulares de cada Iglesia. Los músicos en ciernes eran impulsados por el clero local para asistir a las escuelas metropolitanas (Morelia, León, Guadalajara, Monterrey, etc.) y a su regreso replicar, y en la medida de lo posible, fundar nuevas instituciones para cumplir con los lineamientos del *Motu Proprio* de 1903. Este sistema fue muy exitoso en la periferia de México. El logro fue tal que, a la fecha, las biografías de muchos músicos mexicanos destacados dan cuenta de ello.

9.1.1. Previsiones metodológicas

Sin lugar a duda, una de las teorizaciones dominantes en el estudio de la cultura y el arte ha sido en las últimas décadas el estructuralismo. Esta poderosa herramienta, propicia la construcción de robustos aparatos metodológicos que posibilitan el sólido análisis de múltiples fenómenos socioculturales. Sin embargo, una sombra pesa sobre esta teorización, tal vez, de manera exagerada, se ha esgrimido a la invisibilización del

hombre, devenido en sujeto, en favor de la descripción de la estructura que lo contiene. Aún sin proponérselo, desde el propio núcleo del estructuralismo francés, Clement (2010, p. 4), expone este punto al referirse a Foucault:

Pareciera que el objetivo de Foucault consiste en demostrar el achicharramiento progresivo de la representación y de la idea del hombre. Después de la muerte de Dios, la muerte del hombre, si uno quiere escuchar mal se podrá concluir de ello la muerte del humanismo a la hora que todos esos esfuerzos conjugados.

Es verdad que la pensadora francesa está haciendo referencia al texto *Las palabras y las cosas* (1966). No obstante, la pertinencia de la mención de Foucault radica en que este filósofo, a través de la analítica del poder, estableció el modelo predominante en el estudio de las instituciones disciplinares. Es *Vigilar y castigar* (2004), el texto de referencia para comprender los procesos de disciplinamiento a los que son sometidos los humanos para ser transformados en cuerpos dóciles. Este minucioso tránsito, aplica de manera exacta a la formación del músico académico dentro de los internados de la Iglesia que proliferaron en México durante el siglo XX. La contundencia y profundidad en el pensamiento de Foucault, hace muy difícil discutir este modelo, a todas luces eficiente y comprobable. Sin embargo, de nueva cuenta, en el entrecruce del individuo y la estructura, surge un cuestionamiento. Si bien, el sujeto no es del todo consciente de los mecanismos de poder que operan como una red que lo envuelve por completo; desde la estructura, el procedimiento que parece brutal no es recordado como tal por los individuos que lo experimentaron. En otras palabras, la historia de las instituciones disciplinares, desde la perspectiva de Foucault no explora de manera profunda en la constitución subjetiva de los individuos que contiene. Por tanto, las memorias de estos individuos constituyen un campo de estudio que ha de ser atendido bajo otros presupuestos epistémicos. Ello no supone una ruptura definitiva con el pensamiento de Foucault, es más un “operar dentro de la grieta”, un resquicio que permita expandir el estado del conocimiento, en aras de evitar la fútil repetición acrítica del modelo del filósofo francés.

Una vez hecha esta admonición, resulta indispensable exponer las herramientas epistémicas bajo las cuales se procederá para conducir esta breve indagación. Por supuesto, al hablar de la recuperación de la memoria, el autor de esta tesis se interna decididamente en los terrenos de la etnografía. Los testimonios que aparecen como objeto y sustento de este texto fueron recogidos en entrevistas con exalumnos de los internados de las escuelas superiores de música sagrada de León y Morelia. So pena de parecer jactancioso, el autor de este texto ha dedicado parcialmente los últimos años a realizar

una serie de entrevistas con algunos individuos provenientes del campo de la música sacra en México, a fin de preservar la voz y parte de la visión de mundo de estos músicos.

La etnografía proporciona el material suficiente para llevar a buen término el propósito de este escrito. No obstante, quedaría incumplido el presupuesto de ahondar en la dimensión histórica del sujeto, no desde la perspectiva positivista de la historia, sino, de la propia dimensión histórica del individuo. El distanciamiento, parcial, de la estructura, exige la reformulación de un sujeto productor, tanto de saberes, como de una propia conciencia histórica. A este entramado, el sujeto lo revestirá, sin un proceso analítico mediador, como realidad. La necesidad de preconfigurar un nuevo sujeto articulado, entre el determinismo de la estructura y las enunciaciones fallidas del libre albedrío, se hace ingente. A esta disyuntiva abona el pensamiento de Alonso y Sandoval (2012, p. 25), quienes exponen un perfil de este nuevo sujeto y su estar en la historia:

Colocarnos ante el contexto de nuestro tiempo, es decir reconocernos como sujetos en el mundo actual, para desde ahí pensar sobre el sujeto de conocimiento en su doble acepción, como sujeto cognoscente y sujeto a conocer-nos, tiene implicaciones epistémicas, éticas y políticas. En el despliegue de la subjetividad se adquiere conciencia de la necesidad de ser sujeto cuando se reconoce el *desde donde* se dice lo que se dice y el *desde donde* se hace lo que se hace. Es decir, se trata al mismo tiempo de un *ante quien* y un *para qué* respecto del análisis antropológico, sociopolítico e histórico realizado desde la perspectiva de los propios sujetos.

A la historicidad de la estructura que determina el sujeto, la memoria se contrapone como un conjunto de sedimentos de proyectos, vivencias, saberes, utopías y prácticas que el individuo llevó a cabo, y que rememora como una construcción de una realidad. Lo anterior implica la concepción de un sujeto “movil” que se encuentra lleno de contradicciones y pudo haber cambiado de dirección múltiples veces en su vida. Con ello, se evade el determinismo de la realidad como una estructura dada a *priori*, y dota de una insospechada complejidad al sujeto. Sobre ello, abundan Alonso y Sandoval (2012, p. 34):

Desde esta forma de ver la realidad entonces, las circunstancias actuales son producto de sujetos concretos y de su hacer, por tanto, son posibles de des-hacer. Esto quiere decir que, por más que se quiera insistir en que la realidad está dada por una especie de destino funesto, cualquier realidad aparente sólo es una manifestación encubierta de lo real que sujetos imponen a otros en un proceso de poder-sobre los otros.

La capacidad de predecir, por parte del análisis de la estructura, brinda un alivio ante la incertidumbre del análisis del individuo. Sin embargo, esa evasión de la incertidumbre puede dejar de lado elementos valiosos para concebir una historia comprensiva y diversa. Huelga decir, que lo múltiple se opone en cierta manera, a la Historiografía tradicional de

la música de arte occidental. Los preceptos derivados de la memoria pueden considerarse como un elemento constitutivo de la etnomusicología. Es decir, la música de arte occidental, en tanto a historia, tiende a lo unívoco, mientras que la etnografía se destina predominantemente a las “otras músicas”.

9.1.2. Sobre los internados musicales sacros

La música, desde siempre, ha acompañado los rituales de la iglesia católica. Su lugar privilegiado exigió la formación de músicos aptos para el servicio religioso. Esos procesos formativos fueron solventados de distintas maneras, sin embargo, se privilegió de modo sustantivo al disciplinamiento temprano de los niños y su retención dentro de una institución. Lo anterior fue expuesto por Gonsalves Ruiz (1996, p. 174), al referirse a la legislación del Concilio III de Letrán (1179):

El cabildo había ido evolucionando desde el primer estatuto capitular en 1138 hasta el ordenamiento en 1174 y fue en este momento cuando se introdujo la figura del maestrescuela dentro del sistema benefical [...]. La escuela catedralicia estaba integrada por varios tipos de alumnos: los internos o infantiles [canto de órgano], que vivían en comunidad, bajo la dirección del maestro de música; los clerizones externos que tenían derecho a una retribución por sus servicios y a la enseñanza, pero no a la manutención. Los primeros eran como becarios, y los segundos recibían unas ayudas económicas diarias según su asistencia a las tareas de culto y a la escuela.

Como lo evidencia la cita, la estructura de la institución formadora de los infantiles los dividió en internos y externos. Bajo ese sistema, la mejor formación y los mayores privilegios siempre recayeron en los internos. Sin embargo, ello requería de mayor esfuerzo por parte del educando, pues su posición podía peligrar ante la demanda de espacios. En una aproximación con el objeto de estudio propuesto, se encuentra el antecedente del Colegio de Infantes, también llamado Colegio del Divino Salvador,¹⁵⁸ institución que tenía como objetivo formar a los músicos requeridos para las celebraciones y actos eclesiásticos. Este colegio funcionaba como internado de niños pobres, por tanto, la sociedad moreliana en esa situación veía el ingreso de sus hijos como una prioridad para asegurar un mejor nivel de vida a través el aprendizaje de las habilidades musicales. Por tanto, los procesos de selección de candidatos al colegio se volvieron cada vez más complejos y abarcaron áreas más allá de las materias básicas musicales. Zuno (2008, pp. 3-4) expone ambos puntos en el siguiente párrafo:

¹⁵⁸ El colegio fue fundado por el obispo Pedro Anselmo Sánchez de Tagle (1697-1772), abrió sus puertas el año de 1765 y se mantuvo en funcionamiento hasta la segunda década del siglo XX, con algunas interrupciones como en la Guerra de Reforma y la Revolución de 1910.

Con el paso de los años los exámenes de ingreso de los niños ya no eran solamente de voz, oído, lectura y escritura; a la lista se agregaron otros más como el de salud, comunión, catecismo y aritmética los cuales también fueron importantes para los aspirantes. Si bien, por un lado, no era fácil formar parte del Colegio de Infantes, por el otro, los padres de familia buscaban que sus hijos fueran admitidos tratando de asegurarles la educación que ellos difícilmente podrían ofrecerle.

Una de las características de esas instituciones musicales fue el bajo número de alumnos matriculados, que, en raras ocasiones, llegaba a la veintena de integrantes. Por otro lado, los procesos de formación de los infantes eran sumamente dilatados, ya que requerían de un ingreso en la primera infancia para ser exitosos. Posteriormente, al acercarse a la pubertad, los niños eran examinados para determinar si las condiciones del “cambio de voz” les permitirían seguir formándose como músicos o bien, pasarían a retiro. Como se ha expuesto en este apartado, las instituciones de enseñanza musical infantil de la Iglesia, proceden de un proceso de largo aliento que ha mantenido ciertas características inmutadas durante casi un milenio, como los internados musicales, el sostenimiento del educando, el ingreso temprano del educando y la examinación durante la pubertad. Aún con la profunda reforma impulsada por Pío X en 1903, en su *Motu Proprio*, el funcionamiento de los internados musicales se modificó muy poco.

Tal vez, uno de los mayores cambios se derivó de la profesionalización de las prácticas musicales, que modificaron la estructura jerárquica de la institucionalización musical eclesiástica. Desde la Edad Media, los infantes sostenían una pirámide jerárquica en su categoría de monacillos. Después de la examinación en la pubertad, aquellos que continuaban su formación musical aspiraban a convertirse en cantores, instrumentistas (ministriles); directores de coro y canto llano (chantres y sochantres) y finalmente la cúspide representada por el maestro de capilla. La nueva estructura impuesta por el pontífice mantenía a los monacillos (niños cantores), mientras que los responsables de la formación eran maestros y directores, como en el ámbito secular. Esa fue la estructura implementada en el México posrevolucionario, dónde se abrieron escuelas superiores que contaban con internados, tal es el caso de Morelia, León, Guadalajara y muy tardíamente a finales del siglo XX Celaya, por un breve periodo.¹⁵⁹ Hasta ahora, sólo se ha dado un panorama muy general con respecto a los internados musicales. No obstante, los abundantes trabajos sobre estas instituciones no profundizan en la constitución de una historia a partir de la subjetividad del individuo. A la vista de la teorización de Foucault,

¹⁵⁹ El Conservatorio de Celaya (Schola Cantorum) abrió sus puertas en 1991, su internado funcionó hasta la primera década del nuevo milenio, dejando de admitir estudiantes entre 2009-2010.

se evidencia una historicidad a través de la estructura disciplinar de los internados, sin embargo, no se otorga el espacio suficiente a la concepción propia del individuo, en tanto a partícipe y configurador de la historia, “su historia”.

9.2. Apuntes sobre la memoria como historia

El ingreso al internado

Cuando Villaseñor comenzó en 1914 una nueva etapa en la profesionalización musical en México, retomó parte de la estructura de las antiguas escuelas, como el Colegio de Infantes, que operó hasta ese año. Uno de esos componentes fue la formación temprana de los monacillos, que, a la postre, se convertirían en los celeberrimos Niños Cantores de Morelia. Al igual que en las instituciones predecesoras, los niños que buscaban el ingreso a los internados eran predominantemente provenientes de familias de recursos limitados. Así, como había ocurrido en épocas anteriores, el ingreso a la instrucción musical en la Iglesia proporcionaba la esperanza de una mejor calidad de vida. En ese sentido Florián afirma (G. Florián, comunicación personal, 25 de octubre de 2019):

Mi nombre completo es Guillermo Florián Avilés... nací un 10 de febrero de 1949, aquí en esta ciudad (Morelia). Vengo de cuna humilde, mi papá era canoero de aquí de la laguna de Cuitzeo, nació en Santa Ana Maya, Michoacán, y se dedicaba a trasportar gente en la canoa [...]ese era el oficio de mi papá ...ya cuando se vino a radicar a Morelia, aquí empezó a trabajar un molino de nixtamal y una tortillería, que fue el patrimonio de toda mi familia, y así nos dio escuela a mí y mis hermanos.

Es pertinente comenzar el análisis con el caso de Florián, pues él se integró al internado musical de Morelia desde los 6 años, siendo el entrevistado que menor edad registró en su admisión. Esa práctica, al contrastarla con el testimonio de Alfonso Vega Núñez (1994, p. 3) no era inusual en el proyecto de Villaseñor: “Salvador Vega Núñez, primero y único interno en el curso 1926-27. Todos los demás niños eran externos y todos los demás internos eran mayores”. Este acceso temprano, estaba sustentado en las capacidades de Florián para el canto coral y su ingreso a los Niños Cantores de Morelia, dirigidos por Romano Picutti (1908-1956). Si bien, era muy deseable que los niños se integraran a la instrucción musical dentro de los internados, la realidad material, era que algunas familias postergaban el ingreso de sus hijos, amén de asegurarles una formación escolar regular, o los consideraran listos para enfrentar el desafío por sí mismos. Tal es el caso de Gutiérrez Ledezma, quién cursó la primaria en su natal Salamanca, Gto., para posteriormente emigrar a la Escuela Superior de Música Sagrada de León en calidad de

interno, así lo recuerda (D. Gutiérrez Ledezma, comunicación personal, 29 de agosto de 2019):

Yo terminé mi primaria, me mandó mi padre a estudiar la música formalmente y me mandó a la ciudad de León, donde había la escuela de música dependiente del obispado de León, entonces era formación de música litúrgica de música sagrada...y allí fue donde inicié mis estudios, ya formalmente, de música en el año de 1952 comencé yo mis estudios musicales en la escuela de León Escuela Superior de Música Sagrada.

Esa institución en la ciudad de León replicó el modelo impuesto por Villaseñor y era dirigida por el Pbro. Silvino Robles Gutiérrez (1914-1990). En ambos casos, el director de la escuela fungía a su vez como director y responsable del internado. Los internados musicales conjuntaron a un grupo de estudiantes de procedencias muy diversas. Sobre ello, abunda Florián, al recordar el acceso de los internos (G. Florián, comunicación personal, 25 de octubre de 2019):

[Era] Para todos [el internado], foráneos, locales, foráneos, para todos...una de las este...cualidades por así decirlo, cuando era Escuela Superior de Música Sagrada, es que la arquidiócesis de Morelia le decía a sus párrocos de diferentes partes -La arquidiócesis de Morelia abarcaba Guanajuato Querétaro Colima era muy grande (¿sí?)- mándame a tu músico de iglesia, y entonces los curas los párrocos enviaban a sus músicos, y aquí estudiaban, aquí quedaban internos igual que nosotros...nuestro comedor nuestras aulas todo.¹⁶⁰

A partir de esta aseveración, es posible entender cómo se flexibilizó el ingreso de los candidatos a las escuelas de música sagrada en cuestión de la edad, al compararlas con sus predecesoras, que eran sumamente estrictas al respecto. Cuando el movimiento musical sacro se diseminó por el país, se fundaron escuelas, orfeones y coros por gran parte de la geografía mexicana. En muchas ocasiones, los músicos debían transitar un camino más largo para poder llegar a la instrucción superior musical. Como lo expuso Florián, la iglesia propició la movilidad de los músicos en formación, a través de la estructura de escuelas que habían creado, tal es el caso de Estanislao Díaz Soria, quien transitó de una comunidad periférica, hasta la Escuelas Superior de Música Sagrada de Morelia en calidad de interno (E. Díaz Soria, comunicación personal, 18 de septiembre de 2019):

Yo a los once años, en la comunidad donde nací, me integré allí a al coro de la iglesia siendo incluso menor de edad, cantaba como niño y en algún momento me interesó el instrumento [piano], y cuando el sacerdote vio que tenía ese interés, pues me empezó a dar ciertas orientaciones de lo poco que él sabía. Me interesó y me pegué, fue tan claro el interés y avance que tenía, que él decidió mandarme (...) con una maestra aquí en Aguascalientes, encontramos una tomé clase de piano por unos seis meses, después de ella sugirió que yo entrara ya como con más formalidad a la escuela de música sacra y fue en el año de 1963 (no, perdón) (19)62 cuando ingresé aquí y hasta el 1968...en 1968.

¹⁶⁰ Paréntesis agregados por el autor de este texto.

Los directivos de la escuela consideraron que yo debía continuar, pero, fuera de la escuela y fue cuando me mandaron a la Escuela de Música Sacra de Morelia, allá llegué y pues encontré algo parecido a aquí nada más que más...nivel.¹⁶¹

En el caso del ingreso al internado, los entrevistados no eran del todo conscientes de los mecanismos de poder que operaban en ellos, simplemente, había un confinamiento en un espacio distinto al hogar. Sin embargo, este trance, que a menor edad podía resultar más traumático, debía ser sustentado por la conciencia, aún en el infante, de su papel dentro del entramado que significa el abandono del hogar y la vida común que sus coetáneos habrían de llevar. No obstante, el distanciamiento entre la memoria y la analítica del poder aún no se manifiesta de manera tan explícita como en los siguientes apartados.

9.2.1 La formación muros adentro

Como se pudo ver en el testimonio de Gutiérrez Ledezma, el tiempo del estudiante estaba completamente administrado por las encomiendas y tareas propias de la formación escolar y musical. Sin embargo, al atender la memoria de Florián, la negatividad expresada por la teorización de Foucault sobre las sociedades disciplinares, no se manifiesta de manera contundente. Por el contrario, el sentimiento de comunidad, desarrollado dentro de los internados, es constantemente evocado como una etapa valiosa y feliz de sus vidas. De esta manera, se puede comprender cómo Florián, al reconstruir su etapa dentro del internado, le da la categoría de formación integral, signada sí, por la negatividad del disciplinamiento, pero, sobre todo, por su voluntad de permanecer y pertenecer a una comunidad, así lo expresa (G. Florián, comunicación personal, 25 de octubre de 2019):

Si hablamos de educación integral, aquí llevamos una disciplina casi conventual...nomás por decirte un horario...misa a las seis de la mañana todos los días, desayuno, primaria a medio día, conjunto coral en la tarde, solfeo, gregoriano y vocalización en la noche, un ratito de juego y al dormitorio por...en otro pasaje, en las tardes de salir de la primaria, aparte de solfeo, vocalización, y canto, latín con el padre Marcelino Guiza, y hubo una que era moral ¿Cómo le llamarías a este cúmulo de asignaturas, que ahora le llaman educación integral? pon tú que en ese tiempo no se le llamara educación integral, pero la teníamos. ¿Cómo funda un equipo de futbol el señor Villaseñor? y todos los jueves...todos, todos, primaria, secundaria y Escuela Superior de Música, a las canchas del panteón, donde está ahora Ciudad Universitaria, eran las canchas del panteón, todos los jueves teníamos que ir a jugar futbol, allá todos...padres maestros alumnos, ex-alumnos, de todo, ¿Seguimos hablando de educación integral?

¹⁶¹ El lugar de procedencia de Díaz Soria es la comunidad de Los Sauces, municipio de Encarnación de Díaz, Jalisco.

Se observa en la cita anterior, cómo el tiempo del estudiante está completamente copado por la institución, aún en los momentos festivos y de diversión, sin embargo, la sensación de opresión constante no se expresa de manera fehaciente en el interno. La memoria se muestra, por el contrario, optimista en la reconstrucción del pasado.

