

froylán lópez narváez

¿cuál es  
la música popular?

Para no perder la costumbre, sino más bien para incrementarla (el exceso de Scherer y su **Proceso**, que es el nuestro, después será “proceso penal”), comienzo con una denuncia: hoy en la mañana, después de haber hecho tratos con el INBA para celebrar el Centenario del Danzón, que se cumplió de hecho el año pasado, pero que se ha determinado por el gobierno revolucionario de Cuba se celebre este año, se me informó que a pesar de la buena voluntad, presunta y real –ambas cosas–, de los funcionarios de este instituto, el INBA no podría acompañar a quienes estamos involucrados en este festejo, no podría acompañar a los demás organizadores, porque la cultura popular no es afición de una señora principalísima en la República. Tuve que admitir las razones porque después de quince años de estar en vinculación con los juegos políticos nacionales, y a veces con algunos internacionales, uno tiene que advertir y reconocer que el poder es para ejercerlo, y que quien lo tiene lo ejerce si es un buen político. Y este poder se ejerció, y el Centenario del Danzón no será celebrado en los foros oficiales.

Cuando mi amigo –pues era un amigo el que me informaba– se apenó por esto, yo dije “peor para Bellas Artes; peor para el país; peor para ustedes, y un poquito para mí, para mis compañeros cubanos y para mis compañeros danzoneros del país”.

Empiezo con esto porque es una denuncia y también porque ayuda a fijar el problema en tanto que la cultura, por supuesto la música, es un trabajo que importa, que importa, que tiene sentido

político. Lo que se identifica como cultura popular es un fenómeno sociopolítico constante. País colonizado, el mexicano, no escapa a las vicisitudes de los países enajenados, es decir, que son poseídos por otros. Y parte importantísima de esta posesión, de este raptó de la condición nacional, es precisamente la ideología. La cultura es, en mucho, la ideología nacional social y, por supuesto, personal. La cultura es una obra deliberada de los hombres para alegrar, para encarar la vida.

Ustedes ya conocen el criterio, en mucho psicoanalítico, pero también avizorado desde siglos atrás, en tanto que se concibe a la cultura como una forma de encarar a la muerte. En plan de pesimismo, el freudismo es un pesimismo en mucho, se contempla que la obra humana múltiple, heterogénea, lo que hace deliberadamente, lo que se concibe actualmente como cultura, es una manera de encarar la muerte. Los hombres hacen todo —se dice—, se cultivan, cultivan para pasar la vida, para distraer el encaramiento frente a la muerte.

Ésta es una visión pesimista, y por lo tanto no es ni una visión marxista ni es una visión de la mayor parte de las culturas humanas. Como sea, no obstante importa mucho señalar esto porque siendo parte de la verdad hay que considerarla.

Creo que además de habilidad política, los organizadores de este ciclo de conferencias hicieron bien en iniciar la gestión de mi “amigote” y compañero, el señor director, don Antonio Delhumeau, en iniciar la comunicación oficial con nosotros, con ustedes, a partir de una preocupación sobre la cultura popular; específicamente en el caso de Irene, quien ha aprendido, por razones que no voy a puntualizar aquí, que en verdad el destino mejor de cada uno de nosotros, clasemedios mexicanos, latinoamericanos, hombres de la parte final del siglo XX, está precisamente en el conocimiento, disfrute, aproximación de defensa de lo que se contempla como lo popular.

Entiendo que Irene —que fue quien me hizo favor de invitarme— pensó que yo sabría de música popular dada mi muy merecida fama de “rumbero” y sobre todo por un clisé que a uno de los mejores pillos nacionales, un excelente escritor que se llama Carlos Monsiváis, dijo que había sido el único hallazgo que yo había tenido en la vida, aparte de mis mujeres. Él decía en algún momento que éste era una especie de **boutade**, que en francés significa una cosa muy peculiar, y que un poco traducido al español quiere decir “chiste que tiene profundidad”, porque obviamente la rumba es cultura, es una **boutade**, es un lugar común trillado, algo ya en verdad muy sobado o muy trillado.

Por eso yo creo que Irene pensó que de lo que yo podría hablar, o que si acaso podría hablar de algo sería precisamente de la música popular. Después de estar metido, como dije hace rato, en

las patas de los caballos, en los lodos de la política nacional, finalmente mis **fans**, si los hay, son **fans** porque organicé un mitote que constituyó hasta escándalo público hace un par de años, al presentar lo que llamo yo un movimiento y que algunos aviesos llaman “movida”, la rumba es cultura en el salón Los Ángeles (ya desde ahora quedan ustedes cordialmente invitados para la segunda sesión que será el 6 de julio en el mismo recinto: en Los Ángeles). Decía que después de estar metido en trabajos académicos, en lo que supongo es la academia, y también después de haber tenido ingerencia en los juegos políticos nacionales y universitarios, a la postre, a partir de este mitote de hace un par de años, es mi gusto, me provoca simpatía, que en la plaza de toros México o en El California o en El Nader (cuando estaba abierto) o en la calle, en el Metro, de vez en cuando oiga que algunas personas a quienes desconozco me digan así “voz en cuello”: “La rumba es cultura”. Para mí es gratificante no sólo por el exhibicionismo que esto conlleva, sino porque advierto, como el propio don Carlos Monsiváis señalaba, se tocó una vena de la realidad nacional que es muy importante: por la condición colonizada de México y de las repúblicas llamadas tercermundistas, nuestra noción de cultura es una noción que ha sido derivada del imperialismo europeo y que nos ha hecho pensar que lo culto, lo fino, lo refinado, corresponde a los trabajos, a las obras, ciertamente cultas y refinadas de Europa o de la cultura anglosajona. Cuando se advierte, se propone una conceptualización tan rijosa, tan violenta, tan “epatante” (ahora se dice “apantallante”), como “la rumba es cultura”, se afecta un área muy importante tanto de la conciencia como de la inconciencia nacional.

Entrando a la materia de la conversación de hoy, hemos de advertir que según las teorías de la comunicación, se reconoce que el universo es ruidoso; se entiende por ruido, además de la connotación de una alteración de la comunicación deseada, una sonoridad involuntaria. Hay ruido cuando los sonidos no son tramados, no son ordenados, cuando no son organizados. O quizás, dicho de otra manera más adecuada, hay ruidos cuando los sonidos no están humanizados; se supone que la humanización es la racionalidad, y también se cree que la racionalidad es la inteligencia, y la inteligencia la ordenación. La música es el sonido humano, la música es la ordenación, la racionalidad o racionalización de la sonoridad.