Por otro lado, se mencionó con anterioridad que el interno debía destacar en su desempeño, en comparación con sus compañeros externos. Esta presión extra, significaba una mayor dedicación de tiempo al estudio. No obstante, en algunos casos, ese esfuerzo adicional tampoco fue registrado como un proceso disciplinar adicional, más bien, era un privilegio ganado en el ejercicio cotidiano. Así lo muestran las palabras de Díaz Soria (comunicación personal, 18 de septiembre de 2019):

Bueno, yo las clases de inglés las tomaba a las 8:00 de la noche, por qué antes ya habíamos cenado...cenábamos temprano... y por lo regular ya a las 9:00, ya estábamos casi para acostarnos (...) recuerdo a ese lugar, donde yo en conjunto con otro compañero y otro más que estaba abajo, el que estaba más abajo era el director del coro, mismos alumnos, y yo era el organista del coro, y a esa hora ya teníamos que estar, nos daba oportunidad, de estudiar en la noche...-a nosotros- porque él no dormía ahí(...)nada más estábamos tres personas, el padre dormía ya a las 10:00, se salía a lado estaba la casa, rentaba un departamento pero allá estaba la casa.

La posición ganada por Díaz Soria como organista, le aseguraba, no solo un mejor lugar para dormir, sino también, un espacio para poder estudiar fuera del horario regular del internado. Lo anterior, como se ha mencionado, no supone la estructura de un recuerdo de una sanción, más bien, Díaz Soria lo recuerda como un privilegio del cual esta -hasta la fecha- orgulloso de haber obtenido. Así lo deja ver en la siguiente alocución (comunicación personal, 18 de septiembre de 2019):

Estuve internado ahí, y en un principio estuve con toda la comunidad en un salón en un dormitorio grande(...)después seguramente por qué era muy influyente, porque me estimaba mucho el director (-se ríe de su propia broma-) me asignó un cuarto por allá aparte, o sea no con todos los demás, y allí dormíamos dos compañeros, y estaba precisamente arriba de lo que eran las oficinas de la escuela.

No se contradice la estructura disciplinar de Foucault tajantemente, más bien, se analiza cómo el sujeto de conocimiento realizó un registro y un análisis derivado del sentido común, con el cual, estructuró la realidad cotidiana. la dialéctica se manifiesta -obviamente- no en la *pretensión de verdad*, sino en el diferendo que se manifiesta de acuerdo con la posición desde dónde se observan las circunstancias. La “objetividad” del analista exógeno se difumina ante el diálogo con el sujeto, la memoria entonces se revela como una fuente propia del conocer, derivada de la subjetividad.

9.2.2. Como mi segundo padre

Al recordar el *hábitus* propuesto por Bourdieu, como la incorporación de elementos externos en la constitución del sujeto, se podría objetivar, en cierta manera, la relación establecida entre los internos y los directores de las Escuelas de Música. Sin embargo, mucho del espectro subjetivo queda oculto en estructuras axiales, a pesar de estar contemplado como un elemento significativo por el pensador francés. *Grosso modo*, este apartado trata de desensamblar las estructuras mecanicistas, dando un mayor peso a la conciencia del sujeto dentro de la pretensión de historia. De ello, dan cuenta Alonso y Sandoval (2012, p. 4):

Esta problemática teórica nos remite a lo subjetivo en la historia que se manifiesta en las relaciones sociales, y a la consideración de que es en dichas relaciones donde se reproduce la dominación. Esto supone que mientras no se reconozca el papel del sujeto en la construcción de la historia a través de su acción en el presente, a partir de la apropiación consciente de su hacer político, será imposible entender tanto esa otra política como la forma de conocimiento des investido de la pretensión de poder sobre los demás.

Con ese posicionamiento teórico, se puede evitar de manera eficiente el caer en giros psicológicos, al momento de analizar la subjetividad de los informantes. El sacerdote, dentro de la sociedad mexicana, siempre ha jugado un papel preponderante dentro de la dirección de la cultura. Las escuelas e internados musicales les dieron a estos personajes la oportunidad de influir de manera más directa en la formación de nuevos agentes. Más que en los anteriores incisos, la separación entre el análisis disciplinar y la memoria, se hacen más evidentes.

A partir de los mandatos del *Motu Proprio* de Pio X (1903), el involucramiento de los sacerdotes en las cuestiones musicales se incrementó de manera sustantiva durante la primera mitad del siglo XX. Este hecho, aunado a la casi omnipresencia de la Iglesia en el territorio nacional, propició la migración de agentes desde ubicaciones remotas, hacia las escuelas superiores de música sacra.¹⁶² Como lo deja ver el testimonio de Díaz Soria, donde hubiese un sacerdote con filiación musical, existía la posibilidad de desarrollo dentro del *campo*, pero, sobre todo, iniciaba la relación alumno-sacerdote, que tendía a ser muy estrecha. De su primer contacto con la música, Díaz Soria abunda (comunicación personal, 18 de septiembre de 2019):

¹⁶² La biografía musical de figuras como Julián Carrillo o Blas Galindo, comienzan dentro de una escoleta de iglesia, la diferencia evidente entre estos procesos y el tratado en este escrito es que la institución legitimada a la cual aspiraron a ingresar dichos agentes fue el Conservatorio Nacional. Las escuelas de música sacra, posteriormente, ampliaron la oferta educativa de México y posibilitaron la profesionalización de las prácticas musicales, proponiendo nuevas centralidades institucionales en el proceso.

Se llamaba José Ornelas, él era una persona amante de la música coral, porque su formación, en la etapa de su formación era...la música tenía un papel muy importante, a tal grado que, dedicaban ahí...-eran puros hombres...¿sí?...no pueden ser mujeres...(bueno) habían los coros...él tanto le gustaba...que sus tiempos libres se dedicó a copiar, a copiar a mano todo lo que cantaban, y así llegó después de su periodo de formación, llegó a Los Sauces, con un archivo musical enorme la mayoría copiado por él, repertorio de obras de Palestrina, de Victoria.

En la cita de Díaz Soria, más allá de la admiración hacia el sacerdote impulsor de su carrera musical en edad temprana, no es posible observar vestigios de un nexo más estrecho. Sin embargo, el músico jalisciense si llegó a establecer una relación más cercana con el director de la Escuela de Música Sagrada de Morelia, Pbro. Marcelino Guisa, lo cual se observa en su narrativa sobre el prelado, en los “días bajos” de la institución moreliana convertida ya en Conservatorio de las Rosas. Díaz Soria, al ser cuestionado sobre su estancia en el internado bajo la preceptoría de Guisa, de inmediato se traslada, no a ese momento en específico, sino, a cuando, yo como exalumno, lo visitó a comienzos de la década de 1980. Deja ver, entonces, uno de los puntos de quiebre más significativos del proceso de institucionalización musical en Morelia:

Con él estuve, y fuimos muy amigos, me estimaba mucho me confiaba muchas cosas, muchas cosas...hasta cuando ya le quitaron la escuela él permanecía ahí en el lugar en la iglesia en el...ese... de las rosas cuando Santa Rosa de Lima y me confiaba muchas cosas porque pues...fue para él un golpe muy duro (¿verdad?) tener que haber dejado la escuela.

No obstante, cuando Gutiérrez Ledezma y Florián rememoran sus vivencias dentro de sus respectivos internados musicales, se acentúa la cercanía del nexo. Dentro de los procedimientos etnográficos, el acceder al “baúl de la memoria” ayuda a obtener algunos datos significativos, no previstos en la rigidez de un cuestionario estandarizado. En el caso de Florián (comunicación personal, 25 de octubre de 2019) al cuestionársele con respecto a sus recuerdos de la figura de Villaseñor, contestó lo siguiente:

En realidad, es una pregunta amplia, muy amplia, pero recuerdos vivos de ese personaje mi infancia...mi infancia aquí dentro de la escuela y sobre todo el amor que nos profesaba es un...fue una persona muy significativa para mí porque hasta la fecha sigo diciendo y sigo creyendo que fue mi segundo padre.

Como lo refiere Florián, se puede inferir que los vínculos creados desde la infancia son más duraderos y fuertes. Este hecho es refrendado por Gutiérrez Ledezma, quien, a pesar de ingresar con mayor edad al internado de la escuela de León, replica la misma partícula discursiva que Florián. El sentimiento de pertenencia y comunidad mitiga los recuerdos del modelo carcelario al cual estaban sometidos y, por tanto, la figura del sacerdote adquiere esa dimensión desmesurada en la memoria de los entrevistados. Gutiérrez

Ledezma (comunicación personal, 29 de agosto de 2019) expone las funciones docentes de los sacerdotes:

Pues para mí es mi segundo padre porque yo aquí con mi padre comencé la música, pero yo la continué con él y él era el director de la escuela y vivía junto con nosotros también así que teníamos una convivencia muy íntima en...era maestro de nosotros él fue maestro de canto gregoriano mío y de todos los demás compañeros.

A pesar de la avanzada edad de todos los entrevistados, las huellas impresas en la construcción subjetiva de su historia, con respecto a la figura de los sacerdotes, queda intacta. Es poco lo que se puede ampliar con respecto a las narrativas de los informantes y cómo utilizan la categoría “segundo padre” de manera unívoca, a pesar de provenir de distintas ciudades y, como se observó con anterioridad, en el caso de Gutiérrez Ledezma y Florián, de circunstancias socioeconómicas distintas. Aun así, ese aspecto particular de la relación interno-sacerdote, muestra una prevalencia significativa en el tiempo.

9.3. El *hábitus* y la guayabera

En el juego constante del quehacer etnográfico con los agentes provenientes de las distintas escuelas de música sagrada, es posible inferir un *ethos* común entre ellos. Existe una marca de identidad que, a la luz de la cotidiana interacción, o la aguzada observación revela. Ciertamente, es difícil desprenderse del concepto de *hábitus* ligado a la enunciación de una clase. Sin embargo, el periodo de formación escolástica enunciado por el propio Bourdieu (1993), es señalado como un *locus* decisivo en la instrumentalización del individuo. Por tanto, esta vuelta a la estructura permite la exposición de los informantes en la dimensión de un conjunto y cómo esta interacción modeló un *hábitus* común entre ellos. Sobre la función del internado, Bourdieu (1993, p. 111) revela un hecho importante:

los internados privados ingleses, los internados reservados a los samuráis, los colegios sagrados de los maoríes o los cursos preparatorios para las Grandes Écoles francesas, es decir, aquellas instituciones dedicadas a preparar a los que están destinados a convertirse en miembros de la clase dominante.

Es preciso recordar que el ulterior fin de una institución como la aquí analizada, es la formación de intelectuales que puedan dirigir de forma eficiente la cultura. Sin embargo, no se hace referencia a un espectro extensivo del concepto cultura, sino, a una concepción más bien unívoca. Esta autoreferencialidad genera una dialéctica entre la evolución y el estancamiento. Es precisamente en la reproducción de las estructuras incorporadas como *hábitus*, que se imprime el dinamismo necesario para la supervivencia de dicha estructura, autoreferente, pero, a la vez mutágena en la constante repetición. La Musicología, como

es natural, se ha volcado de manera definitiva a encontrar las estructuras reproductibles y los patrones de variación en la obra musical (partitura). Sin embargo, el autor de esta tesis cree indispensable, al menos, dejar esbozos del análisis del cuerpo del músico proveniente de las instituciones de música sagrada. Es en este cuerpo que la sociedad ha dejado, de manera gradual, inscrita su huella en la forma del *hábitus*.

De nueva cuenta en la examinación de las notas de las etnografías destacó, como los agentes entrevistados vestían, se comportaban y ejecutaban gestualidades muy semejantes. En el caso particular de la indumentaria, la mayoría de ellos utilizaba un pantalón de vestir y una guayabera. Esta indumentaria se reitera al analizar fotografías de ex – niños cantores, aún y cuando éstos no se hayan dedicado a la música como actividad profesional. La imagen descrita se repite en la búsqueda de fotografías de Pinto Reyes, Lobato, Hernández Gama, José Luis Wario Díaz, etc. Es preciso recordar que la manutención de los internos era competencia exclusiva de la Iglesia. Por tanto, la ropa proporcionada a los estudiantes pasaba previamente un filtro para llegar a los infantes, que no eran conscientes de este proceso. Así lo recuerda Florián:

Si el padre Villaseñor te veía los zapatos desgastados, te decía, ve a la ropería y cámbiatelos (¿sí?)...te revisaban, obviamente todo el aseo...bañarte, tener tu ropa interior limpia, todo...todo (¿sí?) ahora en ...a la hora de los alimentos, llámese desayuno, comida o cena, era conventual y hasta que llegaba el señor Villaseñor [el informante golpea un vaso de cristal con una cuchara] hasta entonces podías hablar, o tocaba otra vez el vaso con la cuchara, (¿sí?) y debías callarte, te tenías que callar.

La meticulosidad en los hábitos de higiene y en la vestimenta, asociados a la generación de un gusto enclasante particular y distintivo de los congregantes a este *campo*, dejan una huella perceptible en la corporalidad de los sujetos, que siguen reproduciendo este *hábitus*. Esta especie de *souvenir*, o minucia de poca importancia, resulta relevante para el autor de esta tesis por dos motivos: El primero; más allá de la simpleza en la explicación de la moda, esta corporalidad se está perdiendo, pues las condiciones sociales que la propiciaron han desaparecido hace ya mucho tiempo. Los supervivientes de estas condiciones fueron infantes e internos en las décadas de 1930, 1940, 1950 y 1960, por tanto, con la inevitable muerte de los agentes, su corporalidad también desaparecerá. En segundo lugar, la expresión de este *hábitus* puede servir como punto de partida para la analítica musical con posterioridad. En otras palabras, este sentimiento de comunidad quedó plasmado en los compositores que, en cierta medida, habrán de establecer una suerte de “juego de espejos” con sus coetáneos. Este hecho, dota de una dimensión más compleja a la transmisión lineal del conocimiento en el saber-hacer la composición. Más

allá de la verticalidad de la figura del maestro, en primer lugar, Bernal Jiménez, y después Ponce, Rolón, Münch, etc., se ha de contemplar al entorno formativo que incluye compañeros y figuras de autoridad no musicales. Con este hecho, puede solventarse la atomización de la biografía y obra de cada compositor, al contemplar la posibilidad de una colectividad creadora.



Conclusiones

En este punto se puede proclamar, no sin riesgo de una vacua arrogancia, que los objetivos planteados en la tesis no solo han sido cubiertos, sino que, fueron superados con creces. El buen lector, que gracias a su paciencia pudo dar seguimiento de la presente tesis estará por demás informado sobre la relevancia de la ESMSM y todos los procesos de institucionalización musical que derivaron de ella. Facultades e institutos universitarios, festivales, escuelas de música sacra, desde simples escoletas a Escuela Superiores, debieron su origen a la ESMSM y los agentes egresados de ésta. No se puede dudar de la enorme importancia de esa escuela en la consolidación de la MAO, como práctica profesionalizada en buena parte de la geografía periférica mexicana. Una conclusión en términos generales sería que este movimiento musical fue el más significativo para la vida musical de México. Fuera del discurso centralista, los alcances de la ESMSM son perceptibles no solo en extensión geográfica, sino, en profundidad y continuidad, al ser perceptibles aún en nuestros días. Se han expuesto con suficiencia las peculiaridades del fenómeno musical sacro, como para diferenciarlo de manera definitiva de las propuestas investigativas que lo conciben como un componente más de una historicidad difusa. Bajo esos términos, el *locus* de este movimiento no se encuentra dentro de los preceptos devenidos del sentido común, en especial de la construcción “nacionalismo”. También se exhibió la deficiente parcialización de este fenómeno como exclusivo de la Iglesia.

Capítulo tras capítulo, el lector se ha podido percatar de la complejidad del fenómeno abordado y, en consecuencia, la necesidad de establecerlo dentro de una narrativa particular. Es decir, uno de los objetivos enunciados de la presente tesis, se ve satisfecho en la proposición de una nueva historicidad. Dicha historicidad, sustentada en la extensión del fenómeno musical sacro en México, permitirá a las posteriores investigaciones que se afilien al modelo propuesto narrar los eventos particulares de sus objetos sin recurrir a la mimesis. El dotar de un *locus* particular a este fenómeno posibilita la observación de agentes, instituciones y obras desde una justa dimensión, en dónde la historicidad discurre en término de lo propio y no en la sincronía artificiosa de una pretendida “gran historia”.

Atendiendo los presupuestos epistémicos propuestos, se puede considerar a ese *locus* no como un espacio geográfico concreto. Si bien, se hace un extenso recorrido por la geografía mexicana, los espacios referidos en esta tesis están determinados por las relaciones sociales que se establecen dentro de ellos. Por tanto, se puede enunciar sin equívocos que el fenómeno estudiado en la presente tesis constituye un *campo* en sí

mismo, al invocar *la Teoría de Campos*, de Bourdieu. Es decir, los agentes involucrados establecen relaciones sociales regidos por un *capital* común en disputa bajo una lógica particular: los procesos de incorporación de los elementos concebidos como legítimos dentro de ese campo. Por tanto, la configuración de un *hábitus* común en los agentes involucrados en el devenir del proceso estudiado, resulta, a la luz de la investigación realizada, más que evidente.

En lo tocante al análisis que presupone una labor de esta naturaleza, se puede mencionar que se realizó un amplio trabajo de estudio de los textos legados por los agentes morelianos en el capítulo cuarto, *El Disciplinamiento Expresado en Métodos de Enseñanza Musical de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia*. En el referido capítulo, el buen lector habrá advertido la innegable influencia de la analítica del poder desde la visión de Foucault. Como ya se ha mencionado con anterioridad en la presente tesis, lo natural en este tipo de trabajos recaería en un análisis musical. No obstante, el análisis de los textos teórico-pedagógicos brindó una oportunidad única para explorar el modelado de la subjetividad de los incipientes compositores de la ESMSM. En los referidos libros se encuentra el sustrato del cual se nutrieron compositores como, Lobato Bañales, Primo Cautli, Hernández Gama, Pinto Reyes, Paulino Paredes, José Luis Wario, Bonifacio Rojas, Jesús Carreño, y tantos otros, que llevaron su saber-hacer la música por gran parte de la geografía mexicana. Se pudo evidenciar, a su vez, la función disciplinaria sobre los cuerpos infantiles que ingresaban a las escuelas de música sagrada e iban progresando en sus estudios. El orden del proceso de disciplinamiento expresado por los métodos, daba inicio con la piedra angular del lenguaje de la música, el vulgarmente llamado solfeo. En los métodos que atienden este aspecto se evidenció como las huellas del disciplinamiento se hicieron patentes en los ejercicios propuestos por Lobato y Rojas, que se basaron en melodías infantiles y de carácter confesional para, desde allí, plantear sus ejercicios musicales.

Uno de los aspectos nodales demostrados en la presente tesis es la pugna constante entre agentes e instituciones dentro del movimiento sacro mexicano del siglo XX. Como se evidenció, durante la primera mitad del siglo XX en México convivieron al menos tres concepciones divergentes del saber-hacer la música. En primer lugar, las teorizaciones procedentes de la Colonia, que se fueron adecuando a la realidad material de las regionalidades donde se desarrollaron y que se fueron impregnado de muchas otras prácticas musicales, principalmente derivadas del gusto burgués. Así pues, se presentó en

México una suerte de pasticho musical de canto gregoriano, zarzuela, ópera y cantos profanos acompañados por un piano.

Gracias a los esfuerzos del obispo queretano Rafael Sabás Camacho, el movimiento de restitución musical impulsado por la Escuela de Ratisbona tuvo una favorable acogida en México. De esta manera, se evidenció la primacía de la escuela queretana encabezada por Agustín González y J. Guadalupe Velázquez, a finales del siglo XIX y principios del XX. Ese movimiento musical conocido como cecilianismo, impuso su saber-hacer en ciudades como Morelia, Guadalajara, Querétaro e incluso la propia Ciudad de México. Entre otras muchas cosas, las circunstancias de la Revolución de 1910 permitieron la emergencia de la ESMSM como institución dominante. Una de las fortalezas de ésta, fue el establecimiento de la legislación pontificia musical en México, aunque mediada por la subjetividad de los agentes morelianos. En ese sentido, el *campo* del canto gregoriano mostró una importante actividad. En el capítulo número cuatro, se evidenciaron las estrategias de los agentes morelianos para crear un frente amplio encabezado por Bernal Jiménez para implantar el saber-hacer la música desde la visión de la ESMSM. Para lograr este fin, Bernal Jiménez escribió sendos artículos como, *Ratisbona 1890* (1942), donde atacó por igual a las otras escuelas sacras existentes, en especial al cecilianismo. De igual manera, se utilizó la revista *Schola Cantorum* para exponer la superioridad de la teorización moreliana y su legitimidad. Finalmente, Bernal Jiménez, Silvino Robles y Domingo Lobato produjeron el libro de texto introductorio *Curso Elemental de Canto Gregoriano* (1943). Con este texto se aseguró la transmisión del conocimiento desde la proposición de la ESMSM, principalmente a los niños.

Para terminar con este apartado relativo a los métodos de enseñanza musical, se analizaron dos textos más, el primero *La Disciplina Coral* (1947). Como su nombre lo indica, está propuesto para dotar de herramientas a los directores de coro, sin diferenciar de manera sustantiva sus conocimientos previos. Este texto estaba orientado tanto a la profesionalización de la práctica como a la difusión. Cabe mencionar que, en las décadas de 1940, 1950 y 1960, florecían en México un sinnúmero de coros afiliados a los preceptos de Bernal Jiménez. Finalmente, *La Técnica de los Compositores* (1950) del propio Bernal Jiménez, expuso bajo el análisis propuesto, en esta tesis, desde el concepto del poder de Foucault. Se profundizó cómo se dirigió la subjetividad creadora desde una de las prácticas aparentemente más libres, la composición musical.

Dentro de capítulo quinto, *Los Congresos de Música en México y los Documentos Eclesiásticos*, se abordó la problemática de la articulación del movimiento musical sacro dentro del contexto social. Si bien, el lugar privilegiado de este contacto se dio a través del propio oficio religioso, fue en los congresos que se perfilaron y legitimaron las expresiones y obras musicales. El espíritu confesional del pueblo mexicano en Morelia, Guadalajara, Querétaro, León y la Ciudad de México, hicieron que se volcaran literalmente a las calles a participar del Primer Congreso Interamericano de Música Sagrada de 1949. Al tiempo, puertas adentro, las tensiones entre los representantes de las distintas escuelas existentes en México, entiéndase Morelia y Querétaro, llegaron a un clímax. La potestad de indudable superioridad ganada por los agentes morelianos Villaseñor y Bernal Jiménez en el Congreso Nacional de 1939, fue cuestionada por el movimiento de restitución de la visión cecilianista de la música impulsada por Conejo Roldán. En el referido capítulo se mostró cómo, a través de la proposición de obras musicales, ponencias y conciertos, el *capital específico* de las escuelas involucradas se puso en juego. Aquello que, desde la perspectiva de la ESMSM resultaría en un contundente éxito como el de diez años antes, solo puso de manifiesto el ligero cambio de orientación en la dirección del movimiento musical sacro. La jerarquía católica buscó, siguiendo los preceptos *Motu Proprio*, ampliar la oferta institucional musical a otras ciudades del país y consolidar una escuela musical sacra en la capital. Ese hecho quedó de manifiesto en el reparto de las sedes de mencionado congreso de 1949 y la legitimación de obras y teorizaciones cecilianistas, tan vituperadas por la escuela de Bernal Jiménez.

En lo tocante a los festivales musicales, se analizaron los festivales de órgano, pero no desde su historicidad, sino como una muestra del proceso de secularización de una práctica evidentemente sacra, en su tránsito a otra de sanción pública y de hábito burgués. Lo anterior fue abordado en el capítulo séptimo, dentro del apartado, *Los festivales y su función dentro del campo*. En dicho apartado, se expuso el cambio en la orientación de las políticas musicales vaticanas a partir de la década de 1950, el cual generó la necesidad de preservar la práctica organística fuera del contexto religioso. Por ende, el ejemplo de la labor agencial de Alfonso Vega Núñez, al consolidar el Festival Internacional de Órgano de Morelia (FIOM) dentro del contexto cultural de la sanción pública y el sustento estatal, es una clara muestra de la referida migración de la práctica organística. En ese mismo sentido, *ad intram* del campo del órgano se siguió pugnando por lograr la posición dominante a través de conciertos y estreno de obras. A través de la lectura de este apartado, el lector podrá comprender la vigencia de esta práctica musical

en nuestros días y la propia complejidad del *campo*, que, desde el saber común, podría parecer anacrónica.

Al abordar las legislaciones musicales devenidas del vaticano, se analizaron los documentos más significativos que dejaron en claro la concepción y dirección del fenómeno musical para la Santa Sede y por derivación, para todo el catolicismo. Como ya se anticipado en la presente tesis, la importancia de ellos está intrínsecamente relacionada con el proceso de recepción y aplicación a la realidad material en México. Se puede mencionar que, a partir de los preceptos del *Motu Proprio* (1903), se trató sin éxito, por parte de los agentes de la ESMSM, de erradicar las prácticas que Bernal Jiménez llamó propias de los “Liquidados”. De tal suerte que, para la década de 1940, cuando la cruzada encabezada por Bernal Jiménez presentó su mayor algidez, los *Misterios* de Fco. De Paula y Lemus escritos a principios de siglo aún gozaban de buena aceptación y se continuaban usando dentro del oficio a pesar de estar proscritos. Por ende, se debe concluir con seguridad que la periodización del movimiento musical sacro en México debe atender una lógica particular a partir del intervalo surgido entre la legislación y la aplicación de esta. Simplemente, al partir del propio músico, se le debe conceder un periodo suficientemente amplio para la aceptación de un nuevo saber-hacer la música. El músico, en términos de Foucault, es la propia música hecha cuerpo, asumiendo que no existiera resistencia al cambio. La evidencia generada a través de las entrevistas realizadas indicó como una constante la aceptación de la legislación, no sin críticas, como en el caso expresado por Díaz Soria.

El *Kairós* de la civilización occidental materializado en la Segunda Guerra Mundial, propició el cambio de orientación en la rígida legislación musical del *Motu Proprio* de Pio X. Ello fue evidenciado en el apartado *Mediator Dei* (1947), *Musicae Sacrae* (1955), en el cual se percibió un tenue acercamiento al espectro de lo popular en la música sacra. *Mediator Dei* de Pio XII, permitió a la escuela cecilianista pugnar en el *campo* de la música en México en igualdad de condiciones, con respecto a los agentes afiliados al proyecto encabezado por la ESMSM. Otro claro indicador del cambio de orientación en la música sacra propuesto por el Vaticano fue la inclusión de la mujer como parte de los conjuntos corales participantes de las misas. Un documento muy poco trabajado y, que, para fines prácticos de esta tesis, resultó nodal para comprender el decaimiento progresivo de la música sacra en México fue, *Instrucción sobre la música sagrada y la Sagrada Liturgia* (1958). En este documento se sugiere la gratuidad en el servicio musical sacro, es decir que el músico no cobrara por su trabajo al servicio de la

Iglesia. Ello, en parte explicó las dificultades económicas sufridas por agentes de amplísimo *capital específico* que no pudieron encontrar trabajo en la posición para la cual fueron formados. Finalmente, las reformas posteriores acabarían con la ingente necesidad de continuar el proceso de institucionalización musical sacro, pues no hace sentido invertir *capital* en una escuela para la formación de músicos sacros cuyo trabajo no encontrará eco en las iglesias. De igual manera, sus obras musicales encontrarían cada vez menos espacio para la representación debido a su complejidad. Por supuesto que se mencionan los textos *Sacrosanctum Concilio* (1963) y *Musicam Sacram* (1967), en cuyas páginas se concreta la desvinculación parcial de la Iglesia con música preconiliar. No obstante, también se expuso el craso error que supondría establecer el fin de los procesos de institucionalización musical derivados de la ESMSM en este punto. Al contrario, es justo en este momento que los agentes egresados de esta institución acentuaron su labor en el ámbito institucional musical secular. Además, se ha de recordar el *largo aliento* del cual procede la música sacra y, por ende, el largo tránsito que le espera de práctica dominante a recesiva dilatará mucho tiempo.

En otro orden de ideas, se exploró al proceso de institucionalización musical en México a partir de la labor conjunta de un músico y un miembro del clero. A estas asociaciones se les llamó binomios y, gran parte del éxito o fracaso de las escuelas derivó de la consolidación de dichos binomios. El caso que se tomó como modelo fue el de Villaseñor y Bernal Jiménez. La labor agencial conjunta de ambos llevó a la ESMSM a encabezar el movimiento musical sacro. Villaseñor, como se expuso en el sexto capítulo, se encargó de consolidar el proyecto y mediar con la jerarquía católica para lograr el reconocimiento de su institución con el nombramiento de su escuela como oficial primero y después superior. Al mismo tiempo, la labor de Bernal Jiménez, desde su regreso de Europa en 1933, se centró en la producción de textos de divulgación y académicos que apoyaran al proyecto, lo mismo que en la generación de obras musicales donde se evidenciara la superioridad de la episteme moreliana.

En lo tocante al caso específico de Morelia, se analizó a profundidad el tránsito de la institución musical sacra al ámbito secular. Si bien, Bernal Jiménez se afilió a los preceptos dictados por Villaseñor en cuanto a institucionalización musical, sus intereses particulares, como la Musicología y el instrumentismo fuera del piano y el órgano, lo llevaron a proponer efímeros proyectos musicales seculares bajo el nombre de Conservatorio de las Rosas. En ese sentido, se reveló la labor agencial del clérigo Marcelino Guisa, quien aprovechó las circunstancias legales y la partida de Bernal

Jiménez a Luisiana, para mantener una institución musical paralela a la ESMSM. La nueva institución tomó los elementos creados por Bernal Jiménez, como la Asociación Civil y el nombre Conservatorio de las Rosas, para, escudados en el mandato legal del Gobierno Federal y Estatal, poner a funcionar una escuela de música en las instalaciones del antiguo convento de Las Rosas. Gracias a testimonios como el legado por Vega Núñez, se pudo observar la creciente tensión entre ambas instituciones que compartían no solo el espacio físico, sino también plantilla docente. Así pues, el Conservatorio de las Rosas, se erigió como una figura jurídica que sustentó el ejercicio del poder de Guisa hasta la muerte de Villaseñor en 1961. Tras este hecho, la figura del propio Conservatorio de las Rosas ya no sería de utilidad y sólo se invocará bajo casi los mismos términos en 1986, con el propósito de rescatar a la escuela y adherirla al cobijo del organismo gubernamental Secretaría de Educación Pública (SEP). Del pretendido origen del conservatorio en 1743 a los datos revelados en la presente investigación, se puede enunciar que los 243 de historia que evoca dicha institución como su discurso oficial, sólo pueden ser sustentados por saltos hermenéuticos y buena voluntad.

El otro binomio exitoso analizado en el capítulo séptimo fue el formado por Aréchiga y Lobato. Aréchiga, como músico y sacerdote, inició el proceso de institucionalización musical sacra en Guadalajara, desde los lineamientos del *Motu Proprio* (1903). En 1936 creó la Escuela Diocesana de Música Sagrada y ejerció la doble función de clérigo y músico docente al tratar trató de llevar adelante el proyecto. Sin embargo, para conseguir consolidar la escuela como Instituto Superior y poder expedir títulos reconocidos por la Iglesia, requirió de un músico “secular”. La primera opción de Aréchiga fue tratar de convencer a su antiguo compañero de aulas en el Pontificio Instituto de Música de Roma, Bernal Jiménez. Sin embargo, éste se negó y en su lugar recomendó a uno de sus alumnos más destacados Domingo Lobato. De esta manera, la llegada de Lobato a Guadalajara en 1946 inauguró un nuevo periodo en la música tapatía. De acuerdo con la teorización de Bourdieu, la tensión en el *campo* no debe ser leída linealmente como animosidad. Este fue el caso que se manifestó entre las escuelas de Morelia y Guadalajara, las cuales mantuvieron una relación cordial, que no implicó una competencia decidida para encabezar el movimiento musical sacro en México. Se debe reconocer la menor vocación de la escuela tapatía por la teorización de la música en comparación a su contraparte moreliana. No obstante, la institución encabezada por Aréchiga y Lobato, en un espacio de tiempo relativamente corto, produjeron varios

músicos ejecutantes y compositores destacados, como: Hermilio Hernández, Víctor M. Amaral, Nicandro Támez, Ramón Orendain, Manuel Cerda, etc.

En el caso particular de León, se pudo observar la labor agencial del presbítero Silvino Robles en la apertura en de la Escuela Superior de Música Sagrada de León en 1943. Sin embargo, las condiciones materiales de la propia ciudad impidieron la conjunción de éste con una figura dominante en el *campo* de la MAO. Es verdad que músicos de amplio *capital específico* como Münch y Pinto Reyes, atendieron en distintos momentos el llamado de Robles a sumarse a la escuela. No obstante, a pesar de llegar a ostentar el título de Escuela Superior, la institución leonesa vivió un efímero periodo de apogeo a finales de la década de 1950 y comienzos de 1960. Las nuevas legislaciones signarían de manera sustantiva a esta institución que, poco a poco, comenzó una larga decadencia que se prolonga hasta nuestros días. Por otra parte, la institucionalización musical sacra en Monterrey vivió un panorama casi inverso. Propulsada por el interés del arzobispo Tritschler, la Escuela Diocesana de Música Sacra de Monterrey abrió sus puertas en 1948. Casi de inmediato, se convirtió en un centro de atracción para los músicos egresados de la ESMSM, quienes en búsqueda de un horizonte más amplio para desarrollarse no vieron con malos ojos concurrir en la creciente ciudad norteña. Así pues, se consolidó la llegada de Paulino Paredes, Primo Cuautli, José Hernández Gama, Silvino Jaramillo y Felipe Ledesma. Sin embargo, a pesar de la presencia del músico-sacerdote Roberto Infante, la conjunción de un binomio con una labor agencial destacada no se logró. Como consecuencia, la EDMSM, no logró consolidarse como Escuela Superior y desaparecería poco tiempo después.

En cuanto a los elementos transversales a todas las instituciones, se analizó el caso particular de los internados musicales dentro del capítulo noveno. Ello se realizó desde la perspectiva de Foucault, como un proceso de vigilancia del infante para convertirlo en un cuerpo disciplinado multidireccionalmente. Así se expusieron los exhaustivos procesos de conducción del niño interno, sometido a la examinación constante de sus capacidades, tanto musicales como extramusicales. Con la ESMSM como modelo, los internados musicales fueron replicados con éxito en Guadalajara y León. Sin embargo, la tardía apertura de la escuela de Monterrey y su vacilante existencia impidieron que contara con uno. Hablar de los músicos sacros, en buena medida es hablar de la constitución de su hábitus dentro de los internados musicales. En ellos se perfilaron las huellas intelectuales y corporales que los distinguirían de sus contrapartes seculares. No obstante, la constante repetición de esquemas provenientes de los recuerdos de los antiguos internos, vía la

entrevista etnográfica, reveló un sustancial diferendo con la teorización de Foucault. Dicho diferendo radica en la fenomenología propia de cada individuo, es decir la vivencia y experimentación de los internos. Todos los entrevistados, manifestaron un profundo agradecimiento con los sacerdotes que les brindaron la oportunidad de continuar sus estudios musicales en calidad de internos. “Como mi segundo padre” título del capítulo mencionado, fue una frase recurrente que requirió una elipsis en la teorización propuesta de antemano, para contemplar la subjetividad del recuerdo como historia.

Los otros dos elementos transversales, como lo fue el canto gregoriano y el órgano, fueron satisfechos en su análisis dentro de sendos apartados contenidos en los capítulos cuarto y séptimo. El primero de ellos, el canto gregoriano, permitió la proclamación de la ESMSM como la institución legitimada por su adicción a los cánones de Roma. La constante diatriba de los agentes morelianos contra otras manifestaciones del canto gregoriano en México, se tradujeron en libros, artículos, seminarios y conciertos para evidenciar la superioridad de sus teorizaciones. Por otro lado, el órgano, del cual ya se ha hablado en estas conclusiones, reveló una insospechada pugna entre agente e instituciones por el dominio en ese *campo*. La triada de organistas formados en Roma: Jesús Estrada, Manuel Aréchiga y Bernal Jiménez, se hicieron con el control de las principales escuelas de órgano del país. Al descontar a Estrada, que en calidad de maestro del Conservatorio Nacional y no de una escuela de música sacra. La lucha entre morelianos y tapatíos por demostrar la superioridad de sus respectivas escuelas dinamizó de manera insospechada al campo del órgano en México. Las muestras de dicho trance, escritas en la presente tesis, apenas mostraron un minúsculo asomo de la profundidad de ese tema. No obstante, no existe deuda alguna o desatención del tema, pues la enunciación de una dialéctica entre instituciones es un concepto poco abordado en la Musicología mexicana. Así pues, se concluye como un exitoso *incipit* de futuras investigaciones.

Para cerrar estas conclusiones, se solventó la problemática referente al devenir de los músicos sacros ante el paulatino desmantelamiento del *campo* de la música sacra. Se expuso de manera puntual durante el desarrollo de la presente tesis que una de las fortalezas del movimiento musical sacro se basó en la acumulación de *capital específico*, mismo que les permitió competir decididamente con sus contrapartes centralistas. Este mismo *capital específico* fue aprovechado por las entidades estatales de educación superior para consolidar sus propios proyectos de institucionalización musical. El apartado del capítulo octavo, *Voces sacras en aulas universitarias*, mostró la conveniente inclusión de los músicos sacros en las instituciones universitarias. Bernal Jiménez,

Bonifacio Rojas, Paulino Paredes y Vega Núñez, resultaron fundamentales para cimentar a la actual Facultad Popular de Bellas Artes, en la UMSNH. Se expuso cómo incluso los últimos tres mencionados alcanzaron la dirección de dicha facultad. Por otro lado, la influencia de la ESMSM se dejó sentir con fuerza en Guadalajara, de la mano de Domingo Lobato. El compositor moreliano, además de ser fundador de la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, ejerció la dirección de esta de 1956 a 1973. Lobato, implementó nuevos planes de estudio y consiguió el egreso de los nóveles licenciados en música de la UdeG.

Por otra parte, se expuso cómo las condiciones materiales en lo concerniente a la profesionalización del arte en Guanajuato no solo condicionaron el desarrollo de la ESMSL, sino, también de la propia Universidad de Guanajuato. Este hecho propició la llegada tardía a la Escuela de Música de la UG por parte de Pinto Reyes. Se deduce entonces, de acuerdo con lo expuesto en el capítulo octavo, el no aprovechamiento del enorme *capital específico* del compositor campechano dentro de las aulas universitarias.

Mención aparte merece el caso analizado en la UANL. La cortedad de la propuesta de institucionalización derivada de la Iglesia es contrastada con el exitoso desarrollo de los músicos sacros en la institución universitaria. Se exhibió la importancia de la labor agencial para consolidar la Escuela de Música de la UANL por parte de Paulino Paredes, Felipe Ledesma, Primo Cuautli, Hernández Gama y Silvino Jaramillo. Incluso, éste último como pilar de la Escuela de Periodismo. Tal fue la impronta de los músicos sacros morelianos que, a pesar del breve paso de Paredes por la institución universitaria, alcanzó la dirección de esta y dejó impresa su memoria en el imaginario universitario. Los alcances del saber-hacer la música adquiridos en Morelia, al analizar el caso de Monterrey, alcanzaron para apuntalar otro proyecto de institucionalización musical como lo fue la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey (ESMDM).

Finalmente, con lo anteriormente expuesto en estas conclusiones se puede dar por satisfecho el presupuesto enunciado en el título de la presente tesis, al haber expuesto con suficiencia los alcances del proyecto de institucionalización musical en México derivado de la ESMSM.

Epílogo

La eficacia demostrada por el modelo teórico metodológico de la presente tesis puede servir a los posteriores investigadores a ampliar el horizonte musical mexicano fuera de construcciones inexplicativas y reduccionistas, recurrentes en la Musicología. Este modelo extenso y comprensivo, está encaminada a la contratación desde lo particular. Es decir, dota de las herramientas necesarias al investigador para conformar, valorar y analizar objetos que, por su dimensión, son inaccesibles para el grueso de la comunidad académica. El músico de pueblo, la partitura dedicada a un hecho local o la agrupación que dota de representatividad sonora a una comunidad, dentro de los confines epistémicos de esta tesis, encontrará el marco necesario para dirigir su análisis y trascender los límites de la mimesis y la simple anécdota.