Hacía notar a los compañeros de un curso aquí en la Facultad cómo los hombres –se sabe hoy, se cree hoy– empezaron a hablar, a comunicarse, a través de la musicalidad. El habla, la comunicación propiamente humana, que es la verbalizada, se inició a través de una comunicación sonora verbalizada y musicalizada. La musicalización –se permite este término– se derivaba del habla

versificada de los primeros grupos humanos. En este sentido los hombres, desde sus orígenes, desde su comunicación primordial, son músicos, musicales. El hombre, en este sentido, considerando esta realidad, desde sus orígenes ha sido un hombre musicado, musical. La música, ustedes lo saben, entre otras cosas, es una rítmica; la música siempre es el manejo de una sonoridad ritmada. La sonoridad humana es una sonoridad con ritmo.

Es así que desde siempre los hombres han tenido a la música como una de sus compañeras. Por supuesto, como todo lo humano, como toda la realidad, esta condición humana ha evolucionado, y el hombre en lo que se llama –también se cree hoy–, en su desarrollo de conciencización, al darse cuenta de esa posibilidad, de esa facultad, desarrolló lo que en nuestros días llamamos “tecnología”; es decir, la posibilidad de control regular de unas facultades.

Para nosotros, la música –otra vez en relación con nuestra condición colonizada– es una derivación de nuestra condición colonizada. Si nos hemos de identificar –y esto es más que nada una voluntad histórica– con las culturas precolombinas, hemos de decir que nosotros los mexicanos (si es que es cierto que nosotros somos herederos amplios de las culturas precolombinas), desde antes de la llegada de los colonizadores españoles, teníamos musicalidad; había una rítmica en las distintas culturas de los antecedentes de los mexicanos, en las distintas partes de lo que hoy es la república mexicana.

Esto importa, y quisiera que lo recordásemos un poquito más tarde, porque el gran fenómeno de los últimos tiempos, tanto de comunicación social como de cultura popular, es Rigo Tovar. Rigo y los músicos, o casi músicos, o algo así como músicos que son semejantes a él. Rigo se hizo relevante porque los rumberos que suponemos o creemos o fantaseamos de cierta secta ortodoxa, cuando empezó a aparecer este fenómeno, que ahora englobo en la figura del que más encarna, esto que es Rigo Tovar, nos quejábamos y lamentábamos mucho la presencia de este tipo de conjuntos. Pero pensando las cosas, como debe hacerse, algunos advertimos que aquí había un retorno a estas raíces o parte de nuestras raíces, cuando advertimos que el sonido que algunos llaman “tachún, tachún”, que es el sonido de este tipo de orquestas o de bandas, es muy semejante a lo que las culturas precolombinas practicaban. Si vamos al estado de Morelos o a las zonas donde sobreviven parte de las culturas precolombinas, vamos a encontrar con que allí se repite una sonoridad que escuchamos ahora en este **best seller** que es Rigo Tovar.

Decía pues, aunque con aquellos antecedentes precolombinos, que la musicalidad que ahora se identifica como “mexicana”, es una obra de la colonia. Es la colonia la que dentro de sus prontas

tareas para la colonización, la evangelización, importa y radica la musicalidad que podríamos llamar grecolatina árabe. Como una de las primeras tareas de evangelización, de formación ideológica de los colonizadores españoles, se dio, se cumplió la tarea de enseñar la sonoridad europea, la síntesis española de la sonoridad europea, a los llamados indígenas de este continente. Como en tantas otras cosas, la finura de estos pueblos permitió prontamente una absorción espléndida de la musicalidad europea. Las composiciones, algunas composiciones, y sobre todo las interpretaciones de los grupos corales, de algunos cantantes y algunos pocos compositores, hizo advertir prontamente lo que ya algunos de los colonizadores habían reconocido: que estos pueblos tenían una finura espiritual excepcionalísima, como también se comprobaba en la absorción de la música. La colonia logra que se arraigue esta sonoridad, hace que se aprehenda la música y se forma una tradición que ciertamente era fundamentalmente de las clases dominantes de aquellos tiempos, pero que no obstante, gracias a la religiosidad, lograba llegar a lo que ahora se llaman "las masas" de aquellos días.

En la independencia se ratifica, se mantiene esta tradición inculcada por los españoles, incorporada por los criollos, asimilada también por los mestizos, y prosigue en la Reforma; se mantiene durante el porfiriato; se ratifica en la Revolución, y por supuesto, prosigue hasta nuestros días. La musicalidad, pues, es una marca nacional muy relevante desde siempre.

Para el contenido de la conversación importa la relación de la musicalidad y el pueblo. Hemos de entender por pueblo, por lo menos para una identificación sociológica, la mayoría de los habitantes arraigados en una nación. Las clases dominantes también forman parte del pueblo, según esta definición; pero ocurre que las clases dominantes tienen mayor o menor movilidad internacional, y sobre todo tienen una ideología que les lleva a suponer que asimilan o que viven las culturas extranjeras. Aquí, tras la razón de la plática, hemos de entender por pueblo aquellos que solamente reciben —que tiene preponderancia en su conciencia y en su sensibilidad— la cultura que se produce en una república, o la transformación de las culturas ajenas que se producen en una república. Pueblo, entonces para nosotros, es aquel grupo, aquellas personas que por su condición de dependencia están obligados, no tienen más recurso que la comunicación y la información que se produce en un país, ya sea por la propia producción autóctona o porque reciben la cultura extranjera, alguna cultura extranjera interpretada, transmitida, a través de un proceso nacional. Consecuentemente, la cultura popular corresponde a esta misma condición.

Quiérase que no, se entiende en todos los países contemporá-

neos, o es interpretación corriente dentro de las antropologías y las demás ciencias que estudian el quehacer humano, que finalmente toda producción social tiene antecedentes, por lo menos eso: antecedentes populares. Hemos enfrentado precisamente la noción de música culta y música popular; esto no tiene sentido: las dos son músicas cultas; lo que pasa es que una, la llamada "música culta", es música culta europea, y la otra es "música culta" mexicana, venezolana, nicaragüense, etcétera, pero ambas son cultas, a partir, como dije antes, de la concepción de que la cultura es lo que se hace deliberadamente, y todo cultivo, toda cultura, es una deliberación. La cultura popular es este trabajo deliberado, el trabajo que producen los habitantes arraigados de una nación.

Para el reconocimiento de lo que es la cultura popular se prefiere precisamente la noción de producción: cómo se produce una obra, de qué se produce, quién la produce, tal es la noción que permite hacer una determinación de lo que ha de entenderse por popular y de lo que yo propongo como concepto antagónico, dialéctico: impopular. Prefiero usar este concepto porque creo que es muy relevante, sobre todo en el manejo político, hablar de cultura "popular" y de cultura "impopular". Para nosotros la noción de lo impopular no solamente tiene la idea de que no es popular, sino de que va contra lo popular. La cultura que no es popular, la cultura que no se acepta, que no se integra, que no se asimila, es en este sentido impopular; no la quiere la gente mucho, no la integra la gente, y en este sentido no la quiere el pueblo. La cultura popular es, así, la cultura para la cual hay simpatía; y seguramente muchos de ustedes entienden la noción de simpatía: simpatía es identificación, simpatía es proyección. La cultura popular es la cultura simpática, es decir, la cultura que permite esta identidad, este juego de integración. Frente a lo que ocurre con las culturas que llamo aquí impopulares, que reclaman el fenómeno psicosociológico llamado "de empatía" La empatía es un fenómeno que consiste en la voluntad, en el empeño, de identificarse con lo extraño, con lo que no es lo propio, con lo cual uno no tiene identidad. La cultura popular, la música popular, es simpática, simpática en general. Nociones éstas que en unos minutos más si ustedes quieren revisamos, controvertimos, aclaramos, afinamos.

Ahora bien, Irene tituló a esta charla "¿Cuál es la Música Popular?" Por las nociones anteriores, habríamos de decir, proponemos que se entienda por cultura popular aquella que produce la mayoría nacional. De lo que no se sigue que la produzcan todos. Porque aquí hay un autoengaño muy frecuente, hay una voluntad tramposa —yo la llamo clasemediera—, cuando creemos o queremos creer que todo el pueblo es culto. La verdad, como la saben los sociólogos aquí presentes y los politólogos también, es que la cultura la producen en su concreción los llamados "guías" o

“líderes de opinión”; son determinados personajes: Juventino Rosas, El Periquillo Sarniento (Fernández de Lizardi), personajes, personas, individuos que van a recoger esto que es la sensibilidad, los movimientos, lo que llamamos la cultura, el cultivo general, y lo van a concretar. La cultura popular, ciertamente, se engendra por las relaciones sociales, por supuesto colectivas, que proyectan la aparición de 3 ó 4, 5, 10, 15, 20 hombres de gran cultivo, de gran capacidad expresiva, La música popular la producen precisamente estos prohombres talentosos, habilísimos, maliciosos. La música popular ciertamente recoge sonoridades comunes, recoge las leyendas, crea corridos, pero las va –como dicen los comunicólogos en forma sofisticada– a “codificar”, son quienes hacen los códigos, quienes vertebran, quienes forjan, lo que también se llama con un concepto altisonante “el sincretismo cultural”.

Como una presencia importante de la música mexicana popular está la obra del compositor que ya mencioné: Juventino Rosas, quien logra incorporar y presentar, de acuerdo con la europea, la sonoridad mexicana y crea una de las obras mayores del **waltz** “Sobre las Olas”, primera obra mayor internacional que hasta la fecha van a reputar allá como obra europea vienesa, pues no pueden concebir, por la condición ideológica, que hay una producción mexicana de esa finura, de esa integración, como este afamado **vals**.

Pero desde siempre, claro, hay esta tendencia, necesidad, posibilidad humana, de expresar la sonoridad. Quienes han recorrido la República y van a los pueblecillos más remotos, encontrarán, tanto en el habla como en los cantos locales, que existe una continuidad de expresión musicalizada en estas regiones. Muchas veces uno se queda pasmado, y si tiene mucha sensibilidad, se queda uno arrobado al escuchar las músicas que se cantan. Más de una vez, y hay que decir la verdad, no permite esa sonoridad de lo que llamamos “los indígenas”, no permite acompañarles mucho tiempo. Si se asiste a “los mitotes” (y hay que recordar este concepto cuando se habla de la música: el “mitote” era precisamente una fiesta precolombina en donde había música, donde había danza, de ahí viene esta expresión de “mitote”), no necesariamente uno tiene la capacidad, la sensibilidad, la entrega, de acoger lo que se produce; porque, como lo recordaba al principio, sólo en los niños, en las almas nobles y sencillas, en todos los que aman, gusta la repetición; la repetición es una constante de las culturas de las presiones –ahora sí– indígenas, nativas, es decir, originales. Nosotros, por nuestra cultura clasemediera de consumo, con nuestra cultura capitalista-mercantilista, hemos sido educados en la innovación presunta, en las variaciones, quizás, sobre un mismo tema. Para nosotros la novedad, el cambio, se ha convertido en una supuesta o real necesidad. Las culturas añejas, las culturas de

mucho arraigo, los niños, la gente ingenua, la gente sencilla, encuentra solaz en la repetición de los ciclos. Por eso es que digo que no es fácil para nosotros, acostumbrados a lo que llamamos "el aceleré", una dinámica de combustión social, de agotamiento constante; no nos es permitido tener la alegría de la repetición, de la constancia.

¿Cuál es la música popular? Bueno, ya dije algunas ideas para identificarla con conceptos antropológicos y un tanto cuanto estéticos. Pero quizás a ustedes les llame la atención tratar de discernir qué es lo popular en nuestra República. Propongo que la música popular por excelencia en nuestra nación —como en otras: Centroamérica, gran parte de Sudamérica, regiones de Cuba— es lo que llamamos "la canción ranchera". ¿Cuál es la música popular mexicana por excelencia? Es la música que llamamos "ranchera".

La música ranchera es en este sentido la clave de la musicalidad contemporánea del país. Esto tiene una explicación a mi ver, hasta hace poco ampliamente justificada, porque México era un país fundamentalmente agrícola; México era un país agrario, un país de campesinos. Consecuentemente, los cantos, las expresiones comunes a una mayoría nacional campesina, ha de ser esta conversación, comunicación, expresión agraria o agrícola. Es entonces, pues, una de las primeras tesis o de los puntos a discutir, que la identificación de cuál es la música popular en nuestra República, es la música llamada "ranchera".

En segundo lugar, y precisamente por su afiliación con las rancheras, sobre todo a partir de esto que se inventó en los tiempos de Javier Solís: del bolero ranchero, aunque tenía otros antecedentes remotos, "Aquel Amor", de Agustín Lara, quizás sea la primera versión importante, la liga importante entre la música ranchera y lo que ahora llamamos bolero. Ustedes deben saber o saben que el bolero es de estirpe cubana; el bolero es de origen cubano. Música ranchera asociada con el bolero: bolero ranchero.