A pesar de los esfuerzos del autor de esta tesis, la contratación empírica de este trabajo, en su mayoría queda como una labor futura. Se debe volver a repensar cada músico, cada geografía, cada obra desde esta nueva visión epistémica y, desde el caso de lo particular, que no lo atomizado, profundizar en el análisis de las practicas musicales y su correlato con lo social. En ese mismo sentido, la necesidad de consolidar esta teorización dentro del campo de la Musicología sólo será posible con la enunciación de una metodología de análisis musical acorde a los presupuestos epistémicos propuestos.

Este breve respiro que brinda la finalización de un trabajo no es más que el momento previo a la nueva acometida en pos de nuevas investigaciones, ahora desde lo particular. Imposible sería enunciar una lista de investigaciones derivadas de este trabajo, pues donde quiera que un músico periférico no haya sido estudiado o éste haya sido abordado de manera sincrónica con una historicidad ajena, este modelo funciona de manera eficiente. Lo mismo aplicará para obras e instituciones. Como prueba fehaciente de lo anterior, se puede mencionar, solo por citar un ejemplo, el caso del Instituto Universitario de Bellas Artes de la Universidad de Colima, mismo que debe gran parte de su existencia al quehacer de dos músicos sacros como son Jesús Frausto y Luciano Maya Leyva. Con el anterior ejemplo se justifica el llamado a repensar las instituciones musicales universitarias, máxime las de la periferia.

Como lo habrá podido advertir el lector, la titánica labor que a la luz de la teorización en la presente tesis deja ver, por ningún motivo puede asignarse a un solo hombre. La cortedad en las palabras, por parte del autor de ésta, serán solventadas al recurrir al pensamiento de Kant (2004, p. 17), quien expone de mejor manera este punto:

“En el hombre (entendido como la única criatura racional de la tierra) las disposiciones originarias, que se refieren al uso de la razón, no se desarrollan completamente en el individuo, sino en la especie”. Por ende, se ha de terminar como se empezó: “Una nueva historia musical requiere de nuevas perspectivas epistémicas”.



Referencias

Libros

- Alcocer Pulido, I. (2000). *La música en Guanajuato*. Guanajuato: Ediciones La Rana.
- Aragón, J. (1893). *Manual Eclesiástico de las Sagradas Ceremonias*. Morelia: Imprenta J. M. Jurado.
- Aguilera Ruiz, F. (1944). *Educación de la voz: la cultura vocal con miras hacia el servicio del coro en las iglesias*. Morelia: Schola Cantorum.
- Berguer y Luckmann. (2001). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrutu Editores
- Bernal Jiménez, M. (1948). *Cum Gregorio et Caecilia*. Morelia: Fimax Publicistas.
- Bernal Jiménez, M. (1950). *La Técnica de los Compositores. El Estilo Melódico Armónico*. México: Editorial Jus.
- Bernal Jiménez, M. (1962). *La música en Valladolid de Michoacán*. Morelia: Schola Cantorum.
- Bernal Jiménez, M. (1984). *Curso elemental de canto gregoriano*. México: Fimax.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. CDMX: Ítaca.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. México: Taurus.
- Bourdieu, P. (1984). *Cuestiones de Sociología*. México: Editorial Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1994). *Razones Prácticas: Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1995). *La Reproducción: Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. México: Distribuciones Fontamara.
- Bourdieu, P. (1997). *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P. (2000). *El campo científico: Los usos sociales de la ciencia*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
- Bourdieu, P. (2011). *El oficio del sociólogo: presupuestos epistemológicos*. México: Siglo XXI Editores.
- Braudel, F. (1968). *La Historia y las Ciencias Sociales*. Madrid: Editorial Alianza.
- Bunbury, R. (2001). *Justine Ward and the genesis of the Ward Method of Music Education*. Massachusetts: UMI.
- Burke, P. (2000). *Formas de Historia Cultural*. Madrid. Alianza Editores.

- Busch, D. (2006). *The Organ: An Encyclopedia*. Taylor & Francis Group: New York.
- Camacho, R. (1878). *Disertación sobre la importancia del canto gregoriano*. Guadalajara: Ant. Imp. de Rodríguez.
- Capistran, R. (2019). Paulino Paredes Pérez: entre la devoción del templo y el encanto de los escenarios, 1913-1957. En Capistran, R y Chamorro A. (Ed.), *Las artes musicales entre dos patrimonios divergentes y convergentes: La notación occidental vis-à-vis la tradición oral*. (pp. 21–50). Aguascalientes: UAA.
- Castro, E. (2004). *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Buenos Aires: UNQ.
- Carredano, C. y Eli, V. (2015). *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid: FCE.
- Carreras Ares, J.J. (2000). *Razón de historia: Estudios de Historiografía*. Madrid: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Cascudo, T. (2015). Musicología histórica e Historiografía. En Aullón de Haro, P. Ed., *Historiografía y Teoría de la Historia del Pensamiento, la Literatura y el Arte* (391-418). Madrid: DIKINSON.
- Chailley, J. (1958) *Compendio de Musicología*. Madrid: Alianza Editores.
- Chávez, C. (1992). Carmona, G. Ed., *Hacia una nueva música: Ensayo sobre música y electricidad*. México: COLNAL.
- Cook, N. (2001). *Rethinking Music*. New York: Oxford U.P.
- Cook, N. (2007). *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*. Londres: Routledge.
- Cosío, M. (2018). *Generación de un producto de creación: Obra del maestro Domingo Lobato: Para Sophia y Tres Danzas*. (Tesis para obtener el grado de maestría en educación y expresión para las artes). Guadalajara: UdeG.
- Cuautli, P. (1964). (1964). *Comentario Sobre el Estudio del Solfeo*. Portada XXV, 36.
- Curtois García, G.P. (2017). *Miguel Bernal Jiménez And Eduardo Hernández Moncada: A Blending of Mexican Nationalism and Modernism*. (Tesis para obtener el grado de doctor en Artes Musicales). Tucson: UA.
- Díaz Núñez, L. (2003). *Como un eco lejano...: La vida de Miguel Bernal Jiménez*. México: CONACULTA-CENIDIM.
- Díaz Núñez, L. (2000). *Miguel Bernal Jiménez: Catálogo y otras fuentes documentales*. México: CONACULTA-CENIDIM.
- Díaz Núñez, L. (2007). *El nacionalismo Hispano*, en Ochoa Serrano, Álvaro. Coord. *Michoacán Música y Músicos* (277-298). Morelia: COLMICH.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Díaz Núñez, L. (2010). *Amnesia musical: un caso para recordar. El movimiento de la música sacra en México durante la primera mitad del siglo XX* (Tesis de maestría en historia). México: UNAM.

Díaz Maldonado, R. (2016). *El historicismo idealista Hegel y Collingwood: Ensayo en torno al significado del discurso histórico*. México: UNAM.

Díaz Sánchez-Cid, J. (1991). *Estudio Teológico de San Idelfonso*. Toledo: Seminario Conciliar.

Elias, N. (1996). *Ocio en el proceso de la civilización*. Madrid: FCE.

Escoto, E. (2017). *Aires de Guadalajara. Historia del órgano tubular en la capital de Jalisco*. Guadalajara: CONACULTA.

Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. México: Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.

Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

Foucault, M. (1992a). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pretextos.

Foucault, M. (2004). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Fubini, E. (2004). *El siglo XX: Entre Música y Filosofía*. Valencia: GUADA Impresores.

Gutiérrez, A. (2005). *Las prácticas sociales, una introducción a Pierre Bourdieu*. Buenos Aires: Ferreyra Editor.

Gutiérrez López, M (2002). *Los estudios musicales en la Universidad Michoacana 1917 1940*. Morelia: UMSNH.

Goodenough, W. (1971). *Cultura, lenguaje y sociedad*. en Kahn, J. (editor) *El concepto de cultura*. Barcelona: Anagrama.

Gramsci, A. (2010). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. México: Juan Pablos Editores.

Heidegger, M. (2009). *El Arte y el espacio*. Madrid: Herder.

Herrera y Ogazón, Alba. (1992) *El arte Musical en México*. México: CENIDIM.

Ibargüengoitia, J. (1991). *Estas Ruinas que ves*. México: Editorial Joaquín Mori

Illich, I. (1993) *En el viñedo del texto: Etología de la lectura: un comentario al "Didascalicon" de Hugo de San Víctor*. México: FCE.

- Kant, I. (2008). *Filosofía de la Historia*. Buenos Aires: Terramar Ediciones.
- Lamberti, L. (1769) *Pastoral de N. SSMO. Padre Benedicto XIV*. Madrid: Oficina de Miguel Escribano.
- Ledesma, F. (1964). *Breve reflexión sobre el estudio de la Armonía*. Portada XXV, 35.
- Lobato, D. (1981). *Elementos Básicos de la Música Tonal: Cuatro cuadernos*. Guadalajara: Manuscrito inédito.
- López-Santibáñez Guevara, L. (1995) *Obras para piano de Miguel Bernal Jiménez* (tesis de licenciatura) México: UNAM.
- Martínez Ayala, J.A. (2004) *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal...Historia de la música en Michoacán*. Morelia: Morevallado.
- Mejía, G. (1994). Aportación femenina al ámbito musical de Guadalajara. En R. Rojas y M. Rodríguez, *La condición de la mujer en Jalisco*. (pp. 169-177). Guadalajara: UdG.
- Méndez Moreno, C. (2015, p. 45). El anticlericalismo en Morelia, 1914-1920. Morelia: H. Ayuntamiento de Morelia.
- Mercado Villalobos, A. (2004). *La educación musical en Morelia 1880-1910*, (Tesis de licenciatura en historia). Morelia: UNMSH.
- Mercado Villalobos, A. (2009). *Los músicos morelianos y sus espacios de actuación 1880-1911*. México: Morevallado.
- Mercado Villalobos, A. (2015-A) La educación musical en Morelia 1869-1911. En Aguirre Lora, Ma. Esther. Hernández Orozco, Guillermo. Pérez Piñón, Francisco. Trujillo Olguín, Jesús. (Coordinadores) *Educación en el Arte Protagonistas, Instituciones y Prácticas en el curso del Tiempo* (261-276). México: UACH.
- Mercado Villalobos, A. (2015-C). *La educación musical en Morelia 1869-1911*. Morelia: UMSNH.
- Miranda, R. (2009). *José Rolón: Músico*. Guadalajara: SCJ.
- Morales de la Mora, M.E. (2010). *La escuela de música de la Universidad de Guadalajara 1952-2004: Preludio y desarrollo de una institución jalisciense de la música académica*. Guadalajara: U de G.
- Moreno Rivas, Y. (1996). *La composición mexicana en el siglo XX*. México: CONACULTA.
- Muñoz Rubio, M. (2004). *El campo de la música en México: Primeras aproximaciones*. Tesis para obtener el grado de Maestro en Estudios Políticos y Sociales. México: UNAM.

- Murguía Lores, A. (2009). *El análisis sociológico de la cultura: Teoría, significado y realidad después de Giro lingüístico*. México: UNAM.
- Navarro, C. (2010). *Llegar a ser: Monografía del Municipio de León*. León: Gobierno del Estado de Guanajuato.
- Nietzsche, F. (2006). *Segunda consideración intempestiva: Sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Ochoa Serrano, A. (2012). *Notas para una voz desentonada*. En Martínez Gracián y Ochoa Serrano. (Ed.) *Espacios y Saberes en Michoacán*. Zamora: COLMICH.
- Pablo VI. (1963) *Constitución Sacrosanctum Concilium*. Roma: Librería Editrice Vaticana.
- Pablo VI. (1967) *Musicam Sacram: Sagrada congregación de ritos*. Roma: Ediciones Paulinas.
- Pareyón, G. (2007). *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. Guadalajara: Universidad Panamericana.
- Pérez López, A. (2014). *Gerhart Muench trayectoria artística, docente y la técnica e interpretación pianística en México. (1907-1988)*. Madrid: UAM.
- Perrot, D. (2008). *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires: FCE.
- Pío X. (1903). *Motu Proprio: Tra le Sollecitudini*. Roma: Editrice Vaticana.
- Pío XI. (1928). *Divini Cultus Sanctitatem*. Roma: Librería Editrice Vaticana.
- Pío XII. (1947) *Mediator Dei*. Roma: Librería Editrice Vaticana.
- Pío XII. (1955). *Musicae Sacrae*. Roma: Librería Editrice Vaticana.
- Pío XII. (1958). *Instrucción sobre música sagrada y la Sagrada Liturgia*. Roma: Librería Editrice.
- Prospero, H. (1996). *Historia General de la Escuela popular de Bellas Artes*. (Tesina para obtener el grado de licenciado en historia). Morelia: UMSMH.
- Ramírez, F, Noelle L y Arciniega H. (coord.) (2012). *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*. México: IIES, UNAM.
- Restrepo, E. (2018). *Etnografía: Alcances, técnicas y éticas*. Lima: Fondo Editorial UNMSM
- Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona, Paidós.
- Robles, S. (1990). *Don Silvestre: perfiles de mi ciudad*. México. Edición particular.
- Rojas, B. (1997). *Curso Elemental de Solfeo*. Morelia: Fimax.

- Sandoval Mendoza, H. (2007). *Miguel Bernal Jiménez, el pedagogo por excelencia: México 1933-1956*. (Tesis de maestría en educación). Guanajuato: UG.
- Sandoval Mendoza, H. (2015). *La obra de Guillermo Pinto Reyes en la música mexicana, a la búsqueda de una identidad nacional*. (Tesis de doctorado en historia). Madrid: UAM.
- Santos Uribe. (2005). *Historia de las Escuelas Secundarias técnicas en el D.F.* (Tesina de licenciatura en educación). México: UPN.
- Solorio Farfán, H. (2015). *Máscaras de Modernidad: Prácticas e institucionalización musical en la Región Michoacán 1880-1928*. (Tesis de maestría en Musicología). México: FAM, UNAM.
- Stanley, S (Ed.) (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers Limited.
- Tello, A. (2010). *La Música en México: Panorama del siglo XX*. FCE México.
- Vargas, H. (2013). *La invención de la cultura. Patrimonio histórico y cultural: la ciudad de León, Gto.* León: Universidad Iberoamericana.
- Velarde, p. (2008). *Los arzobispos Martín y Guillermo Tritschler y Cordova: Semblanza biográfica y genealogía*. Puebla: Edición Particular.
- Vega, M. (coord.) (2011). *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. Miranda, Ricardo. Tello, Aurelio (editores) v. 5. *México y la invención del arte latinoamericano 1910-1950*. México: SRE, DGAHE.
- Vega Núñez, J. (1994). *Crónica de una familia musical: Orto, cenit y ocaso de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia*. Morelia: Fimax Editores.
- Villarreal, G. (2003). *Paulino Paredes: Datos históricos, Cronología y Documentos*. Monterrey: UANL.
- Villaseñor, J.M. (1948). *La Escuela de Música Sagrada de Morelia: Un experimento de treinta años*. Morelia: Cantemos al Señor Ex. XI.I.
- Villaseñor, J.M. (1961). *Opúsculo*. Morelia: Fimax Publicistas.
- Wallerstein, I. (2005). *Análisis de sistemas mundo una introducción*. México: Siglo XXI Editores.
- Wallerstein, I. (2006). *Abrir las Ciencias Sociales: Informe de la Comisión Gulbenkian para la reestructuración de las Ciencias Sociales*. México: SIGLO XXI Editores.
- Zuno Rodiles, Edgar. (2008). *El colegio de infantes en Morelia (1876-1912)*. (Tesis para maestría en historia). México: UMSNH.

Artículos

- Agawu, K. (1996). Analyzing Music under the New Musicological Regime. *The Journal of Musicology* 3 (15), 297-307.
- Aguirre-Lora, M. (2016). *Revuelo entre los músicos académicos: los primeros congresos nacionales de música (1926, 1928)*. *Univesia*, 20(7), 79-93.
- Ávila-Fuenmayor, F. (2006). El concepto de poder en Michel Foucault. *Telos*, 2, (8), 215-234.
- Azcárate, C. (1939). Documentos Pontificios. *Schola Cantorum*, I, (1), 5-8.
- Bitrán, Y. (2005). Musicógrafos y musicólogos. *Discanto*, (1), 23-34.
- Bourdieu, PIERRE. (1979). Los tres estados del capital cultural. *Sociológica*, 2, (5), 1-6.
- Campos, R. (1932). La Schola Cantorum de Querétaro y la Música Sacra. *Anales Del Museo Nacional De México*, (7), 104-118.
- Ezquerro Esteban, A. (2002). Bibliografía: Tello, Aurelio. Cancionero Musical de Gaspar Fernandes. *Boletín de AEDOM*, 9 (2), 81-94.
- Faeta, F. (2013). Crear un objeto nuevo que no pertenezca a nadie: Campo artístico, antropología y neurociencias. *Revista Sans Solei*, 5 (1), 18-29.
- Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, 50, (3), 3-20.
- Galí, M. (2002). Música para la Teología de la Liberación. *Anuario De Historia De La Iglesia*, (11), 177-188.
- Guisa, M. (1943). Escuelas Diocesanas de Música Sagrada en la República Mexicana. *Schola Cantorum*, (2), 27-31.
- Lagos Aburto, Leslie. (2010). Plutarco y la construcción del conocimiento en Vidas Paralelas. *Tiempo y Espacio*, (25), 1-13.
- Laverde Ospina, A /2014). Estudios culturales/crítica literaria: ¿Una contradicción insuperable? *Acta Literaria*, (49), 159-179.
- Linares, F. (2019). Trato de desvelar los efectos de la ideología de una época.... *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, XXXI, (1), 445-455.
- Madrid, Alejandro, L. (2003). Transculturación, performatividad e identidad en la Sinfonía 1º de Julián Carrillo. *Resonancias*, (12), 61-86.
- Madrid, Alejandro, L. (2007). Los sonidos de la nación moderna: El Primer Congreso Nacional de Música en México, *Boletín Música*, (18), 18-31.
- Mariezkurrena Iturmendi, D. (2008). *La historia oral como método de investigación histórica*. Instituto Gerónimo de Uztariz, (23), 227-233.

- Martí, M. (2004). Fuentes para la investigación musical en la ciudad de Guanajuato. *Acta Universitaria*, 14, (002), 45-58.
- Mercado Villalobos, A. (2014). La educación musical para la mujer: El caso de la Academia de Niñas de Morelia, 1885-1911. *Correo del Maestro*, (220), 59-59.
- Mercado Villalobos, A. (2015-B). Lo europeo frente a lo mexicano en la música: el caso de Euterpe, revista de música, literatura y variedades, 1892-1894. *TRANS, Revista Transcultural de Música*, (19), 1-16.
- Molina Fuentes, G. (2014). El conflicto Cristero en México: el otro lado de la Revolución. *Itinerantes: Revista de Historia y Región*, 4, (1), 163-188.
- Oikión, V. (2018). Poder regional y oposición política en Michoacán, 1944-1950. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 56, (38), 199-219.
- Pérez, T. (2019). De Perfil - Músico de formación y convicción. *Revista Cultural Alternativas*, , (108), 38-39.
- Palencia, S. (2017). La crítica como concepto en Walter Benjamin: 1912,1920. *Bajo el Volcán*, 26(17), 11-40.
- Pulido, E. Escorza, J. J. (1987) La música de México de Julio Estrada. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, 8 (2), 217-292.
- Sánchez, D. (2003). Personalidad Jurídica en las Asociaciones Religiosas. *Investigaciones Jurídicas UNAM*, 2, (5), 104-115.
- Sargent Ros, M. (2000). Perspectiva histórica de la educación musical. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 15, 117-1132.
- Seeger, Ch. (1944). Music Education in the Americas. *Music Educators Journal*, 30(6), 14-16.
- Solar-Fonseca, F. L. (2012). Pratt Mary Louise (2010), Ojos imperiales: Literatura de viaje y transculturación, *LiminaR*, 10(2), 207-210.
- Zuno Rodiles, E, (2008-A). *El coro de mi catedral: La formación de los niños del Colegio de Infantes en Morelia, durante el Porfiriato*. XII Congreso Nacional de Investigación Educativa.

Conferencias

- Florián, G. (2019). *Una historia por contar*. Ponencia. Manuscrito inédito.
- González y González, L. (1973). *Hacia una teoría de la microhistoria: Discurso de recepción: Luis González y González*. México: Academia Mexicana de la Historia 23 de marzo 1973.

Saavedra, L. (2016). *Un nuevo paradigma para el estudio del nacionalismo en México*. México: CENIDIM.

Zuno Rodiles, Edgar (2008-a). *El coro de mi catedral: La formación de los niños en el Colegio de Infantes en Morelia, durante el Porfiriato*. XI Encuentro Internacional de Historia de la Educación. México: UV.