En tercer lugar, como música de importancia, sobre todo porque es la danza nacional, la música que Pancho Cataneo y yo, que soy su secuaz, llamamos "música afroantillana", lo que más comúnmente se conoce como "la música tropical". Pancho Cataneo, haciendo alarde de erudición simple, dice que hay muchas partes de los trópicos en donde no hay esto que se llama "música tropical", es la música "afroantillana". Tenemos, pues, a la música afroantillana como una realidad nacional. No solamente eso: ocurre que México no ha creado una música de danza popular, es decir, lo que se llama una música de "salón". Desde hace ochenta años México adoptó al danzón como su danza popular, como la música popular. Como única expresión constante mexicana, mexicanizada, tenemos al danzón. Fuera del danzón, sí, hemos bailado **twist**, **swing**, ahora andamos travolteando más o menos, pero no ha habido ninguna música para la danza que sea de creación



méxicana; lo que se ha incorporado como baile de salón es precisamente el danzón. Pero quizás habría que decir algo que solamente la sociología podría determinar: quizás la música popular a la postre pudiera ser o pudo haber sido –por lo menos hasta los años 50s, aunque amenaza con volver– la música religiosa. La mayoría de los mexicanos aprendimos a cantar **Te Deums** y otras obras dedicadas (iba a decir “al mejor servicio de la República”, pero no) a la mayor gloria de Dios. Seguramente la música popular generalizada ha sido esa: la música que se canta en los templos, en las iglesias.

Ustedes que ya no padecen ideologías, que han sido liberados por el marxismo, no tuvieron una infancia como la tuvimos emisarios del pasado, quienes en parroquias, en templos, en catedrales, escuchábamos algo que ahora resultaría pasmoso: es decir, en algún pueblecillo, en lugares de los más –se dice– alejados de la “civilización”, de las ciudades, uno escuchaba, en perfecta audición y expresión, cánticos religiosos en latín, cantados por gente que era egresada o que convivía o que era parte de comunidades indígenas. No solamente, claro, se escuchaba el latín a la hora de la glosa o cántico religioso, sino que también se oía durante toda la santa misa; los parroquianos, los cristianos, los católicos, podían responderle al sacerdote, suponemos que sin entender mayor cosa, pero hablaban, versificaban, repetían las expresiones en latín.

Propongo también que pensemos un poquito sobre eso, porque, como hemos advertido y sabemos, en estas horas de las postrimerías del siglo XX la religiosidad vuelve por sus fueros. Creo que podríamos advertir este mismo fenómeno si ustedes tuvieron el cuidado de atender a las emisiones de Bancomer y Juan Pablo II; ustedes advertirán que en un país que ya tiene cierta antigüedad socialista, más de 20 años, Polonia, allí mismo juventudes convocadas por el Clero local cantaban, repetían expresiones religiosas. Esto para los liberados que son ustedes seguramente les resultará enojoso, pero ya el fenómeno religioso no solamente es contemplado como un fenómeno de dominación de clase y de ideología, sino con criterios antropológicos, con criterios de lo que antes se llamaba “humanismo”, y que apuntan a algo más allá de la enajenación, del opio de los pueblos.

¿Cuál es la música popular? En términos generales y en todo el mundo se coincide que es la música folclórica. Aunque muchos traducen “folclore” como música del pueblo, hay otras interpretaciones que no se refieren a esto precisamente como lo folclórico; hay quienes creen que es una cierta manera peculiar del pueblo y no el pueblo todo. Tesis, pues, que repito ahora para que conversemos, para que esto tenga el sabor de la rumba, y la rumba nunca es de solitarios ni de peroratas como la que acabo de externar. Repito las tesis para que rumbeemos un poco: la cultura

es una deliberación; la cultura es una obra intencional; la cultura no se constriñe a los intereses y a los sentires de una clase dominante. Aún más: ya se sabe que las culturas, ya se sabe que la dominación se da precisamente en dialéctica; en este sentido, y recordemos un poco lo que proponía, la cultura impopular, la que no es popular, se hace con otra intencionalidad. En los argumentos que me señalaban en la mañana, me advertían que la señora —no les digo cuál porque López Portillo se enoja— no tenía simpatía con la música popular, la tiene con la música impopular. Es decir con una musicalidad que representa, que actualiza la ascendencia de una clase dominante. La música es el sonido humano; es la humanización del ruido; la música corresponde a una rítmica; la música es producción, reproducción de una capacidad humana que se entiende natural o connatural; es decir, la música corresponde a una necesidad de la biología humana. Para la sobrevivencia, para la vida y, desde luego, para las vivencias, se reclama una rítmica; nuestro corazón, y por lo tanto la movilización de nuestro organismo corresponde a un sístole y a un diástole que deben de estar ritmados, tanto que si hay aceleración es enfermedad, y si hay disminución produce hipocondria, imparte tristeza.

Se propuso una noción de “pueblo” que corresponde, pues, a una condición mayoritaria y a una condición en nuestras situaciones histórico-políticas: de dependencia. En Cuba, y por supuesto algo semejante ocurre en las repúblicas socialistas europeas, están buscando la instauración de sistemas eficaces reales no de representación, sino de gestión popular directa: en Cuba se está intentando precisamente el establecimiento del poder popular; lo cual quiere decir que hoy mismo hay esta representación más o menos de dictadura del proletariado y por lo tanto no un ejercicio del poder político, del poder social directamente del proletariado.

Apunté así que la música popular es esta música de producción social mayoritaria, que se encarnaba, que se dirigía por los guías de opinión o líderes de opinión que son precisamente los compositores, que son los intérpretes. Propuse también que la música ranchera era finalmente en México “la” música popular mayor. Agregué que sobre todo con la novedad de la música ranchera abolerada —si se permite el concepto—, del bolero ranchero; y en tercer lugar la música afroantillana. Y que habría que pensar, y ojalá lo hagamos ahora todos, en el significado, la importancia de la música ya popular religiosa. Tesis iniciales todas éstas, pues, para que la comunicación no sea unilateral, y para que entre nosotros tengamos ocasión de dialogar.

### **Preguntas**

**P.** Quiero preguntar si debemos entender que en el nacimiento y en el proceso de desarrollo de la música popular se hermana la danza también. Porque la rumba . . . (no se escucha).

R. La cultura musical europea, que ciertamente tenía danzas, acostumbró más bien el canto y la audición como los modos generales usuales de la escucha de la música; y sí había danzas, pero en general podría decirse que de acuerdo con esto en la cultura europea la danza no empataba con la música en general, sino que había ciertamente danzas y música para la audición. Claro, dentro de los festejos populares sí había una concurrencia de esta musicalidad danzada, pero no necesariamente empate, lo cual tiene relevancia en nuestro país. En nuestro país, siendo un país dotado para el baile, competente para la música como pocos países, no obstante, apuntaba, no ha habido la creación de músicas para la danza, sobre todo en este siglo, que hayan sido engrendadas en el país. En la actualidad, y es una buena tradición de los maestros normalistas, aunque ya se han involucrado danzas de otras rítmicas y de otros países, todavía vemos en los festejos del día de la madre y del día del maestro, etcétera, que afortunadísimo los maestros normalistas todavía inculcan a los niños danzas, remedo, secuencia de las danzas de autoctonía: “El Rascapetate”, “El Baile de la Botella”, “La Bamba”, “El Baile de los Moros”, en fin, todavía allí en esa etapa.

Pero más tardamos en tener esa instancia o experiencia que por la colonización mexicana seamos inducidos a bailar las músicas sobre todo anglosajonas, norteamericanas. Se ha llegado al colmo en días recientes: en alguna charla polémica con mis hijos (que tengo algunos, siete alegrías), algunos de ellos ya adolescentes, cuando me pedían dinero para el disco samba, les dije “están locos, cómo me piden dinero para esto si ustedes tienen la mejor samba en su casa. Me refiero a que es ahora cuando los muchachos están involucrados —se dice ahora “emboletados”— bailando samba, creyendo que es la gran novedad, porque ahora se los proponen a través de lo traboltiano, y son cantos que tienen mucha antigüedad y que por supuesto muchísimo mejor interpretados en las versiones originales de tiempo atrás. Como sea, esto significa esta condición brutalísima, frente a la cual afortunadamente hay defensa, de la colonización. Todavía no se ha producido en México, se producirá sin duda alguna, esta sincronía entre la música y la danza. Por razones múltiples ha habido una posibilidad de aproximación, que es lo menos que buscábamos nosotros en otros años, en otros días, y aun un poco cuando llevamos a la muchachada y a la *intelligentzia* a algo que ya conocían un poco de oídas lejanas, remotas, la muchachada y los intelectuales —aun los chavos de la Ibero—; cuando se les llevó a la rumba, que fue el origen de “La rumba es cultura”, se advirtió que pronto habría una integración fácil y gustosa; se degeneró un poco en *snobismos* si ustedes quieren. Pero aún no hay, todavía no se ha producido en

nuestra República, de manera propiamente nativa regular, sistemática, una amalgama autóctona entre la música y la danza. Claro, ha habido momentos muy felices. Si entendemos, y yo creo que debemos hacerlo así, que Pérez Prado es un músico mexicano (él insiste diciendo que el mambo no pudo haber madurado sin la musicalidad, sin la competencia altísima de los músicos mexicanos), si entendemos que el mambo se produjo en México, se produjo entonces aquí la danza del mambo, como en pocas partes del mundo, seguramente como en ninguna. Pero éstos ya son acomodados que habría que justificar posteriormente.

P. Sobre Rigo Tovar...

R. Habría que observar dos cosas; no se puede negar el mérito grande de este músico mexicano. Diría que inconscientemente recogió lo que ya apuntaba hace unos minutos: la sonoridad precolombina. Si vamos, por ejemplo, a los balnearios de Morelos, ahí lo veremos con suma facilidad; ahí se ve una integración mucho muy profunda; o si vamos a los centros de recreo populares como "El California" o a "Los Tibires" (que es un evento de las colonias populares), en donde se hacen unos festejos muy **sui generis** que son locales, en donde se baile con caché (así le dicen). Si uno ve bailar allí, uno advierte junto con Rigo Tovar y orquestas semejantes esta repetición de pasos; es un baile de pasos, no es un baile creativo como es propiamente la danza afroantillana (cuando se baila afro se baila con mucha soltura; se baila, por así decirlo, jazeado, es decir, según se vaya sintiendo, según vaya alcanzándose climax). Lo que propone Rigo Tovar y músicos semejantes es un juego de expresión corporal, como es la danza, y musical reiterativo, repetitivo. Yo creo que el acierto inconsciente, supongo, de Rigo Tovar fue recoger esta tradición muy arcaica de nuestro país, que permite que se vuelva a presentar esta manifestación reiterativa-repetitiva. Ésa es una razón principalísima. Y la otra, claro, es el comercio. Detectado el impacto -"el pegue"- de este músico, rápidamente las disqueras, su disquera, encontró una veta importantísima. Y ya saben ustedes que las radiodifusoras en general son discotecas, y sabemos que son discotecas mercantilizadas. Por lo tanto el triunfo se propicia o se niega, según los intereses que importen. La respuesta es que, en primer lugar, Rigo Tovar redescubrió, expresó contemporáneamente con los bailes más socializados, que son los bailes rumberos o afroantillanos, recogió la música de tiempos muy añejos, y en segundo lugar, porque entró en un juego mercantil mucho muy poderoso.

Pocas películas tan malas y tan conmovedoras como la película sobre Rigo Tovar. Cualquiera que haya visto esta película saldrá necesariamente conmovido y conmocionado, porque ahí se ve

precisamente –aunque varias de las audiciones fueron propiciadas, no fueron espontáneas– este rescate prodigioso, singularísimo que quizás no tenga antecedentes si no es empatándolo con Pedro Infante o en los momentos mejores de Jorge Negrete o en otra circunstancia con Agustín Lara. Rigo Tovar descubrió una veta muy importante y el comercio de la producción disquera descubrió en él y en ese tipo de música otra veta no menos importante. Aunque en desdoro desgraciadamente de esto, ocurre algo que también tendría que ser estudiado, el hecho de que no se requiere la finura, el escrúpulo en la interpretación para tocar este tipo de música. Cualquiera que tenga un poquitito de educación auditiva musical va a advertir que estas interpretaciones son pésimas en general; es frecuentísimo que los instrumentos estén desafinados: no saben o no acostumbran afinar; en la interpretación se ve que se descuadran frecuentemente. No obstante todo este complejo: desafinación y la condición de que no hay una rítmica, que no sigue la métrica, que no sigue los cánones que tiene establecida la música, produce algo que es regocijante para el pueblo.

Sobreviene un dato sociopolítico muy relevante: en los inicios del cine cubano, sobre todo cuando empezó a tener éxito, se propuso la tesis de que había que hacer mal cine, porque el buen cine finalmente estaba –se dice– clasificado, codificado, calificado por una estética que era capitalista. Entonces si uno hacía buen cine empataba con la crítica, con la sensibilidad, con la visión capitalista. Entonces había que hacer “mal” cine, había que hacer un cine que rompiera con las reglas. Quizás, no lo afirmo rotundamente, ésta pudiera ser una de las marcas de la cinematografía cubana y de esta musicalidad. Es pasmoso, como decía, advertir el regocijo, la entrega que provoca esta música. Ha habido como nunca un fenómeno de simpatía popular avasallante. Acontecen otros fenómenos que también importan, porque son fenómenos sociales, son fenómenos colectivos y sobre todo de comunicación social; no deja de ser muy simbólico e importante que Rigo Tovar cause la simpatía por su cinismo (él se produce cínicamente, él es galán abierto), y la otra marca muy importante para las culturas y sobre todo para la política nacional de que es un hombre que pierde la vista, es un hombre que tiene un drama. Se conjunta todo esto y el fenómeno de Rigo Tovar tiene mucha explicación.