Recursos electrónicos

Ayala, A. (2019). Fundación de las Escuela Municipal de Música. *Vuelo: Revista Universitaria de Cultura*. 14. Visto el 30 de enero de 2020. <https://issuu.com/revista.vuelo/docs/vuelo14/s/11313521>

Casa de Cultura Zacapala. (2020), Visto 19 de junio 2019 http://www.casadeculturazacapala.org/abreu_bio.html

Carta de la transdisciplinariedad. (2007). *Filosofia.org*. España : Fundación Gustavo Bueno. Visto el 29 de octubre de 2018 <http://www.filosofia.org/cod/c1994tra.htm>.

Campos, M.A. (2003) en <http://www.jornada.com.mx/2003/03/16/sem-campos.html>. Visto 20 de septiembre de 2018.

Carter, T. (2020). *Revista de libros*. Madrid, España *Revista de libros*. Visto 03 de febrero de 2020 <https://www.revistadelibros.com/articulos/la-nueva-musicologia-de-susan-mcclary>.

Cobián R., F. (2012). La música, “mi profesión, mi vida, mi mensaje”. Visto 17 de noviembre de 2020. <https://data.proceso.com.mx/?p=325453>. <https://data.proceso.com.mx/?p=325453>

De la Fuente, D. (2015). *Notas de una pasión*. Visto el 12 de enero de 2021. <https://www.elnorte.com/aplicacioneslibre/articulo/default.aspx?id=634863&md5=b8ff91c2aee008902ec28e4db1a14c0a&ta=0dfdbac11765226904c16cb9ad1b2efe>.

Efemérides UdG. (s. f.). <https://www.udg.mx/es/efemerides>. Visto el 12 de enero de 2021, de <https://www.udg.mx/es/efemerides>

Enríquez, M. (2015). *Festejan 75 años de enseñar música antigua y sacra*. Visto el 02 de mayo de 2020 <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/musica/2015/08/15/festejan-75-anos-de-ensenar-musica-antigua-y-sacra#imagen-1>

Escoto, R. (2020). *Falleció el maestro Domingo Lobato*. Visto 14 de agosto 2020, de <https://lorfeodotorg.wordpress.com/2012/11/09/fallecio-el-maestro-domingo-lobato/>

Guzmán, J. (2020,). *Miguel Bernal Jiménez: Su paso como académico en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1940-1944*. *El Artista*, 17. <https://www.redalyc.org/jatsRepo/874/87463242002/index.html>

INBA - Instituto Nacional de Bellas Artes. (2017). La Orquesta Sinfónica Nacional inició el programa artístico por el centenario de la Constitución de 1917. [online] <https://www.inba.gob.mx/prensa/4750/la-orquesta-sinf-oacutenica-nacional-inici-oacute-el-programa-art-iacutestico-por-el-centenario-de-la-constituci-oacuten-de-1917>. Visto 16 Nov. 2018.

López de la Vieja, T. (03 de noviembre de 2017). *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*. Salamanca, España Universidad de Salamanca. Visto el 03 de noviembre de 2017 <https://webs.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/C/compression.html>

Machuca, E. (2017). El Arzobispo Alfonso Espino y Silva: La Cruzada Anticomunista en Nuevo León (1961). *Anuario Humanitas*, 44(IV). <http://humanitas.uanl.mx/index.php/ah/article/view/122>

Makis, SOLOMOS (2011) « Musicology?», *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. Numéros de la revue, *Musicologies?*, Visto el 22 de octubre de 2017:: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=84>.

Martínez Álvarez, Fidel, Ortiz Hernández, Eloy, & González Mora, Ania. (2007). Hacia una Epistemología de la Transdisciplinarietà. *Humanidades Médicas*, 7(2) Visto 29 de noviembre de 2018, de http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1727-81202007000200008&lng=es&tlng=es

Martínez, T. (2019) Deja legado en la música. Visto el 24 de enero de 2021 https://www.mural.com.mx/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?_rval=1&urlredirect=https://www.mural.com.mx/deja-legado-en-la-musica/ar1680716?referer=--7d616165662f3a3a6262623b727a7a7279703b767a783a--

Medina, B. (2014). Celebran el legado del padre Roberto Infante. Visto el 23 de enero de 2021. *elhorizonte*. <https://d.elhorizonte.mx/local/celebran-el-legado-del-padre-roberto-infante/825813>

Miranda, R. (2014). Visto 02 de septiembre de 2017. <http://old.nvnoticias.com/oaxaca/cultura/musica-arte/233298-musica-para-antropologia>.

Pareyón, G. (1995). Manuel de Jesús Aréchiga: La música en Guadalajara y su religiosidad inherente. *Pauta: Cuadernos de teoría y crítica musical*, 55(XVI), 24-29. Visto el 16 de enero de 2021 <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/1012>

Popoca, R. (2016). De lo sagrado a lo profano / El banquete de los pordioseros – LJA Aguascalientes. Visto 16 de agosto de 2020, de <https://www.lja.mx/2016/01/de-lo-sagrado-a-lo-profano-el-banquete-de-los-pordioseros/>

Porras, J. (2017). ¿Custos, quid de nocte. Visto el 15 de enero de 2021 [www. milenio.com](http://www.milenio.com).
<https://www.milenio.com/opinion/juan-carlos-porras/los-que-estan-mirando/custos-quid-de-nocte>.

Vega Núñez, A. (2020). Visto el 15 de enero de 2020. FIOM.
<https://www.festivaldeorganodemorelia.org/home>

Vivancos, M. (2021). Carlos Azcárate Esparza | Real Academia de la Historia. Visto el 13 febrero de 2021, <http://dbe.rah.es/biografias/21665/carlos-azcarate-esparza>

Facebook y YouTube

Gladius. (2020, 9 noviembre). Episodio 18 - La música de órgano en México: Víctor Manuel Morales [Vídeo]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=zTR0MUBV6FY&feature=share&fbclid=IwAR2sBgPpTUMQ6YOpKXwIZu8zh33YtA8MScl8QjKdyiTYGBGrH6fOe6Ijhf4>

Rodríguez Flores, P. [Porfirio Rodríguez Flores]. (2019).
https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2551528498238709&id=1063113007080273 [Publicación de Facebook].

Rodríguez Flores, P. (2019a).
https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2551528498238709&id=1063113007080273 [Publicación de Facebook].



Entrevista a José Domingo Lobato Camargo y José Antonio Lobato Camargo

Informantes y edades	José Domingo Lobato Camargo J.D.L.C. (72) José Antonio Lobato Camargo J.A.L.C. (66)
Ocupación	Dependiente y dueño de un negocio de materiales de construcción
Lugar y fecha	Calle Cruz Verde 751 Guadalajara, Jalisco. 21 de febrero de 2019. 17:30 horas.
Etnógrafo.	Hirepan Solorio Farfán H.S.F

H.S.F. Buenas tardes, estamos el 21 de febrero del año 2019 y estamos en compañía de (José Domingo Lobato y Jorge Antonio Lobato Camargo) quienes nos harán el favor de realiza una breve entrevista para tener un panorama general de vida del del Señor Domingo Lobato Bañales.

H.S.F. ¿Qué es lo que recuerdan de su padre como músico?

J.D.L.C. En casa de la familia vivíamos en una casa más pequeña que la que la última en donde éramos ... ¿Cuántos éramos en esa casa? **J.A.D.L.C.** supongo que éramos **J.D.L.C.** ¿Diez? **J.A.L.C.** alrededor de diez hijos...padre y madre. **J.D.L.C.** y allá en la sala en donde estaba el piano... era un piano que era una pianola él componía (entonces) y el éxito de mi madre fue... (pus) organizarnos para que no hiciéramos ruido para que él siguiera (risas) escribiendo ¿verdad? y entonces este la música que él escribió en ese tiempo pues fue música de, de, de... este si me acuerdo de mucha música mexicana ¿Si te acuerdas tú? **J.A.L.C.** ¡Ajá!... **J.D.L.C.** y los pasajes más vivos nos quedaban grabados en la memoria y cuando los escuchábamos ya en los recitales pues eso ya lo conocimos ya nos lo sabemos pero eso fue una parte eh después ya estuvimos en una casa más grande... y también había una sala donde ya había más espacios y ...pues él ya estuvo componiendo otro, otro tipo de obras y al final eh...una casa bastante grande en donde...había...espacio de holgura y allí fue donde compuso pues sus últimas obras.

H.S.F. ¿Si me pudieran describir un día en la vida cotidiana de Domingo Lobato?

J.D.L.C. Levantarse a las seis de la mañana seis y media porque había que llevar a los hermanos y a los demás a las escuelas porque pues unos estaban en una escuela otros en otra eh...después nos daba mi madre nos levantaba nos daba de desayunar y vámonos o algunos de los otros llevábamos a los hermanos a los colegios y mi padre se iba alrededor de las diez de la mañana a la escuela de música de la Universidad de Guadalajara **J.A.L.C.** O a la Sacra, **J.D.L.C.** Sí, o a la sacra, pero en un principio (bueno también) a las dos escuelas siempre estuvo en las dos escuelas en la Universidad de Guadalajara y en la escuela de música sacra de Guadalajara... él llegó a Guadalajara por qué fue invitado especialmente por el este he (¿cómo se llama?) el padre José de Jesús Aréchiga él fue el que hizo la invitación directa a recomendación de Miguel Bernal Jiménez que Miguel Bernal Jiménez y el padre Aréchiga tengo

entendido que fuero condiscípulos en el Colegio de las Rosas en Morelia por eso este traen a mi padre aquí a Guadalajara... en ese tiempo mi padre era novio de nuestra mamá y me platicaba mi mamá que se juntaba...que se veían pues y que ...le dijo una vez mi papá a mi mamá -oye pues me están ofreciendo irme a Guadalajara pero yo no me quiero ir solo ¿nos casamos?- entonces se casaron un este 8 de noviembre de 1946 en el templo de Nuestra Señora de Lourdes allí en el camellón de la calzada de Guadalupe ¿creo que fue un viernes? bueno fue un día a las 7 de la mañana la misa por qué a las 8 había un desayuno en la casa de mi papá y a las 9 pasaba el tren que iba a Uruapan (risas)... y así fue que se decidieron y de ahí se vinieron a Guadalajara en el 46 invitados por la escuela de música sacra...en ese tiempo aquí en Guadalajara habían varias J.A.L.C. Academias J.D.L.C. Academias musicales entre ellas las de Aurea Corona Mercedes Birjan Atilio Ramírez y José Rolón y Ramón Serratos...que después ellos se fueron a México...J.A.L.C. Pero ellos no se juntaban a hacer una escuela sino era cada quién su academia por separado y sacaban sus alumnos.

H.S.F. ¿Si lo tuvieran que definir como compositor, sería un compositor jalisciense o michoacano?

J.A.L.C. Yo creo que michoacano ¿por qué? porque muchas de las obras iniciales si más conocidas de él están basadas en folclor michoacano las guarecitas el J.D.L.C. La chirimía. J.A.L.C. el torito de petate esas cosas están realmente hechas para y con toda la influencia de la Iglesia por parte del Conservatorio de las Rosas ¿sí? que en ese tiempo estaba dirigido por el señor Villaseñor ¿no? J.D.L.C. Por cierto había un maestro que era el sacerdote Marcelino Guisar que después se fue a Celaya.

H.S.F. ahora que tocan el tema de la iglesia ¿qué papel tenía dentro de la vida cotidiana de Domingo Lobato?

J.D.L.C. Yo digo que fundamental...¿por qué? porque él siempre fue un católico este practicante...muy observante de este tema y en relación a su obra pues yo creo que cuando menos un 40% de la obra es música sacra en la relación que tenemos aquí hemos visto que fácilmente hay unas 25 misas completas desde unas tipo en latín del renacimiento hablando de Palestrina eh música polifonía o la hasta música bastante actualizada tiene misas muy fáciles para una voz tres voces para cuatro voces eh tiene en latín cuando menos cinco misas aparte tiene este una misa que no se ha estrenado todavía por qué nunca la he escuchado que de dedicó al señor cardenal J.A.L.C. ¿Rivera? J.D.L.C. Sandoval que se llama "La misa de San Juan Capistrano" pero toda la misa es *a capella* es en voces mixtas pero a capella no tiene nada de acompañamiento...pero esa nunca la hemos escuchado y hay otra misa que hizo a los mártires jaliscienses y esa tampoco. J.A.L.C. Si estuvo muy ligado a la Iglesia ¿Por qué? porque bueno porque al principio su principal esta actividad era en la escuela de música sacra y venía de una institución también católica como el Conservatorio de las Rosas (teléfono sonando) en aquel tiempo era...él todavía tuvo mucho que ver con el cardenal Garibi Rivera hasta J.D.L.C. Sí, el señor Nuño, J.A.L.C. Salazar nada más que con los ¿cómo se llama? con los "salvajes del norte no" por ejemplo el señor... este

¿cómo se llama? -el que mataron- J.D.L.C. ¡Ah! ...Posadas... J.A.L.C. ellos eran gentes pues que no estaban acostumbrados a la música como era Morelia y Jalisco que son básicamente religiosos ¿no?...

H.S.F. ¿En algún momento eh sintió la necesidad de dejar de componer música sacra?

J.D.L.C. Hasta el último hizo obras de música sacra J.A.L.C. Sí, ya cuando se formó la universidad la escuela de música de la universidad ya empezó diversificar un poco más su música J.D.L.C. sí, sí.

H.S.F. En este aspecto y retomando sus palabras ¿Él se acoplaba a lo que había para que su música pudiera ser ejecutada?

J.D.L.C. Definitivamente sí... sí como este como no había ninguna escuela que fuera ah que le hiciera sombra aquí en Guadalajara entonces él fue el que hizo la escuela desde que fue invitado por el licenciado José Guadalupe Zuno al Colegio de Bellas Artes ¿Si verdad? J.A.L.C. A la Escuela de Bellas Artes J.D.L.C. En donde estaban arquitectura pintura dibujo ballet y música en un tiempo estuvieron también en el Museo del Estado aquí en Jalisco J.A.L.C. Sí, era una cosa muy simpática porque de pronto podíamos ver cerca de mi papá al cardenal "X" y a Guadalupe Zuno que era anti y totalmente anticlerical ¿no?

H.S.F. ¿Esta dualidad que manejaba, nunca le generó conflicto en la Iglesia o en el Estado?

J.A.L.C. Se supo manejar muy bien muy bien (pausa larga) Sí tenía él amigos comunistas recalcitrantes como Esparza por ejemplo (risas) y muchísimo personal del clero ¿no?

H.S.F. ¿Alguna vez se hizo una manifestación de qué es música buena y qué es música mala?

J.D.L.C. No yo no recuerdo J.A.L.C. Si lo hubo, yo no lo recuerdo pero no creo tenía un don de gente y una política muy centrada en ese sentido pues y como estaba en las dos instituciones al mismo tiempo bueno pues no le...no chocaba pues que tuviera esa posición ¿no?

H.S.F. ¿Y, ¿cuál era su relación con la música popular?

J.D.L.C. ¿Popular entendiéndola como qué?

H.S.F. La música que se escuchaba en la radio en las horas de mayor difusión

J.D.L.C. En ese tipo cuando él estaba chico (se refiere a su hermano) bueno pues ya música romántica principalmente allí no había inconveniente yo escuché alguna vez a mi padre tocar este... música popular J.A.L.C. Boleros y cosas por el estilo J.D.L.C. Pero muy esporádicamente muy esporádicamente...pero definitivamente música corriente de ...tambora y de texanos y cosas de esas casi nunca escuchamos J.A.L.C. Y sin embargo por ejemplo le encantaban

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

los Beatles por ejemplo porque por su polifonía pues...y en su caso Queen (risas) J.D.L.C. Él me regalo el primer disco de los Beatles...J.A.L.C. digamos pues la música en aquel tiempo la de este el ballet de Estados Unidos... (¿cómo se llama?) ... (no recuerdo) ...Bueno ahorita me acuerdo...J.D.L.C. Pero no tocamos nunca el tema de música buena música mala a la música...a la música, música popular música formal.

H.S.F. ¿Él la llamaba así música formal? J.A.L.C. Sí...¿Y alguna vez se pronunció de...un músico que es bueno y un músico que es malo en su formación, cómo era un buen músico para él?

J.A.L.C. Yo creo que allí de alguna forma sería las reglas básicas (J.D.L.C. Los cánones). los cánones básicos (ajá). J.D.L.C. Porque él siempre que escuchaba música estaba buscando la estructura buscando la forma buscando los timbres las expresiones los fraseos y había temas que decía que...le hubiera gustado a él poderlos escribir pero de otra forma ¿no? como todo músico siempre buscó un idioma particular y él lo logró por que mucha de su música de...es con métricas muy marcadas diferentes con disonancias perfectamente estudiadas pero no eran nunca son simples...siempre tienen mucho problema para para leerse y para el ejecutante J.A.L.C. Para el ejecutante es un problema musical J.D.L.C. Es un reto su música no cualquiera

H.S.F. Y ¿Ustedes creen que esta complejidad en la música de Domingo Lobato es producto de una exploración propia o de una manifestación de sus propias capacidades como músico?

J.A.L.C. Está muy cercana una de otra pero pues este (risas) por qué no la hacemos más abierta por que (realmente) las dos cosas que dijo ahorita (se refiere al etnógrafo) me parecen pues muy...

H.S.F. me refiero dentro de la búsqueda de la complejidad en el siglo XX sobre todo la complejidad ya trascendía al ejecutante y entonces el compositor no podía tocar su propia obra, tenía que recurrir a otra persona. ¿Este era el caso de Domingo Lobato poder componer cosas complejas que lo pudieran trascender o él podía plenamente tocar su obra?

J.D.L.C. Él era un gran pianista y él era un gran organista...él fue organista de catedral un tiempo aquí en Guadalajara...entonces él sabía era un ejecutante...pero hay algunas obras que se llaman "Diez estudios breves para niños" pues si son diez estudios breves pero para niños no son...por qué el grado de dificultad no es para niños...pero a él si le parecían que eran fáciles J.A.L.C. Sí, y en los momentos que inició la música de Schoenberg Satie todos ellos pues él si pues empezó pues a considerarlas como parte de la música sería pues...entonces.

H.S.F. ¿Tenía alguna preferencia por algún instrumento en especial?

J.A.L.C. Gran parte de la obra es para piano...Tenía algo para guitarra algo para violín y para violín y cello...y....hizo obra sinfónica. J.D.L.C. Violín y piano

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

hay una obra para oboe y piano...ando buscando una obra que no encuentro que se llama...(este)...es un trío que hizo cuando vino de Alemania...un trío de alientos...oboe fagot y no me acuerdo J.A.L.C. ¿El de Mateos? J.D.L.C. Exactamente...y esa no la encuentro...y hoy me encontré una obra de guitarra para Enrique Uribe...que son una sonata que son tres movimiento y esa no está publicada...cuando él fue director de la escuela de la Universidad de Guadalajara entre otras cosas hubo un tiempo donde dirigía los coros los conjuntos corales y era un montón de gente la que se juntaba en la escuela de música a los coros dentro de ellos había una muchacha que se llamaba la hermana de la pianista...(J.A.L.C. Gilda) Gilda Cruz-Romo que mi padre me decía alguna ocasión -oiga- es que ella estaba estudiando piano y dice - (Domingo Lobato) oiga no, usted no es para estudiar piano...usted debe estudiar canto (-pero es que a mí me gusta el piano-) usted se va a estudiar canto- y se fue a México a estudiar canto y de allí ya voló al mundo ¿no? J.A.L.C. Básicamente a Estados Unidos ¿no? en donde estuvo allá en la ópera de New York y todo lo demás J.D.L.C. Y su hermana que se quedó aquí (J.A.L.C. Yolanda) Yolanda fue pianista aquí en Guadalajara...por cierto ahorita está muy enferma...Pero también dentro de esos cursos yo conocí (yo estaba muy chico) a este a Carlos Chávez por qué vino a dar un curso de verano aquí en Guadalajara... director de orquesta Walter Lachenheim este (ay como se llamaba el pianista este)...(J.A.L.C. ¿De la flor) No, otro...era un europeo (bueno no me acuerdo ahorita) pero también yo vi que vinieron unos gringos a unos cursos sobre música electrónica disímbolos totalmente pero la primera vez que yo escuché los sintetizadores de allí este fue bien interesante (yo chiquillo pues) y así como eso él tenía "comal y metate" porque cuando fue a Europa se trajo todo el sistema Carl Orff para ponerlo aquí en la Universidad de Guadalajara... situación que se contrarió mi padre porque...se perdió todo...(risas)...

H.S.F. Hizo una mención sobre Carlos Chávez ¿Sobre esa vez tuvieron alguna interacción?