**P** Quiero que nos aclare ciertos términos con base en lo que ya nos aclaró. Para finalizar su charla nos habló un poquito, comenzó a esbozar el tema de música folclórica. Yo la voy a dividir en dos partes: primero quiero entender, si no que nos lo aclare, como música popular: una música que es arte, que por ser de la sensibilidad de un pueblo y que a la vez procede de la experiencia de este pueblo, sea una característica que no pasa de moda y está destinada al pueblo; y quiero entender como característica o como

características generales de la música folclórica, que también es arte porque procede de la sensibilidad, como característica específica que procede de una región geográfica determinada, que tampoco pasa de moda pero que hay una diferencia que yo siento y es que no es una música de un sector social específico o determinado, sino que es independiente el nivel social, la clase social a que pertenece. La otra que por favor nos aclare, de acuerdo a los conceptos que nos ha dado, si el corrido mexicano sí es música popular o folclórica y si la música ranchera no es más folclórica que popular, o puede ser una combinación de las dos.

R. En la primera parte, lo que usted dijo, estoy de acuerdo. En la segunda no. En tanto que no puede haber una música que no tenga ni topología ni que tampoco tenga clase. Toda la música necesariamente es típica, tónica, y toda música es producida por una clase inevitablemente. Los clasemedios o los que llegan a serlo, como Agustín Lara, Gonzalo Curiel, Manzanero (que es un excelentísimo músico), todo mundo pertenece necesariamente a una clase social; juega precisamente a partir de esa condición. Así que la segunda parte no la admito. Creo que necesariamente toda música nace en un complejo sociopolítico, histórico y necesariamente local. Hay ciertamente juegos que podrían darle cierto amparo que usted propone. Dada la vigencia de las transnacionales se produce una cierta musicalidad que pudiera ser internacional y aparentemente sin ninguna raigambre exclusiva o muy localizada; es la musicalidad para el consumo, la música de las oficinas, la música de los sanatorios, la música de los "supermercados". Ya hay toda una trama psicológica con el manejo de una psicología conductista, que permite que en una tienda en San Antonio Texas y otra en San Antonio Chimaltepec sean más o menos lo mismo. Pero, en general, la música se produce en correspondencia, en antagonismo a una condición de clase, o en una situación de clase. Las clases sociales, ustedes lo saben, se producen las unas a las otras; por decirlo así, en términos kantianos, no hay una clase en sí, las clases se producen en una dialéctica, y por eso recurrí yo a la noción de música popular y de música impopular, porque se utiliza esta musicalidad como se utiliza la cultura, por ejemplo de los vinos, de cierto modo de comer, de cierto modo de vestir, en contra de una concepción generalizada a la cual se llama popular. Mal que bien el cómico ese que puso de moda a los "chavos de la Ibero" ha proporcionado la expresión de un humorismo un tanto cuanto macabro, racista, de una realidad nacional mexicana: el cacero-lismo mexicano que ya tiene expresión en eso precisamente: cuando se habla de la naquisa, de los "nacos", se está precisamente manejando todo un juego ya correspondiente al cacero-lismo mexicano, que intenta, supone, identificarse con la cultura fundamentalmente anglosajona, con algún ribetillo de la cultura france-

sa, quizás algo italiano, pero en general es el imperio anglosajón, y que ya deberíamos llamar "gringo" sin más.

En cuanto a la segunda pregunta, la noción de folclore es también de corte imperialista; es extraer, más que abstraer, ciertas notas de tipicidad para que se busque o se logre una identificación restringida en lo llamado folclórico: tal o cual cosa es muy folclórica. Fíjense ustedes que también nosotros manejamos ese concepto casi como un denuesto, como una afirmación o como una calificación agresiva. Cuando algo no nos gusta o no alcanza el rango de una cierta calidad decimos "que es muy folclórico". Eso tiene una carga de afectividad discriminatoria mucho muy intensa. Los folcloristas, los que son verdaderamente folcloristas en el sentido que recogen "lo popular", se quejan mucho de lo folclórico; rechazan precisamente que se les contemple como folcloristas y prefieren usar el concepto de "músicos populares"; porque lo identificado como folclórico es, como dije, una extracción, un matiz, un gesto, una codificación muy rigurosa y excluyente. En ese sentido, pues, por esta razón política, no debía admitirse la identidad entre folclórico y popular; porque finalmente lo popular es dinámico, está en transformación, y lo folclórico se prefiere, se consiente, se intenta como lo único arraigado. Por ejemplo, en lo que también usted preguntaba sobre la música ranchera. La música ranchera no corresponde al charro, aunque se festeje, se celebre, se tipifique mucho al charro, porque la mayoría de los campesinos, o mejor, de los rurales de México, no son charros, porque para ser charro se requiere caballo; y los caballos los tienen los patrones y no los peones o los campesinos. De suerte que hay que hacer ese tipo de discriminaciones y entender que la música ranchera es la música de los rancheros, de los habitantes de rancherías, de los campesinos, y no la música de los latifundistas, de los patrones o, estrictamente hablando, de los charros.

En el desarrollismo mexicano, la presencia de Jorge Negrete, que por cierto trascendió, como todo el mundo sabe, todas las repúblicas del continente y aun de otras partes, fue muy funcional, porque logró penetrar en la realidad agropecuaria latinoamericana, precisamente al patrón con unas características que le exaltaban. Aunque ciertamente en más de alguna película y en más de alguna canción el canto es del ranchero, del peón, hacia la patrona, hacia la "señorita", que por alguna causa había ido de la capital de la República al pueblecito o al rancho, esta creación, este prototipo funcionó muy bien, porque le dio al patrón exaltación mucho muy hábilmente lograda. Curiosamente esto ocurre (curiosamente y en forma muy clara) con Jorge Negrete, sobre todo él, el charro cantor, el patrón o el que llegaba a ser patrón, el que lograba seducir, ligarse, a la señorita rica, se constituyó, decía, cuando la reforma agraria disminuyó en importancia sobre todo allá por los años

cuarentas. Por esos años Jorge Negrete, apuesto, cantante, barítono, que logra hacer la síntesis entre la canción propiamente llamada "vernácula" y el buen cantante. De acuerdo con los códigos de estimación musical, Jorge Negrete es el mejor cantante, pero de acuerdo con los códigos, con las calificaciones, con las modulaciones de la llamada "cultura musical europea". Rompe un poco con esto un mucho más tarde la presencia de Pedro Infante, que empieza a hablar por el proletariado fundamentalmente urbano, que encarna, junto con David Silva y otros, a los personajes: al carpintero y David Silva al boxeador y al chofer. Cuánto no daría hoy mi amigo Hank González por tenerlo de moda para los ejes viales, para los trolebuses.

P. Usted dice que la música ranchera es propia de los ranchos, pero hay otras derivaciones de la música que surgen en el sur y en el norte: el huapango o la norteña.

R. Es una buena aclaración, es algo semejante en la condición socio-económica, política, del campo mexicano, las distintas formas de explotación de la tierra y por lo tanto de los hombres y de la constitución de las clases. Pero finalmente pienso que el fenómeno de fondo sigue siendo el mismo, en tanto que, como apuntaba aquí, es la gente que tiene dependencia. Se entiende que el canto, y por lo tanto la música, es el grito. Recuerden ustedes **El laberinto de la soledad**, lo que Paz logró precisar con muy buena retórica: "En México las cosas mayores son de grito", lo cual empieza a preocuparnos un poco a algunos mexicanos, porque ahora ya no se grita, o cuando gritan están gritando al estilo de los conjuntos rocanroleros, pero ya no es usual el grito propiamente producido en nuestra República, sino que ahora quieren gritar de acuerdo con los Rolling Stones o con el **Funk**. Pero creo que el fenómeno es el mismo: son relaciones de dependencia de gente que tiene qué gritar y que grita. Y va a gritar necesariamente la condición social afectiva que le acontece; son canciones de perfidia, de machismo, etcétera, pero excelentemente logradas las más de ellas. Podemos decir muchas cosas en contra de los compositores fundamentales de México, quizás el más talentoso en los últimos tiempos en el género de la canción ranchera que es José Alfredo Jiménez. Dice las cosas más infectas y antifeministas que pueda haber en la existencia, y habla de lo que ahora se llama "la depresión" o en el lenguaje de ustedes "el azotón". Pero lo logra expresar con muy afortunadas metáforas, con una excelente rítmica y con variantes múltiples que dan lugar a que precisamente el pueblo logre en eso expresar la tragedia social que es el fracaso amoroso.

Ya saben ustedes que el mariachi tiene un origen un tanto cuanto europeizado, porque se trata de conjuntos que trataron y que lograron integrar la composición más o menos orquestal a las



posibilidades musicales locales. Inclusive ya se sabe el origen del término: mariachi, **mariage**, música para el **mariage**, música para las bodas, y de ahí mariachi. El triunfo del mariachi, que no era nacional y que ahora por su significado común es nacional, parte del fenómeno sociocultural fundamentalmente propiciado por la radiodifusión y por la cinematografía. El vínculo entre radiodifusión y cinematografía logró constituir la presencia del mariachi, que tenía una localización fundamental en el Bajío; en Jalisco logra, por la cinematografía y por la radiodifusión, presentarse como la música nacional. Se logra imponer. Hoy ya tenemos una pluralidad, no obstante la presencia del mariachi sigue siendo clave, sigue siendo central. Finalmente hoy el grito de no ser en el mariachi se da si acaso en el huapango básicamente; en el bolero no se externa habitualmente el grito. El bolero ranchero ya omite el grito; el grito que va a lanzar es un grito melificado, ya de bajo tono.

P. De qué manera el fenómeno Rigo Tovar se ha impuesto a pesar de todo lo que usted señaló; aunque a mí me parece mejor que sea Rigo Tovar que esa música extranjerizante de John Travolta.

R. Quizás no por eso, compañero; quizás lo preocupante del movimiento —si es que lo es— travoltiano radica en la nueva constitución de un personaje ideológico. Si bien es cierto que el “pachuco”, de lo cual es mucho secuela imitada, Travolta es añejo, ya tiene antecedentes, lo cierto es que Travolta, esta figura que presentan de Travolta, encarna una ideología bastante perversa. Con mis hijos platicaba yo al respecto —ellos habían ido a ver la primera película de Travolta y yo no—; yo les preguntaba “que qué onda” con la película de Travolta. Me dijeron que estaba bien, pero que realmente no había mayor baile (hijos de tigre pintitos); ellos saben bailar. “Pero qué tal, ¿se puede ver?”. Ellos dijeron sí, la puedes ver, está más o menos. . . Y yo la fui a ver y descubrí muchos de los mensajes implícitos, latentes, que son de gran perversidad —lo que ya se ha hecho notar por más de un crítico cinematográfico. En primer lugar una presencia conformista: es el muchacho que se adecúa; que ciertamente tiene problemas pero que no los encara. En segundo lugar, una presencia hedonista remarcada, mucho muy patentizada. En tercer lugar, una sexualidad confusa; no es una sexualidad determinada, precisa; y yo creo que entre las reivindicaciones contemporáneas está precisamente la de la homosexualidad, que ya se reconoce como un hecho humano que no merece mayor justificación, como no merece mayor justificación la heterosexualidad. Se es homosexual o se es heterosexual y esto no reclama necesariamente justificante ninguno. Y los antropólogos y los moralistas que de verdad lo son, discernen con mucha certidumbre y determinan que el problema

de la homosexualidad —si es que es un problema— no es un problema de índole moral, como no es un problema de moral tampoco la heterosexualidad, sino simplemente son definiciones humanas que se logran. En el caso de Travolta se maneja ambigüamente esta personalidad. Cuál sería mi sorpresa cuando en esta película autorizada para niños y adolescentes y por lo tanto adultos (algún día va a ser al revés: no van a permitir entrar a los adultos a ver las películas de los niños) hay algo terrible y triste que es un “faje” monstruoso en la parte trasera de un coche: si fuera un acto sexual, sería parte de la ilustración, que no de la educación y de la información sexual para los niños; pero como es casi una violación, como es un acto ansiógeno, hay allí, como digo, todo un complejo de perversión que también se expresa en esto. A mí me gusta la música de los Bee Gees, creo que son muy buenos músicos, creo que sus composiciones son bastante acertadas por su musicalidad y cierta finura; lo que sí no me gusta es el fenómeno en el cual se enmarca. Ahora debo decir que yo prefiero a los Bee Gees que a Rigo Tovar, aunque me suena más y me insta más a rumbear, a descargar, como decimos los rumberos, la música de Rigo. Pero su obra es tan mala que finalmente es lo que le reprochamos nosotros, que por más que hay una buena voluntad y una identidad no se soporta, sobre todo los que estamos acostumbrados a la buena música afroantillana.