J.D.L.C. Sí, bueno, bueno yo vi que mi padre y él platicaban mucho rato porque él venía aquí a sus cursos dejaba tareas y se salía con él a platicar yo lo veía que estaban allí platicando... pero yo tenía (no sé) 8 o 10 años y pues... además veía a Carlos Chávez un tipote grandote con un vozarrón de trompeta (verdad)... (risas)...

H.S.F. Y en ese sentido ¿Creen que, si Domingo Lobato hubiera migrado, en vez de Guadalajara a la Ciudad de México su legado sería más conocido?

J.D.L.C. Sí, definitivamente sí porque eso fue con este maestro Serratos y también con este...J.A.L.C. ¿Cómo se llama el de Ocotlán? que fue violinista... (J.D.L.C. Ah sí) Manuel Enríquez...(risas) J.D.L.C. Manuel Enríquez fue padrino de uno de mis hermanos ¿eh) era muy asiduo a la casa con mi papá...eran compadres...

H.S.F. ¿Tienen conocimiento de algún método que él haya desarrollado (método de armonía, solfeo, contrapunto)

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

J.D.L.C. ¿Método? (se para y extrae unos folios del archivo) **a ver...de casualidad no vengo preparado...pero mira...(risas)... este es parte del trabajo del método de solfeo que se llama " Elementos básicos de la música tonal" que significa que son tres tomos... (muestra el contenido del método) ...y este es de los originales de sus métodos...**

H.S.F. Pues ¿Algo más que quisieran agregar, algo que crean que es importante resaltar en esta primera sesión?

J.D.L.C. No, pues yo pienso que hablar de mi padre nos llevaría días...y yo sí creo que pensaríamos en seccionar porque es muchísimo porque lo que hay que trabajar en su música ...te voy a mostrar algo (que tengo aquí)...este es una plática que presenté el año pasado en el Museo de Guadalajara en donde...y es el catálogo de esas obras...tenía que clasificar allí, en la segunda página viene el índice y después viene al explicación de cada una de las obras que están enumeradas allí] pero nada más están acomodadas no están estudiadas en cuanto a qué tipo de música cual es el cómo se podría clasificar la métrica hay música sacra música de cámara hay motetes en español en latín hay las misas que decíamos hay este cuartetos para cuerdas hay una obra que se llama (eh) "Desde el mirador de Chicoasen" ...que alguna vez quisimos que la tocaran aquí en Guadalajara y la verdad dijeron que el grado de dificultad era tal que no había quién la tocara aquí en Guadalajara...J.A.L.C. Se tocó en México...bajo la dirección de este de Manuel de Elías...J.D.L.C. Pero bueno también se tocó en Morelia una vez pero nunca he podido conseguir una grabación de esa obra yo no la conozco (a esa obra) ...J.A.L.C. Yo sí porque vivía en México (risas) J.D.L.C. (Se dirige a su hermano) ¿Pero si te acuerdas tú de la música esa? yo no me acuerdo yo no la conozco pues...entonces tiene arreglos de música popular por ejemplo "El carretero" por ejemplo este ¿cuáles otras? (le da la palabra a su hermano...J.A.L.C. Una cosa interesante él hizo toda la música para un ballet llamado " In Xochitl in cuícatl" ...así que muy...este (J.D.L.C. autóctono) muy interesante. J.D.L.C. Y tenemos las partituras de todos eso...J.A.L.C. Basado en ¿cómo se llama? (J.D.L.C. Los poemas de Nezahualcóyotl) ...Nezahualcóyotl.

H.S.F. Bueno, pues vamos a parar aquí esta entrevista. (siguió una conversación fuera de grabación) ...

Entrevista a David Gutiérrez Ledezma

Informantes y edades	David Gutiérrez Ledezma, 79 años
Ocupación	Maestro de música (particular y en el Seminario Xaveriano de Salamanca)
Lugar y fecha	Calle 5 de mayo. Zona Centro. Salamanca, Guanajuato. 29 de agosto de 2019
Etnógrafo.	Hirepan Solorio Farfán H.S. F

H.S.F. Estamos el día 29 de agosto del año 2019 en compañía del maestro David Gutiérrez Ledezma (D.G.L.) a quien le agradecemos esta entrevista...La calle es 5 de mayo número 117 en la ciudad de Salamanca Guanajuato. comenzamos ¿Nos podría hablar un poco a cerca de su formación musical?

D.G.L. Como no con mucho gusto...mi formación musical así como toda mi familia fue de parte de mi padre que nos enseñó a todos toda la familia nos enseñó el solfeo así que yo desde niño comencé con la música hasta el día de hoy...entonces cuando yo terminé mi primaria me mandó mi padre a estudiar la música formalmente y me mandó a la ciudad de León donde había la escuela de música dependiente del obispado de León entonces era formación de música litúrgica de música sagrada...y allí fue donde inicié mis estudios y formalmente de música en el año de 1952 comencé yo mis estudios musicales en la escuela de León Escuela Superior de Música Sagrada y...las materias principalmente eran música litúrgica, canto gregoriano, liturgia, religión, (este) solfeo, piano, dictado musical, bueno eran muchas materias que se conjugaban unas con otras historias historia de la músicas, audiciones musicales y en general y había que hacer el trabajo musical diariamente...como mi padre me había enseñado el solfeo cuando yo llegué a la escuela después de mi primaria me pusieron a dar clases de solfeo a la escuela de...del Obispado una primaria que tenían allí en la catedral en los patios de la catedral había allí una escuela de primaria y...de allí salía el coro de niños que cantaba en la catedral y yo iba junto demás compañeros y yo iba todos los días a dar clases de solfeo a un grupo de 40 niños para preparar el coro de la catedral...esos son mis inicios de la música todos los días había clases de solfeo, había clases de canto y canto gregoriano el canto del coro también la clase órgano la clase de...de todo lo que era la música litúrgica anterior al Concilio Vaticano Segundo porque ya con el concilio vinieron a cambiar las cosas mucho muy favorablemente para todo...entonces yo trabajé la música pero anterior al concilio la música litúrgica y actualmente yo trabajo...mañana al menos tengo clase en el Seminario Xaveriano donde les doy clase a los seminaristas les doy clases de canto gregoriano para su formación musical que tienen que desempeñar en el sacerdocio eso es lo que más o menos estoy trabajando ahorita.

H.S.F. ¿Recuerda usted los métodos los libros que se utilizaban en las clases?

D.G.L. Sí como no, en la clase de solfeo teníamos...era...era...nos ponían lecciones a escribir en un cuaderno y nos daban la clase diaria de solfeo con dictado musical también solfeo, dictado, solfeo, dictado...el dictado consistía en tocar el maestro en el piano y nosotros escribir lo que él estaba tocando de oído lo que el estaba tocando esa era la clase de solfeo diario el método de solfeo que yo he llevado siempre es el Solfeo de los Solfeos...eh...hay muchos otros libros de solfeo pero es el que me ha dado mejor resultado a mí...entonces...ese se llevaba también en la escuela de música...las del canto gregoriano era un libro editado por el maestro don Miguel Bernal Jiménez que junto con el padre Silvino Robles Gutiérrez que fue el director de la escuela de música y mi segundo padre mi formador principal elaboraron ellos ese libro de canto gregoriano y ese libro era el primero que llevábamos después venía el segundo libro que se llamaba el Curso Medio de Canto Gregoriano y a eso se le añadía también el estudio de armonía, el estudio de composición también del maestro Bernal, la clase de piano que teníamos dos veces por semana y la clase ...y los métodos de piano eran el (Los que a la fecha sigo yo trabajando con ellos) el método primero que se llama Leber y Stark son los autores dos doctores en piano alemanes que hicieron ese libro para la formación seria de músicos en el piano...entonces este libro lo sigo yo llevando para mis alumnos el método Leber y Stark...después de eso venía el Burgmüller, luego el Bertini luego el Czerny, luego los pequeños preludios y fugas de Bach y luego las invenciones a dos voces, luego a tres voces de Bach y enseguida el Clave Bien Temperado, que son dos volúmenes que son 96 obras para preludios y fugas en todas las tonalidades que hay ese era el estudio básico del piano y después obras pianísticas de autores como Mozart, Haydn, Beethoven, Chopin, Schubert, Schumann, etc. de diferentes autores también hay libros que vienen con diferentes autores y hay libros específicos de cada autor que llevaban las obras que nos ponían para estudiar.

H.S.F. ¿En su periodo de formación recuerda si la escuela de León funcionaba también como un internado?

D.G.L. Sí, yo era interno precisamente yo vivía allí era internado pero salíamos también a dar clase en los colegios y a trabajar salíamos a cantar todos los días a la catedral y a los templos que nos señalaban para ...para atenderlos musicalmente hablando...entonces había que salir estábamos internos pero las clases las teníamos en las escuela pero salíamos a ejercer el estudio lo ejercíamos en la práctica en el canto en la catedral y en los templos de la ciudad que nos asignaban para atender.

H.S.F. ¿Cómo era un día común en el internado y la escuela de León?

D.G.L. levantarse a las 5 y media de la mañana, asistir a la misa de 6, saliendo de misa estudio de 7 a 15 para las 8, a las 8 estar en catedral para cantar la misa de coro de 8 a 9, después venía desayunar, luego a las 10 empezaba la primera clase, de 10 hasta la 1 de la tarde eran clases a las 2 de la tarde la comida, a las 3 de la tarde 3 y media había vísperas que había que ir a cantar a la catedral, y regresar nuevamente que habían todos los días a las 4 o cuando

no había vísperas a las 4, a las 5 también...a las 6 teníamos clases de religión de historia de la música, de geografía... pues de muchas otras materias también que...de inglés...sobre todo también la clase de latín que nos era necesaria para poder cantar las obras que teníamos que cantar en la catedral y en los templos eran todas en latín entonces nos daban también clases de latín para poder pronunciar correctamente el latín en el canto, de 5 a 6 teníamos asignado ir a tocar a algún a las 7 un templo...un rosario. cantar un rosario, después hasta las nueve de la noche que era la bendición ya regresábamos a la escuela, la escuela se cerraba a las 9 y media y ese era el día más o menos como se trabajaba diario.

H.S.F. ¿Qué recuerda de la figura del padre Silvino?

D.G.L. Pues para mí es mi segundo padre porque yo aquí con mi padre comencé la música pero yo la continué con él y él era el director de la escuela y vivía junto con nosotros también así que teníamos una convivencia muy íntima en...era maestro de nosotros él fue maestro de canto gregoriano mío y de todos los demás compañeros, de clase religión, de clase de geografía, de clase de historia, de latín de canto gregoriano y los maestros de música, los maestros de...bueno esto también era música lo que él nos daba...los maestros de piano, de armonía, de composición, eran aparte eran otros maestros los que había...y estábamos con ellos.

H.S.F. ¿En alguna ocasión se llegaron a juntar con alguna otra de estas escuelas de música sagrada como la de Morelia, la de Guadalajara la de Monterrey para alguna festividad?

D.G.L. No, en realidad la escuela de León fue hija de la escuela de Morelia de hecho el padre Silvino...estudió con el maestro Bernal en Morelia antes de abrir la escuela de León...la escuela de León se abrió en el año de 1943 y yo empecé a estudiar en el año de 1952...había una conexión de maestros de Morelia con...con...León...Guadalajara también es hija de Morelia, porque las dos fuentes que alumbraban en ese tiempo la música sacromusical era la escuela de Morelia y la escuela de Querétaro, las dos únicas escuelas en la república que tenían su ascendencia en Europa...Morelia con los monjes franceses de Solesmes...eh...los benedictinos que editaron todos los libros de canto gregoriano y la escuela de Querétaro era de ascendencia de Ratisbona de Alemania eran los dos fuentes que alimentaban a toda la República ¿Por qué?...¿Por qué en Querétaro y no en México? no olvidemos que nunca había habido relaciones entre el gobierno y la Iglesia entonces la Iglesia no consideraba a los sacerdotes ciudadanos eran hijos de Roma...porque obedecían al papa era entonces su patrón de ellos el papa y no aquí la patria...entonces por esa razón y como no había relación entre la Iglesia y el estado no eran considerados ciudadanos...actualmente ya son considerados ciudadanos ya tiene voz y voto y ...pero en ese tiempo no era así...era muy distinto la.. la forma como se manejaban las cosas la religión era una cosa y el gobierno era otra así que...aunque a fin de cuentas era la misma historia que sigue siendo en la actualidad.

H.S.F. ¿Recuerda el nombre de alguno de esos maestros que iban y venían entre las escuelas de León y Morelia?

D.G.L. Bueno de Morelia el maestro Bernal nos vino a dar un curso...por cierto murió cuando nos estaba dando ese curso...él estaba en Estados Unidos y vino a darnos un curso en julio y desgraciadamente en dos semanas y media que estuvo con nosotros murió repentinamente de un infarto al corazón, era así...venía otro maestro de órgano que venía también cada ocho días o cada 15 días a dar clase...luego tuvimos la fortuna de tener un maestro europeo...uno de los mejores pianistas de Europa que nos trajo la guerra llegó también a darnos clase y vivía en Guanajuato e iba cada ocho días a León para darnos clase de piano...de hecho cuando yo terminé mis estudios el programa de la escuela de música...dejé la escuela para seguir a mi maestro en forma exclusiva ya dedicarme con él al estudio del piano desde el punto de vista ya de perfeccionamiento pianístico y lo obtuve con él Gerhart Muench se llamaba... entonces con él yo hice 7 años de estudio de piano de perfeccionamiento con él hasta que me dio de alta.

H.S.F. ¿Durante su estancia en la escuela de León tuvo la oportunidad de convivir con Guillermo Pinto Reyes?

D.G.L. Sí fuimos grandes amigos...este...cuando yo dejé la escuela él regresaba de Europa y empezó a dar un curso ahí...me tocó estar muy poco casi no trabajé con él...pero yo iba a las clases con mi maestro ahí en León o a Guanajuato pero el maestro Pinto radicaba en León y nos hicimos grandes amigos conviví yo con él varios años allí en León pero ya como amigos no como maestro mío yo...yo ya estaba fuera de la escuela ya.

H.S.F. ¿Recuerda algo de la labor de Guillermo Pinto Reyes en la Escuela de León?

D.G.L. Pues fue un hombre de un talento extraordinario tenía una capacidad muy grande para el órgano y para la composición de hecho nosotros cantamos unas obras que él escribió para la Madre Santísima de Luz...que es la patrona de la ciudad está allí en catedral...e hizo unos maitines que nosotros cantamos yo no lo conocía a él en ese tiempo él estaba en Europa en ese tiempo cuando llegó ya lo conocí y si vi el talento que tenía y como digo nos hicimos grandes amigos...este...pero tenía una capacidad muy grande también como músico.

H.S.F. ¿Qué rasgos cree usted que definirían a la escuela de música en León?

D.G.L. Pues un poquito complicado porque la escuela empieza a sufrir a raíz del cambio que se origina en el Concilio Vaticano Segundo...es un cambio muy brusco el que se ocasiona entre la música antigua al Concilio...anterior al Concilio y la música ya en el Concilio y posterior al Concilio hay dificultad muy grande para asimilar todavía hasta la fecha no hay una...se ha avanzado mucho pero todavía falta mucho para llegar a lo que es el anhelo del Concilio porque el Concilio todavía sigue poniendo como música en primer lugar para la liturgia el canto gregoriano y el canto gregoriano no se estudia...entonces hay un problema muy fuerte en ese sentido yo estoy trabajando con el seminario justamente con eso tratándoles de enseñar un poco de gregoriano

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

a los muchachos que van para el sacerdocio para que tengan una formación como la quiere la iglesia como lo pide el Concilio musicalmente hablando y eso...es mi trabajo que tengo ahorita para lograr eso.

H.S.F. después de estos problemas que surgen en la escuela de León a partir del Concilio Vaticano Segundo ¿Percibe usted un decaimiento de la institución?

D.G.L. Sí porque tiene que ajustarse es que el cambio fue brusco fue radical a tal forma que se llegó a pensar esto (que no es verdad) se decía aquí que la iglesia de aquí de México que estaba prohibido el latín que el Concilio había prohibido el latín...y es mentira eso...el latín sigue siendo la lengua oficial de la iglesia entonces este rompimiento del latín de que todo lo que fuera en latín se fuera de la iglesia entonces como lo que la formación allí era en latín para la música pues todo fue un rompimiento ¿cómo hacer en español música nueva?...¿de dónde se cogía la música? no había y hacerla ¿quién la hacía también? no había quien la hiciera...todo el repertorio que había de música para la liturgia pues estaba abandonado estaba prohibido por que se llegó a decir eso...actualmente ya no se dice eso pero se dijo que el latín estaba prohibido y no es cierto.

H.S.F. En ese sentido en la composición de obras ¿En la escuela de León se ejerció la composición también como parte de las materias?

D.G.L. Sí también era parte de la formación musical la...la armonía...de hecho el maestro Bernal nos dio clase de composición, nos dio clase de armonía, nos dio clase de canto gregoriano, nos dio clase de dirección coral, o sea nos daba todos los días nos daba ese curso en dos semanas y media aprendimos muchísimo con él.

H.S.F. ¿Recuerda el nombre de alguno de sus compañeros que haya seguido por el camino de la música sacra?

D.G.L. Pues sinceramente no porque yo me desligué de la ciudad de León y tuve un compañero que en paz descansa ya murió formamos un coro aquí estuvimos trabajando un coro dentro de la liturgia pero...este...desgraciadamente él falleció y su esposa se quedó al frente del...yo también por motivos de salud ya no pude seguir con el coro pero el coro sigue existiendo...mi compañero y yo hicimos esa labor trabajando con el coro pero todavía con los vestigios de lo anterior al Concilio ya después poco a poquito se fue uniendo el repertorio nuevo para trabajar dentro de la liturgia.

H.S.F. ¿Tendría noticias de alguien más de la ciudad de Salamanca que haya ido a estudiar a la escuela de León? **D.G.L. No recuerdo eso.**

H.S.F. ¿Dentro sus compañeros había alguno que hubiera recibido apoyo de algún sacerdote para ir a estudiar a León?

D.G.L. Más bien de algunos lugares mandaban las parroquias mandaban algunos muchachos para estudiar a la escuela para después poner a trabajar en las parroquias eso es lo que más o menos había...así era.

H.S.F. Bueno, pues quedamos agradecidos por el tiempo... (se levanta a atender unos asuntos personales).



Entrevista a Estanislao Díaz Soria

Informante	Estanislao Díaz Soria (E.D.S.)
Ocupación	Coordinador del área de música Instituto Cultural de Aguascalientes.
Lugar y fecha	Venustiano Carranza 101 Aguascalientes, Ags. 18 de septiembre de 2019
Etnógrafo.	Hirepan Solorio Farfán H.S.F

H.S.F. Nos encontramos el día 18 de septiembre del año 2019 en compañía del maestro: **E.D.S. (Estanislao Díaz Soria)** quien nos va a hacer el favor de contestar una breve entrevista. ¿Podría hablarnos un poco a cerca de su formación como músico?

E.D.S. (Bien) Yo a los once años en la comunidad donde yo nací (pos) me integré allí a al coro de la iglesia siendo incluso menos de menos edad cantaba como niño y en algún momento me interesó el instrumento (verdad) y cuando el sacerdote vio que tenía ese interés pues me empezó a dar ciertas orientaciones de lo poco que él sabía me interesó y me pegué, pegué, pegué fue tan...tan...este...tan claro el interés y avance que tenía que él decidió mandarme...a... con una maestra (verdad) aquí en Aguascalientes encontramos una tomé clase de piano por unos seis meses después de ella sugirió que yo entrara ya como con más formalidad a la escuela de música sacra y fue en el año de 1963 (no, perdón) (19)62 cuando ingresé aquí y hasta el 1968...en 1968 los directivos de la escuela consideraron que yo debía continuar pero fuera de la escuela y fue cuando me mandaron a la Escuela de Música Sacra de Morelia allá llegué y pues encontré algo parecido a aquí nada más que mas...nivel (verdad)...los maestros pues todos tenían una formación muy, muy, muy avanzada con respecto a los de aquí...eh...me integré al...a clases de piano con un maestro...alemán...eh...inicié el curso de órgano con el maestro Roberto Oropeza el de composición que ya lo había iniciado aquí en Aguascalientes lo continué con el maestro Bonifacio Rojas luego...el ...la...el canto gregoriano que todavía en esa época...pues...todavía estaba la Iglesia como que firme en su tradición musical (¿no?) había que cantara gregoriano en las misas en las iglesias que pues ya un año o dos se acabó todo eso y allí seguí yo muy dedicado a esas cuatro disciplinas y logrando desde luego destacar en todas...en todas y así puedo yo sentirme pues orgulloso de tener la formación extensa en piano órgano composición y canto gregoriano y además tuve oportunidad de participar...en todo lo que es la parte coral hasta el grado que tuve...estuve como pianista de los Niños Cantores de Morelia y en algún momento tuve a mi cargo el segundo coro de los Niños Cantores es cuando iniciaban y conmigo pasaban al segundo coro y ya después de allí fue ya mi actividad...ya como con presentaciones públicas...eh...en el D.F. en muchas...este.. partes de la república como organicista...conciertos como pianista.