P. Yo quiero preguntar qué sería la conciencia de clase de la música.

R. Quién sabe qué sería esto de la conciencia de clase de la música. Lo que sí es cierto es que la cultura toda se maneja a partir de una condición sociopolítica concreta. Desde luego, es encantador, delicioso oír a “Martha” o venir a la Nezahualcóyotl o tener los discos de Haydn o de Bethoven o de Mozart o quien fuere; lo tenemos todos y lo disfrutamos. En ese sentido no hay ninguna objeción. Finalmente es obra humana y merece nuestro respeto; y aunque no lo mereciésemos nos transporta, nos subyuga, nos fascina, sin remedio, porque es un arte que logra tocar fibras humanas y en este sentido la asimilamos y la tenemos como propia. Pero no es lo que estamos precisamente discutiendo o negando. De lo que renegamos es del manejo de esto, sobre todo en repúblicas como la nuestra que todavía tienen un proceso largo para su emancipación; hay que poner las cosas en su lugar y entonces buscar esta simultaneidad cultural que mucho nos ha de enriquecer y que es muy saludable, que es muy hermosa: dentro del aspecto cultural, Rusia, más bien las Repúblicas Socialistas mantuvieron unas expresiones burguesas más sofisticadas y más onerosas, tal el ballet; eso sí no lo tocaron; si se metieron con las artes plásticas, a la música, a los grandes compositores soviéticos y directores y bailarines de danzas balletísticas los respetaron; no solamente eso,

sino que los tienen, muy merecidamente, como sus grandes orgullos. En ese sentido no hay objeción. El problema nuestro es el manejo de estos valores como contravalores, como discriminatorios, como disminuidores de nuestra propia circunstancia. Todavía hoy es un pleito, es un problema sociopolítico, ideológico, moral, psicológico, asumir estas músicas nuestras como valores; si acaso hay un reconocimiento más o menos desdeñoso, tolerante, como una especie de concesión. A mí me parece muy bien, y ha sido uno de mis alegatos para meter, como lo meteremos a como dé lugar —para la exaltación de Bellas Artes, no de la música rumbera que aparezca allí Pedro Vargas, aunque sea un tipo políticamente detestable (compadre de los peores dictadores que ha habido en nuestro continente), pero buen cantante. Me parece muy bien que aunque sea en sus momentos ya últimos y malos aparezca la Lola Beltrán, como apareció allí; me parece muy bien que vengan conjuntos rocanroleros. Lo que me parece patético y odioso, lo que hiere, duele, es que no aparezcan allí Pancho Cataneo, “la Justicia”, Acerina, Pérez Prado, etcétera, etcétera. Es lo que me parece que hay que pelear, que hay que advertir, que hay que hacer reconocer no porque este “reconocimiento” (entre comillas) vaya a traer mayor consecuencia en el movimiento que prevalecerá, que continuará, de la música de este corte, sino que me parece que con los juegos sociopolíticos mexicanos, en el criollismo tan infecto que estamos padeciendo, parte de la lucha social importa la presencia de los valores sociales populares.

P. Yo quisiera decir algo con respecto a lo que respondió ahorita; prácticamente, pues, la música de nuestros bailes como el danzón, etcétera, etcétera; sin embargo es importante que en este tipo de discusiones siempre se pasan por alto el contenido ideológico de una música.

R. Ya están allí con menor o mayor acierto la nueva trova cubana; pero lo que es una producción popular no lo va a agotar nadie. Y cuando Jorge Saldaña va a Cuba y trae a los más famosos conjuntos de Cuba actual, se repiten los viejos cánticos, y ya en un proceso revolucionario, porque esto corresponde a una tradición humana, a una expresión. Uno necesita pensar, cavilar, para oír las monstruosidades ideológicas que se expresan en mucho de esto; hay un sexismo, machismo, condición colonizada, derrotista; pero otra vez el trasunto: lo que importa el arte hace lo que se llama la sublimación, y ya no importa tanto eso. Yo no soy precisamente adicto a lo que se llama “canción protesta”; yo digo que hay que protestar por ese tipo de canción. Yo creo que ya son muy fallidas, son muy lastimeras, son —lo que decimos los taurinos— “torear a toro pasado”: ya es el imperialismo vencido, ya somos los guerrilleros, ya somos los revolucionarios y ya estamos festejando. Para mí mucho de este movimiento, si no es que cabalmente, es un movimiento de mala conciencia clasemediera. Es bastante ingrato

—yo no lo acostumbé mucho, aunque lo hice— ir a las peñas, ir a ver a un lloriqueo, a una exaltación de dos o tres horas oyendo a tales o cuales conjuntos cantando canciones “deliberadamente” progresistas, “deliberadamente” críticas; aun el manejo del cantor de la ciudad en las peñas me parece desafortunado (Chava Flores); él canta con ingenuidad, con buena fe, con un espíritu crítico, pero realmente popular; pero que se le convoque a las peñas, o a ciertos espectáculos para hacerlo canturrear con un manejo clasemediero, quejumbroso.

P. Yo quiero que comente un poco sobre este fenómeno de la música folclórica que está enmarcada dentro de la música popular, el fenómeno de las peñas y de la comercialidad del folclore, sobre todo latinoamericano.

R. Yo creo que mucho esto responde a las condiciones de las clases medias, que en réplicas a la dominación cultural tratan de encontrar una identificación local no nacionalista, sino nacional. Me decía el director de Los Calchaquis que a él le molestaba mucho que fueran a verle (él es un excelente flautista) muchachos mexicanos a decirle que les enseñara a tocar la quena y demás instrumentos sudamericanos, y que inclusive le ofendía que le pidieran partituras o la enseñanza de la música llamada folklórica sudamericana. “Cómo me piden a mí esto —decía—, ustedes que tienen una riqueza incalculable; cómo puede ser que pidan esta sonoridad que no es la propia, teniendo una riqueza tan vasta.” Él piensa arraigarse aquí y está fascinado por el huapango (una musicalidad que poco hemos disfrutado); pero nosotros, colonizados y señoreados, no tenemos la oportunidad de aproximarnos a estas riquezas, sino son minorías que por ésta o aquella razón logran aproximarse a esta parte de nuestra cultura.

P. ¿Qué opina de la cumbia de pobres?

R. Pues que no es cumbia ni es de los pobres. Es otra mistificación. Esto que se llamó la cumbia aquí tuvo una aceptación y un auge muy importante, fundamentalmente el año pasado; todavía queda una buena secuela, pero el año pasado empezó a pegar por nueva cuenta, porque ya tenía antecedentes de los años 48 a 53. Pero no es lo que propiamente sería la cumbia, sino una especie de manejo de la cumbia para fines lucrativos y sociales. No obstante, hay por ahí expresiones, declaraciones, que finalmente son cantos populares mistificados, que a la postre habrán de producir algo mejor, algo más acendrado. Se dice que antes del socialismo todo es equívoco. Si aun en el socialismo las cosas no necesariamente van por las rutas que se quisieran, cuando estamos en una sociedad dependiente, enajenada, clasista, de capitalismo periférico, etcétera, pues necesariamente todo lo malo se da. Como quiera que sea, la música —y la música llamada o identificada como “popular”— es parte no solamente de la lucha, sino de algo que es más hermoso en los seres humanos: su posibilidad de expresión.