H.S.F. ¿Nos podría mencionar el nombre de su lugar natal?

E.D.S. Mi lugar natal es Los Sauces una comunidad de Los Sauces en el municipio de Encarnación de Díaz Jalisco.

H.S.F. ¿Y Recuerda el nombre del sacerdote que... (interrumpe la pregunta)?

E.D.S. Se llama...se llamaba José Ornelas él era una persona amante de la música coral por qué su formación en la etapa de su formación era...la música tenía un papel muy, muy importante a tal grado que dedicaban ahí...-eran puros hombres...sí...no pueden ser mujeres..(bueno) habían los coros...él tanto le gustaba...que sus tiempos libres se dedicó a copiar, a copiar a mano todo lo que cantaban y así llegó después de su periodo de formación llegó a...a...a Los Sacuces con un archivo musical enorme la mayoría copiado por él repertorio de obras de Palestrina de Victoria...eh...de muchos compositores y entonces él por eso yo creo que...bueno en mi caso me dio el apoyo con la intención de (pues) lograr sus...ilusiones (verdad) de tener...ahí en esa localidad música coral importante.

H.S.F. Se da el momento en que usted debe abandonar las comunidades cercanas para tener acceso a una educación de mayor nivel como usted lo menciona, en ese momento de definición ¿Por qué Morelia en lugar de Guadalajara?

E.D.S. (Bueno)...Morelia...porque era la escuela que estaba más...este...posesionada en la memoria de medio mundo (¿no?) llegaban aquí mucho a...bueno...al menos allí a la misma parroquia o a la casa del sacerdote una revista que se llama la *revista Schola Cantorum* y allí podíamos leer los artículos las obras todo lo que publicaban ellos en Morelia las obras y...también...se dio la situación de que uno de los maestros el maestro Bonifacio (- interactúa con alumnos de la escuela-...a ver... ¿ya encontraron salón?) este...uno de los maestros de allá que fue mi maestro de composición él inició su carrera musical en Aguascalientes -no perdón- su carrera profesional...aquí fue su primer... se puede decir plaza como maestro y...el director de la escuela de ese tiempo también era ex-alumno de Morelia por eso toda la conexión estaba con Morelia...eh...si hubo después compañeros de la escuela de música sacra colegas de mi etapa que se fueron a Guadalajara (¿verdad?) pero a Morelia solamente yo de la escuela.

H.S.F. ¿Qué recuerda de Bonifacio Rojas como docente como músico y como persona?

E.D.S. Él era una gran persona el maestro nada escondía todo lo daba...todo lo, lo daba y pues creo que Michoacán debe tener...hablo como un personaje de la música importante así como Miguel Bernal Jiménez y otros que no se quedaron en Morelia por ejemplo Domingo Lobato que se fue a Guadalajara y...algunos a Querétaro pero Morelia fue la cuna de muchos personajes en el mundo musical sacro (¿verdad?).

H.S.F. ¿Recuerda alguno de sus otros maestros en la Escuela de Música Sagrada de Morelia?

E.D.S. bueno pues estaba el maestro Rubén Valencia Cortés que en sus tiempos cuando inició el Coro de los Niños Cantores de Morelia que dirigía un italiano Romano Picutti él era uno de los solistas y...de haber...que pasó ya su etapa infantil como solista como cantante de los Niños Cantores pues le siguió la carrera y fue mi primer maestro de piano...durante unos meses...y después ya con el otro maestro y él era el que tenía los coros (Valencia) y nos daba algunas clases allí también pero los principales, principales fueron Roberto Oropeza Bonifacio Rojas el maestro de

piano alemán [...] el maestro de canto gregoriano el padre...el maestro también de composición el maestro Bonifacio Rojas.

H.S.F. ¿Le tocó a usted estar en la administración ya del presbítero Marcelino Guisa?

E.D.S. Con él estuve y fuimos muy amigos me estimaba mucho me confiaba muchas cosas, muchas cosas...hasta cuando ya le quitaron la escuela él permanecía ahí en el lugar en la iglesia en el cese de las rosas cuando Santa Rosa de Lima y me confiaba muchas cosas porque pues...fue para él un golpe muy duro (¿verdad?) tener que dejado la escuela

H.S.F. ¿Recuerda algo de ese momento tan poco referido en la historia del Conservatorio de las Rosas?

E.D.S. Bueno yo, yo, yo, no estaba ahí cuando se dio el cambio yo no estaba ahí yo cuando terminé todo se quedó normal incluso yo...este me salí de allá como pasante ya nada más yo preparar mi examen para regresar yo por mi licenciatura...nunca regresé fui alguna vez...fue cuando me tocó ya ver el cambio y ver las condiciones en que estaba el padre de...eh...encerrado en la sacristía de la iglesia todo el día...completamente deprimido.

H.S.F. Tocó un punto fundamental en la historia de la música en occidente, esta especie de renunciación o de relegación de los valores tradicionales musicales el canto gregoriano la polifonía renacentista a partir de Concilio Vaticano II ¿Cómo se recibió el Sacro Sanctum Concilio en las escuelas de música sacra? ¿Qué recuerdos tiene de esto?

E.D.S. Bueno...hay en notas...este...en notas en la revista -yo tengo precisamente aquí una colección de esas revistas donde hay mucho, mucho...este...resistencia en los artículos los mismos personas que ...el mismo padre Marcelino Guisa y algunos de sus colaboradores ahí se ven en los artículos resistencia al cambio ese incluso hay por ahí unos artículos donde uno de ellos...se...se. ríe se mofa de cómo van a ocurrir las cosas de cómo están ocurriendo así en tono de, de broma...(¿verdad?)...como al hecho ese de que a las 8:00 de la mañana misa para las sirvientas a las 9:00 misa para los niños a...y así...cada uno con su grupo de música los niños con música de Cri-Cri ...esta y así...las sirvientas música de mariachi y luego así tal a la una (13:00) misa para los jóvenes con música de rock y así hacían los artículos así más o menos en ese tiempo...sí los leíamos se nos hacía muy chistoso los mismo alumnos de la escuela estábamos tan impregnados del estilo de la forma de hacer música sacra que se nos hacía demasiado, demasiado, exagerado escuchar las famosas misas de juventud que es esos tiempos surgieron provenientes de un padre...de un obispo Méndez Arceo de Cuernavaca de qué fue el que...este...surgió así...el primero ¿no?...en sacar y todos estábamos así como asombrados y nos extrañaba, nos extrañaba, esa forma y no...pues no tardamos mucho tiempo para aceptar los ritmos que usaban...eh...ya nada era aquellas líneas melódicas muy sobrias los ritmos nada de síncopas....nada de...

H.S.F. ¿Recuerda usted los textos musicales para estudiar la música en Morelia?

E.D.S. Bueno pues estaban los textos por ejemplo los métodos de piano de órgano esos no van a cambiar siempre van a ser los mismos pero por ejemplo estudiar legislación

musical sagrada era obligado...todos tenemos que sabernos los documentos emitidos por el...el (vamos)...por la santa sede (¿no?) los documentos la legislación sobre música pues tenemos que saber...y...pues...no sé por ahí debo tener algunos papeles todavía libros que estudiábamos los métodos de canto gregoriano libro uno dos y tres...eh...les llamaban curso elemental curso medio y curso superior de canto gregoriano donde todo, todo, todo era un proceso de estudiar todas las...los neumas los signos y aprendérselos las fórmulas salmódicas todos los nombres de cada tipo de piezas gregorianas que los graduales que el ofertorio que la comunión introito y todos...lo que...lo que está en los libros que en ese tiempo...(bueno, no sé como se le llamarán hoy)...le llamábamos *liber usualis* gruesos por ahí tengo el mío y yo tuve la suerte también de...pues...de haber hecho un examen extraordinario en mi examen de canto gregoriano que me dieron el premio episcopal que...me decían que hacía muchos años no se daba nadie lo lograba...presenté un examen recepcional de canto gregoriano y...este...pues obtuve ese premio.

H.S.F. ¿Recuerda quiénes fueron los sinodales en ese examen?

E.D.S. Pues los sinodales eran el maestro...eh...Bonifacio desde luego el maestro Roberto Oropeza y ahí veo la foto de...de... (se me fue el nombre, por cierto era organista de la basílica en la catedral de México) ...Delfino Madrigal, Delfino Madrigal.

H.S.F. ¿Usted se integró a la Escuela de Música de Morelia dentro del internado?

E.S.D. Estuve internado ahí...estuve internado y en un principio estuve con toda la comunidad en un salón en un dormitorio grande...después seguramente...por qué era muy influyente porque me estimaba mucho el director (-se ríe de su propia broma-) me asignó un cuarto por allá aparte o sea no con todos los demás y allí dormíamos dos compañeros y estaba precisamente arriba de lo que eran las oficinas de la escuela.

H.S.F. ¿Recuerda cómo era un día normal dentro de la escuela de Morelia siendo interno?

E.D.S. En la mañana nos...nos tocaba la llamada a las 6:30 en un tiempo, en un tiempo yo...este...cunado estaba con todos los muchachos en el dormitorio en ese lapso de las 6:30 a las 7:00 lo dedicábamos para asearnos y las 7:00 teníamos que entrar a misa a la iglesia de las Rosas eso fue durante un tiempo después cuando yo...ya me dieron el cuarto aquel yo...ya no iba...ya no asistía con los...(¡ah! perdón)...después de la misa nos teníamos que ir a almorzar yo nunca almorcé con la comunidad de allá de la escuela yo desde un principio por recomendaciones de aquí de Aguascalientes fui a dar con una casa de religiosas...bueno más bien es como un asilo un hogar de niñas...y fue ahí donde ya después iba yo después de levantarnos de asearnos en vez de ir a la misa con los muchachos abajo yo me iba ahí a, a la casa esa donde me daban de almorzar y como a las 7:00 7:15 comenzaba la misa que yo les acompañaba ya a las 8:00 ya estaba yo en clase que a las 8:00 empezaban las actividades de la escuela...la primera clase casi siempre era la del maestro Bonifacio...y también teníamos como con el director el padre Marcelino teníamos clase de...de legislación musical y nos daba redacción.

H.S.F. ¿Y, después venía la comida?

E.D.S. Toda esa mañana eran la clase de armonía la clase de dictado la clase de solfeo...eh...lo sábados era la clase de piano por qué el maestro Muench venía de México llegaba de México y ya...a la una a la comida, a la comida después de la una habían prácticas en...estudios individuales de órgano de piano ya no habían las clases en la tarde teníamos actividades...por ejemplo yo ayudaba con los Niños Cantores eh...daba algunas clases tomábamos algunas clases por ejemplo de inglés ahí mismo...eh...apoyaba yo...este...también algunas clases ahí mismo de...de gente que acudía...a clases extra...como se puede decir como cursos de extensión.

H.S.F. ¿Y, a qué horas se cerraba la puerta?

E.D.S. Bueno yo las clases de inglés las tomaba a las 8:00 de la noche por qué antes ya habíamos cenado...cenábamos temprano... y por lo regular ya a las 9:00 ya estábamos ya todos ya casi para acostarnos (¿no?)...eh...nos íbamos a recuerdo a ese lugar donde yo en conjunto con otro compañero y otro más que estaba abajo que oficialmente...el que estaba más abajo era el director del coro...mismos alumnos y yo era el organista del coro y a esa hora ya teníamos que estar...nos daba oportunidad todavía el padre de estudiar en la noche...-a nosotros- porque él no dormía ahí...nada más estábamos tres personas...tres de los mismos alumnos el padre dormía ya a las 10:00 se salía a lado estaba la casa rentaba un departamento pero allá estaba la casa.

H.S.F. ¿Cómo era la clase de solfeo en el Conservatorio de las Rosas?

E.D.S. Bueno la clase de solfeo que por cierto nunca me convenció al grado que ya aquí ya cuando yo tuve que dar solfeo tuve que hacer mi propio método...donde pues como...nos daba el libro...tienen que comprar este libro había en Morelia una tienda de música donde nos vendían el libro y ya nos sentaban allí a dar la lección nos lo dejaban de tarea y sí la clase, cada clase nos preguntaban la lección y nos la calificaban...y...pues...era una serie de ejercicios que yo no le encontré ...este...razón de ser.

H.S.F. ¿Este libro que refiere es el tratado de solfeo de Bonifacio Rojas?

E.D.S. No, no lo conocí (bueno) sí lo conocí más bien nunca lo estudié le decían "el bona" si "el bona" por cierto yo no tengo ese libro (¿no?) si este era un maestro muy buena gente el maestro era muy a todo dar -como decíamos en su tiempo como dicen ahora los jóvenes muy buena onda- eh...era un maestro que venía que provenía de Sinaloa por allá pero él estudió ahí y se quedó en Morelia- (-o creo que no- creo que era de ahí se casó con una de por allá-) por cierto que aquí viene una señora a tomar clases de piano fuimos compañeros en Morelia se casó con un muchacho de (bueno) su esposo de aquí Aguascalientes y aquí ha vivido toda su vida ya es abuela y viene aquí a veces nos ponemos a recordar....recordar incluso tengo unas fotos de esa época-.

H.S.F. Nos menciona que usted a partir de esas deficiencias que detectó en la clase de solfeo propuso un método de solfeo ¿Nos podría hablar un poco a cerca de él?

E.D.S. Yo este...eso fue aquí en Aguascalientes cuando me dijeron que yo de solfeo entonces...yo me pregunté -bueno- ¿solfeo? ¿y, para qué es el solfeo?... el solfeo que yo ví desde el inicio no le encontré razón de ser e investigando un poquito el

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

nacimiento del solfeo pues fue un método que inventaron...algún italiano...Guido D' Arezzo para sus cantantes coralistas no estarles ensayando cada quien su...no vamos mejor a que lean sus notas ustedes entonces los cantantes del coro son los primeros en ...este...estudiar el solfeo ya después lo pasaron a los músicos que yo (como le digo) yo no he encontrado, no he encontrado todavía frutos para mi...la gente piensa que al estudiar solfeo ya se aprende a leer música y para mí es un mito...para aprender música hay que leerla pero en el instrumento el solfeo te ayuda algo...-yo dije bueno...yo tengo que hacer un método que sustituya al solfeo pero ya más orientado hacia los músicos...y ahí...durante seis años estuve trabajando y en la práctica fue saliendo y ahí tengo mis libros...son seis tomos tres para el alumno y tres para el maestro

H.S.F. Entonces este método digamos método práctico de solfeo aplicado al instrumento

E.D.S. No, no es eso...yo lo que me refiero es que si quiere aprender a leer música ahí que ponerse a leer música en el instrumento (ahora) que el método de solfeo...a ver un método que sustituya al solfeos ¿cómo debe ser?...pues para mí es...yo lo llamo educación audio vocal y rítmica...audio vocal...el músico necesita educar el oído necesita...entonar...reconocer los intervalos entonar los intervalos necesita dominar la cuestión rítmica (¿verdad?) eso es lo importante...y yo...este...incluso ahora en verano lo di...lo di el curso ese...claro del primer libro solamente vimos creo dos unidades (¿no?) y en cada libro hay ocho unidades...son tres libros...

H.S.F. Una cosa que se me pasó ¿de qué año a qué año estuvo en la escuela de Morelia?

E.D.S. Yo en la escuela de Morelia estuve tres años solamente porque aquí en la sacra estuve de 1962 al (19)68 yo en el (19)68 me fui a Morelia y de ahí regresé en 1972 (19)72 entre tres y cuatro años más o menos estuve allá...eh...me vine con la...pues...me vine con el...la petición de la gente de la escuela de música sacra de que viniera a apoyar por que necesitaban de...pues...si yo me fui a preparar fue precisamente para venir a apoyarlos.

H.S.F. muchísimas gracias por la entrevista.

Entrevista a Guillermo Florián Avilés

Informante	Guillermo Florián Avilés
Ocupación	Docente, Literato, ex – Niño Cantor
Lugar y fecha	Morelia, Mich. Jardín de las Rosas. Santiago Tapia S/N. 25 de octubre de 2019
Etnógrafo.	Hirepan Solorio Farfán

H.S.F. Nos encontramos en el Jardín de las Rosas en compañía del señor **G.F.A. Guillermo Florián Avilés (servidor)**. **H.S.F.** Quién amablemente nos va a facilitar una entrevista.

H.S.F. Dentro de su ponencia -que fue muy interesante porque esclarece muchos puntos- se puede detectar un vacío en la historia de cómo se ha contado la historia del Conservatorio de las Rosas y el primer vacío es la ausencia de la labor de José María Villaseñor ¿Qué recuerda usted de este personaje?

G.F.A. En realidad es una pregunta amplia, muy amplia, pero recuerdos vivos de ese personaje mi infancia...mi infancia aquí dentro de la escuela y sobre todo el amor que nos profesaba es un...fue una persona muy significativa para mí porque hasta la fecha sigo diciendo y sigo creyendo que fue mi segundo padre.

H.S.F. Muy bien, hay también otro vacío en la historia que es la labor de Villaseñor como constructor de instituciones no solo musicales sino educativas y que estas impactaron fuertemente en la sociedad michoacana formando un conjunto amplio de jóvenes ¿Qué nos puede decir al respecto?

G.F.A. Lo que puedo decir al respecto es lo siguiente... dada la devoción que él sentía por la Santísima Virgen de Guadalupe empezó a crear -como lo dije en mi platica- la liga de San Tarsicio con siete, ocho muchachos era la liga eucaristía de San Tarsicio y recordando precisamente a San Tarsicio que era el jovencito que les llevaba la comunión a los catecúmenos que iban a morir en el coliseo romano a los cristianos perseguidos por el imperio romano e ese tiempo y en memoria de él crea esta liga (¿sí?) con chiquitines pero también paralelamente abre las puertas a la música...él sin ser músico (sí) lo que quiere es que los niños aprendan a orar cantando para que después canten orando...esa fue la principal virtud del señor Villaseñor y que en verdad mucho hemos discutido de eso y mucho hemos platicado y mucho hemos investigado historiadores personas de aquí de fuera sobre el ...los pasajes reales del señor Villaseñor posteriormente él...ya crea la Liga de San Tarsicio y empieza a trabajar la música sacra de tal forma de que ésta adquiere un interés singular dentro de la arquidiócesis y llama la atención sobre todo del entonces arzobispo de Michoacán el señor Banegas Galván y quién le da un apoyo fuerte y decidio al señor Villaseñor para que entre en contacto directo con los jóvenes (¿sí?) él hizo sus estudios en el seminario de Morelia...pero allí era consejero espiritual y director de jóvenes entonces ya acá en el

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ejercicio de su sacerdocio empieza reunir jóvenes empieza a llamar muchachos a que canten y canten la salve los días doce en el templo de San José y realmente esa fue la escuela elemental que dio base fundamental así a la Escuela de Música Sagrada que posteriormente se convertiría en Escuela Superior de Música Sagrada aunque al principio se llamó Escuela Oficial de Música Sagrada ya después le cambiaron a Escuela Superior de Música Sagrada con el tiempo... y con ese mismo tiempo es el año que funda en el tiempo de la compañía -el que está aquí que es ahorita la biblioteca pública actualmente...allí era el templo de la compañía- tenía cantorcitos o sea niños y la Liga Eucarística que él funda los une a los dos y entonces comienza el "orfeoncito" que él le decía un orfeón chiquito...ese mismo año que crea el orfeoncito muere su santidad Pío X y en memoria de él le pone orfeón Pío X y caminando, caminando con el tiempo justamente...justo en ese tiempo te estoy hablando de 1914 en ese Orfeón Pío X ya aparece un niño...ese niño se llamó Miguel Bernal Jiménez... Este él nunca quiere aparecer en primer plano no era persona que le gustaba el protagonismo (¿sí?) pero...empieza a buscar maestros y entre ellos se encuentra al maestro Urbina al maestro Cedillo al maestro Aguilera al maestro...eh...no recuerdo su nombre pero sobre todo esos tres Urbina Aguilera y Cedillo esos tres fueron los que...como él dice en su Opúsculo "abnegadamente dieron sus...impartieron sus conocimientos a esos chiquitines (¿sí?) el señor Villaseñor tenía una gran visión siempre lo he dicho y...se quedaba corto...descubre la genialidad de Bernal Jiménez y busca por todos los medios hasta que logra enviar a Bernal Jiménez a la escuela Pontificia de Roma donde Bernal Jiménez responde con creces (¿sí?) esa...ese...encargo por así decirlo y hubo un pequeño paréntesis allí en ese lapso de tiempo porque se le acabó el dinero al señor Villaseñor ya no tenía dinero para sostener a Bernal Jiménez en Europa...en Roma...y de allá el señor Manari y el señor Licino Refice maestros de Bernal en la escuela Pontificia le piden por escrito al señor Villaseñor que lo deje más tiempo...y en efecto...no sé cómo le haría el señor Villaseñor pero lo sostuvo y allí empieza otra historia...pero ese vacío del que tú (H.S.F.) hablas creo que yo me explayé lo suficiente en la conferencia(¿sí?).

H.S.F. La otra parte desde las perspectivas modernas de la educación que le llaman la educación integral...pareciera que dentro de esta institución de la escuela de música se buscaba esa educación integral dado que funda la primaria la secundaria usted ¿Qué nos podría decir sobre este pasaje?

G.F.A. En efecto...hemos estado escuchando las últimas décadas sobre educación integral donde al muchacho se le dota de conocimientos como académicos deportivos e incluso para manejarse dentro de la sociedad con más decoro...sin embargo y sin tocar la palabra educación integral yo creo que ellos sobre todo el señor Villaseñor tenía esa visión ¿Por qué? porque al ver que empezábamos a canta de chicos procuró la primaria o sea nunca descuidó nuestros estudios (¿sí?) nunca entonces fundó la escuela primaria Mariano Elízaga (¿sí?) [...] sin embargo funda la escuela primaria Mariano Elizaga para nosotros para los niños y continúa también la efervescencia de la Escuela Superior de Música con jóvenes ya ...vamos a decir entre la adultez

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

y la juventud que estudian para músicos de iglesia (¿sí?) la idea era esa diseminar toda la música sacra por todo el territorio nacional y lo logró...algunos de nosotros terminamos la primaria y abrió la secundaria (¿sí?) y por supuesto que...si hablamos de educación integral aquí llevamos una disciplina casi conventual...nomás por decirte un horario...misa a las seis de la mañana todos los días desayuno primaria a medio día conjunto coral en la tarde solfeo gregoriano y vocalización en la noche (¿sí?) un ratito de juego y al dormitorio por...en otro pasaje en las tardes de salir de la primaria aparte de solfeo vocalización y canto latín con el padre Marcelino Guisa y hubo una que era moral ¿Cómo le llamarías a este cúmulo de asignaturas que ahora le llaman educación integral? pon tú que en ese tiempo no se le llamara educación integral pero la teníamos (¿sí?) ¿Cómo funda un equipo de futbol el señor Villaseñor? y todos los jueves...todos, todos, primaria secundaria y Escuela Superior de Música a las canchas del panteón donde está ahora Ciudad Universitaria eran las canchas del panteón todos los jueves teníamos que ir a jugar futbol allá todos...padres maestros alumnos ex-alumnos de todo (¿sí?) ¿Seguimos hablando de educación integral? ahí está simplemente las materias que te estoy diciendo la de moral nos la impartía el padre Enrique o el padre Marcelino Guisa después vino el padre Marcelino Pantoja el padre Andaluz que todavía vive responsable del templo de las Rosas actualmente vino una serie de sacerdote a impartirnos la clase de moral...imagínate todo lo que abarcaría hablar de moral.

H.S.F. Ahora...Esta educación tan completa desde la visión imprime Villaseñor ciertamente debe ser muy difícil de sostener...con los acontecimientos primero de 1956 y finalmente con el acaecimiento del padre Villaseñor en el 1961 ¿Qué pasa con esta escuela, mantiene esa inercia o comienza un tránsito hacia otro estado?

G.F.A. Después de la muerte del señor Villaseñor hubo muchos, muchos problemas pero muchos...no se si recuerdas que hablé de las tres cuerdas o sea la cuerda de tres hilos -perdón- difícil de romperse...se rompió finalmente con la muerte de él se rompió y se acabó...quedó en manos del padre Marcelino Guisa toda la institución aunque queramos o no pero el padre Guisa...creó un ambiente hostil y empezó a correr maestros...de los primeros corrió fue al maestro Bonifacio Rojas y ¿Quién fue Bonifacio Rojas? nada más y nada menos que el fundador de la orquesta sinfónica de Michoacán...después despidió a Celso Chávez que era la máxima palabra en canto gregoriano despidió a Alfonso Vega Núñez que era el primer lugar en órgano y así sucesivamente fue corriendo a gente recuerdo...ahí si tengo presente muy clara mi memoria que la última gira que realizamos los Niños Cantores de Morelia con el maestro Luis Berber a Estados Unidos fue en 1962 salimos de aquí un 3 de octubre del 62 a Estados Unidos y regresamos un 3 de enero...hasta el tres de enero del 63...al regreso (¿sí?) tuvieron un enfrentamiento el padre Marcelino con el maestro Luis Berber por el coro o sea...el padre Marcelino quiso imponer a Luis Berber ciertas -¿cómo te llamaría?- reglas normas que él mismo estaba actualizando supuestamente y que a las cuales Luis Berber tenía que

someterse y todos los demás maestros... todos los demás... entonces el maestro Luis Berber era bueno con nosotros muy bueno siempre fue un excelente maestro conductor tanto académicamente como en la calle y nos chiqueaba mucho por así decirlo pero... ese enfrentamiento que tuvo con el padre Marcelino... terminó dejando la dirección Luis Berber deja la escuela Luis Berber deja los Niños Cantores "al garete" y... casi todo el año de 1963 fue puros pleitos dimes y diretes por periódico los periódicos locales recuerdo algunos titulares algunos encabezados que decían "Requiem para los Niños Cantores" así con se acaban los Niños Cantores... si en efecto hubo muchos problemas, muchos problemas incluso la gran mayoría de alumnos que aún existían en la Escuela Superior pues fueron paulatinamente -ya no dijeras- corridos más bien alejándose de *Motu Proprio* y dejando al padre Marcelino pues sin nada (¿sí?) la institución sigue viviendo aunque sea del recuerdo aunque sea del pasado... la primaria crece [...] y entonces viene una... una fuerte controversia donde realmente la arquidiócesis de Morelia rompe con la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia de tantos problemas que había y "sabes qué, ya no quiero saber nada de ti" y el padre Marcelino Navega solo por un lado pero por otro lado existe una asociación civil llamada Conservatorio de las Rosas con personalidad jurídica... que era precisamente lo que el señor Villaseñor había dejado en manos de Bernal Jiménez así que te puedes imaginar que esta casa que compró el señor Villaseñor está escriturado a nombre de Bernal Jiménez... la casa de allá de enfrente de la esquina era de la escuela y ahorita te voy a decir qué pasó... pero todo esto... queda a nombre de Bernal Jiménez... la sociedad o patronato de ese tiempo nunca funcionó hasta que vieron estas broncas estos problemas estos fuertes enfrentamientos (¿sí?) que este que... eh... que tuvieron otra... no tuvieron otro camino más que meterse a la pelea (¿sí?) y quién más que la familia Bernal Macouzet... y ellos son los que formalmente o legalmente ya con la acta constitutiva de esa asociación que creó Bernal Jiménez para la escuela para el señor Villaseñor (¿sí?) se apoderan de la escuela 1980... (¿sí?) y allí empieza otra problemática ya te has de imaginar pleitos legales y destituyen al padre Marcelino como director del conservatorio -obvio- y nombran a Jesús Carreño director del conservatorio... obviamente todo ese tiempo que pasa los Niños Cantores quedan a cargo del maestro Pepe Zavala José Zavala Hernández... eh... Pepe Zavala a mí me educó la voz era educador de voces y llegabas aquí por primera vez era el que te educaba la voz el padre Saturnino te enseñaba a solfear y canto ya directamente con Luis Berber o con Felipe Ledezma piano con Jesús Carreño y así... entonces... de la muerte del señor Villa los problemas que estoy diciendo hasta 1980 todo ese tiempo el coro lo dirige Pepe Zavala de hecho Pepe Zavala duró dirigiendo 18 años a los Niños Cantores imagínate cuantas generaciones pasaron por ahí... de niños... entonces... cae enfermo Pepe Zavala y muere y empieza el maestro Carreño a buscar quién dirija a los Niños... claro... no dudamos de la capacidad musical de maestro Carreño ya en una ocasión hablé de él y sin duda alguna fue el alumno más destacado de Bernal Jiménez... sin duda... en lo que quieras en composición en contrapunto y fuga en cualquier área Carreño los rebasaba a los demás y entre sus propios compañeros de

generación de Carreño lo apodaron ¿Supiste el apodo que le pusieron? le pudieron "bernalito" el "bernalito" a Carreño entonces ¿Quién era el indicado para dirigir la escuela? Carreño y aparte porque tenía... estaba muy ligado a la familia Bernal Macouzet entonces pues ya has de entender cómo se dieron las cosas cómo se fueron escalonando hasta que ubicaron a Carreño...obviamente...entra en funciones el patronato aquel...otra vez... pero el patronato lo constituían Miguel Bernal Macouzet Eugenio Bernal Macouzet Francisco Bernal Macouzet Verónica Bernal Macouzet ...¿De qué se trata?...ellos manejaba todo esto entonces...tú te pones a pensar qué pasó...¿nepotismo?...o ¿qué? y realmente lo que hace le maestro Carreño es revivir a los Niños ya no digas a la Escuela Superior de Música por que le quitaron el nombre de Sagrada desde el momento que rompe con la iglesia le quitan la palabra sagrada y queda como Escuela Superior de Música de Morelia...punto...y ahí en ese momento...este...muere Pepe Zavala y empieza a buscar encuentra a Sergio Nava a Checo Nava ¿Dónde lo encuentra? en Colima...y Checo Nava estuvo en Colima estuvo en San Luis Potosí fue director de los Niños Cantores del Zulia en Venezuela incluso yo le dije traíagase a Checo yo le aconsejé traiga a Checo maestro es el que va a levantar a los Niños él trae la escuela de Berber y Picutti -bueno secuelas de Picutti- es el que trae la escuela y aunque el maestro Carreño impartía clases de dirección coral no era igual...estar trabajando con jóvenes de licenciatura que con niños de primaria no era igual...y...sí en efecto lo trajo, lo trajo y Sergio Nava retoma tantito el impacto musical y el auge y la fama de los Niños Cantores de Morelia a nivel internacional y empieza, empieza hasta que logra ponerlos en un nivel en un estatus pues si no igual al anterior si parecido...pero te repito hay muchas cosas oscuras ahora...después...ahorita ya salió la familia Bernal Macouzet hay problemas actuales internos y sobre todo legales no sé desconozco hasta qué punto...tuvo a bien el patronato Bernal Macouzet de patentar a los Niños Cantores de Morelia a nombre de ellos...esa es la bronca que traen ahorita (¿sí?) y entonces ya dejó de ser Escuela Superior de Música ya dejó de ser Niños Cantores de Morelia o ¿Qué onda?...y ahora ya no es un patronato ahora es una junta de gobierno desconozco cómo trabajan jamás he incursionado en sus reglamentaciones en sus normas como patronato o junta de gobierno no sé...ellos son los encargados de nombrar un rector (¿sí?) ellos son los encargados de poner y quitar rectores y así ha sucedido así como antes del maestro Olmos estuvo Luis Jaime Cortez y antes de Luis Jaime estuvo Cárdenas y antes de Cárdenas estuvieron otros pero ellos son los que mueven las piezas...ahora ya en la actualidad y por no aburrirte Hirepan...este año...sí en efecto como Niños Cantores cumplimos 70 años y desde diciembre del año pasado nos juntamos con Hernán Cortes el actual director y presentamos un proyecto de actividades para todo este año...yo por el amor que siento por mi escuela y así se los he manifestado a mis hijos y tu viste en la plática estuvieron dos de mis hijos presentes -el mayor y la menor- y le encanta que les platique de todo esto a ellos a otras gentes...bueno a ti como interesado en este punto y yo hasta que dios me preste vida voy a seguir trabajando por mi escuela...no tengo ningún qué dijeras ¿cuánto son tus honorarios? lo hago totalmente

desinteresado sin nada o sea no tengo ningún dividendo de todo esto pero si obtengo una gran satisfacción personal...la quiero mucho y la voy a seguir queriendo toda mi vida.

H.S.F. Sólo unas formalidades ¿En qué año ingresa a los Niños Cantores y hasta cuándo permanece dentro de la institución?

G.F.A. Yo llegué aquí en 1955 un año antes de que muriera Picutti y Bernal y ...me cambió la voz en (19)63 ya estando en primer año de secundaria esa es mi duración aquí...aquí dormía aquí comía aquí me vestían...y mis padres jamás pagaron un cinco de colegiatura ese era el señor Villaseñor y si le preguntas a todos los de mi generación en las mismas condiciones...H.S.F. Entonces estamos hablando de que aquí estaba funcionando un internado y ¿Ese internado era para foráneos o para los nacidos en Morelia?...G.F.A. para todos foráneos locales foráneos para todos...una de las este...cualidades por así decirlo cuando era Escuela Superior de Música Sagrada es que la arquidiócesis de Morelia le decía a sus párrocos de diferentes partes -La arquidiócesis de Morelia abarcaba Guanajuato Querétaro Colima era muy grande (¿sí?)- mándame a tu músico de iglesia y entonces los curas los párrocos enviaban a sus músicos y aquí estudiaban aquí quedaban internos igual que nosotros...nuestro comedor nuestras aulas todo...incluso una ropería...sí el padre Villaseñor te veía los zapatos desgastados te decía ve a la ropería y cámbiatelos (¿sí?)...te revisaban obviamente todo el aseo...bañarte tener tu ropa interior limpia todo...todo (¿sí?) ahora en ...a la hora de los alimentos llámese desayuno comida o cena era conventual y hasta que llegaba el señor Villaseñor [el informante golpea un vaso de cristal con una cuchara] hasta entonces podías hablar o tocaba otra vez el vaso con la cuchara (¿sí?) y debías callarte te tenías que callar ¿Por qué? porque adentro del comedor teníamos una pequeña tribuna y entonces uno de nosotros lee un capítulo de una novela...vamos a mí me tocó por primera vez en mi vida leí Edmundo de Amicis "Corazón: Diario de un niño" eso es lo que leíamos o algún pasaje de algún santo de San Francisco de Asís la vida de Santa Teresa la vida de Santa Rosa vidas ejemplares pues de santos eso era lo que leíamos ahí antes de comer por eso teníamos que estar escuchando al lector (¿sí?) entonces tomaba otra vez la cuchara el señor Villaseñor [Golpea nuevamente el vaso] y se armaba el relajo [el informante ríe] entonces nos peleábamos todos por servir...¿Por qué nos peleábamos por servir? porque tomábamos de los mejor el pan la lecha las tortillas lo que fuera lo mejor (¿sí?) esa era la gran diferencia entre estar sentado y andar sirviendo.

H.S.F. ¿Usted recuerda a algunos de estos compañeros que procedían de algunos otros lugares del país?

G.F.A. Cómo no bastantes mira...eh...por ejemplo Alfonso Salazar de Puebla Silvino Jaramillo de Monterrey igual que el maestro Hernández Gama de aquí de Pénjamo Guanajuato Salvador Cortez Pedro Moreno Héctor Castro...de aquí de San Andrés Tziróndaro o de la Meseta Purépecha Everardo González

...eh de México no se diga hay un titipuchal de gente (¿sí?) entonces de toda la república venían.

H.S.F. ¿No se le hace notable que siendo la Ciudad de México el centro musical del país donde se genera la historia haya venido gente de allí donde están instituciones como el Conservatorio Nacional como la UNAM hayan venido aquí a Morelia a estudiar Música?

G.F.A. Pues es tan notable que te voy a decir lo siguiente...en Querétaro existía la Escuela Superior de Música que dirigía el padre Velázquez y el maestro Agustín González gran compositor queretano aquí estuvieron...aquí vivieron y se quedó para siempre, para siempre el miserere de don Agustín cada miércoles santo de cada semana santa interpretábamos el miserere de don Agustín...lo canté de chico y lo canté de grande...dios me dio licencia de contar con buena voz y cantaba el *Cor mundum crea un me...* un pasaje muy bonito del miserere de don Agustín y del miserere de don Mariano Elízaga todavía sigo cantando *Tibi soli peacavi...* entonces ¿tú crees que no me voy a acordar de esto? claro que me acuerdo y de todos de Jesús Zacatenco de Quiñones de los Wario que eran norteños (¿sí?) de Nuevo León de por allá Luis Wario era un bajo profundo...inigualable...Amador Cortes de aquí se fue a Europa y allí vive en Portugal creo que todavía vive...este...Pancho Martínez venía de Tangancícuaro...no, no eran de todos lados o sea no solamente del estado sino de otros estados de la república...ahora cuando egresaban tenían las puertas abiertas (¿sí?) donde quiera como directores como maestros como pianistas como organistas como cantores de todo (¿sí?) aunque...los estudios no estaban reconocidos por la SEP estaban reconocidos por la arquidiócesis nada más pero no por la Educación Pública (¿sí?) ese fue un gran, gran problema posterior (¿sí?) para los egresados...algunos de ellos tuvieron que cursar desde bachillerato ya grandes para obtener una licenciatura y que estos estudios se les reconocieran (¿sí?)

H.S.F. Estamos hablando de músicos con una trayectoria desde niños hasta terminar el grado que se daba aquí que era el grado superior, era gente con veinte años de trayectoria en el ejercicio y el estudio de la música ¿Qué pensaría uno de estos músicos cuando ante la Secretaría de Educación Pública tenían que revalidar sus estudios? ¿Le tocó algún caso de alguien que dijera no?

G.F.A. Sí...me tocó ver el caso de...ora sí que lo viví con él en paz descansa Gregorio Rojas un hijo del maestro Bonifacio Roja con licenciatura de aquí de la Escuela Superior en Canto Gregoriano y con Licenciatura en órgano las dos cosas pues esas dos licenciaturas nunca se las hicieron válidas en la Secretaría de Educación Pública...yo estando ya en DEGETI teníamos el sistema abierto y le dije a "Goyo" vente...termina la prepa terminando la prepa ya con el certificado de bachillerato por fin le reconocieron una licenciatura allá pero con la prepa terminada y así como él hubo muchos te puedo decir al mismo Gustavo Corona que ya daba clases en secundaria Antonio Ugalde daba clases en secundaria el maestro Salvador Vega Núñez hermano de Alfonso el maestro Celso Chávez el maestro Tarsicio Medina...todos ellos acudieron a

una plaza de maestros pero no podían...no pudieron...este...promocionarse más arriba por la falta de ese documento...sin embargo su sapiencia sus conocimientos fueron los que cimentaron y validaron y tuvo la Secretaría validar eso...sin embargo tú sabes que "papelito habla" como decimos...tuvieron que sufrir buen rato...finalmente lo que es el maestro Alfonso Vega Núñez Celso Chávez y Bonifacio Rojas culminaron su carrera musical o entregaron toda su vida magisterial en la Universidad Michoacana porque fue la única que los acogieron por así decirlo sin documentación sin papeles oficiales únicamente con los de la escuela y allí terminaron los tres ya murieron...pero te digo me tocó vivir ese caso específico de un hijo de don Boni...Gregorio Rojas ese caso.

H.S.F. Despedimos aquí la entrevista agradecemos nuevamente sus aportes...solo los últimos datos generales para crear una ficha que es su lugar de nacimiento y fecha.

G.F.A. Claro que sí...mi nombre completo es Guillermo Florián Avilés nací un 10 de febrero de 1949 aquí en esta ciudad (Morelia) vengo de cuna humilde mi papá era canoero de aquí de la laguna de Cuitzeo nació en Santa Ana Maya Michoacán y se dedicaba a trasportar gente en la canoa trasportar gente en la canoa ese era el oficio de mi papá ya cuando se vino a radicar a Morelia aquí empezó a trabajar un molino de nixtamal y una tortillería que fue el patrimonio de toda mi familia y así nos dio escuela a mi y mis hermanos...aquí seguí mi carrera terminé una licenciatura en Ingeniería Eléctrica y hace poco terminé la Licenciatura en Letras y actualmente me dedico a la docencia ya tengo 26 años en la docencia.