



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOBRE LA
UNIVERSIDAD Y LA EDUCACIÓN

Escalante Monroy, K. (2020).
Nacionalismo, juventud y difusión musical: las audiciones musicales del
DDF en la ciudad de México (1955-1970).
En I. Meza Huacuja y S. Moreno Juárez (Coords.), *La condición juvenil en
Latinoamérica: identidades, culturas y movimientos estudiantiles*
(pp. 131-151).
México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de
Investigaciones sobre la Universidad y la Educación.

Esta obra se encuentra bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-
SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

Nacionalismo, juventud y difusión musical: las audiciones musicales del DDF en la ciudad de México (1955-1970)

Katia Escalante Monroy

INTRODUCCIÓN

Desde los años cincuenta, el crecimiento económico alcanzado en nuestro país era exaltado recurrentemente por los gobiernos, y durante el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) el discurso oficial se volvió particularmente triunfalista a este respecto, debido a que el presidente tenía la intención de mostrar al mundo un país desarrollado en el contexto de la realización de los XIX Juegos Olímpicos. Considerando que fueron años de crecimiento económico, industrialización acelerada, urbanización, aumento de los sectores en proceso de movilidad ascendente, no era difícil que desde las instituciones se alabaran los “logros de la modernidad”.

Pero a pesar de los esfuerzos por construir una narrativa dirigida a la exaltación del progreso, era evidente la contraparte de este proceso en el aumento de las desigualdades, la segregación y la pobreza de amplios sectores de la población. La concentración de familias que vivían hacinadas en la periferia de la ciudad, cuyos integrantes no tenían opciones laborales o educativas, produjo que sus jóvenes socializaran en el espacio público reunidos en grupos a los cuales la prensa atribuía los problemas de violencia en la ciudad. El crecimiento de las pandillas, frente al estilo de vida de las y los jóvenes de clase media que vivían en colonias modernas y tenían acceso a la oferta de unas industrias culturales en proceso de consolidación, da cuenta de la diversidad de grupos juveniles existente.

Además, habría que sumar, a los procesos anteriores, la efervescencia cada vez mayor de los sectores estudiantiles de izquierda que cuestionaban el autoritarismo del gobierno, y también los sectores asiduos a los consumos de bienes culturales de procedencia estadounidense, en particular los grupos de jóvenes que en distintos contextos se apropiaban del rock. En estos casos la preocupación era que los primeros se estaban atreviendo a participar políticamente de maneras no legitimadas y los segundos estaban abandonando sus valores. Todo lo anterior produjo la proliferación de opiniones y dictados en la prensa sobre lo que debía hacerse con los jóvenes. La polémica sobre “el tema juvenil” se agudizó ante los procesos organizativos de los estudiantes; y también por la necesidad de movilizar a la población alrededor de la organización de los XIX Juegos Olímpicos que se celebrarían en octubre de 1968, pues éstos simbolizaban una fiesta de y para “la juventud”.

En este contexto de diversificación de los sectores juveniles, de transformación de sus prácticas culturales, de ansiedad por las actividades políticas de los estudiantes y de organización de los juegos deportivos internacionales, preocupaba la manera de cohesionar a grupos tan heterogéneos en torno a los valores nacionales, la forma de evitar su abandono en una sociedad de consumo acelerado, y la necesidad de construir a una juventud patriótica, pero también moderna y cosmopolita.

En esta coyuntura, la política cultural en la ciudad de México, que sería sede de los XIX Juegos Olímpicos, se transformó. La oficina de Acción Social del Departamento del Distrito Federal cambió la programación de las Audiciones Musicales, que de un contenido hasta entonces marcadamente nacionalista, incluyó jazz y rock pop. Este giro es importante porque las opiniones que se dieron al respecto son ricas en alusiones hacia los jóvenes, respecto a los consumos culturales que se consideraban adecuados e inadecuados para las nuevas generaciones y, además, contienen claras narrativas sobre la manera en la que se esperaba que usaran su tiempo libre.

Esto adquiere importancia si consideramos que la juventud es una construcción formada mediante discursos, cuya reiteración tiene el efecto de generar convenciones a partir de las cuales una sociedad

entiende y juzga “lo juvenil”. En este sentido, la construcción de la juventud es, en primera instancia la producción de discursos y representaciones que se elaboran en un momento histórico con respecto a los individuos que se encuentran en un rango de edad específico.¹

Además, estudiar la inclusión de música moderna en un programa oficial, y reflexionar sobre los objetivos que se perseguían con ello, permite constatar que el aspecto pedagógico del nacionalismo musical, y concretamente de su difusión en el contexto de las Audiciones Musicales, no se refiere sólo a una “educación del gusto” vinculada con los géneros musicales, sino que se relaciona con una pedagogía de la convivencia o de la socialización, en la medida en que la difusión de música sirve a la construcción de contextos de escucha particulares. Por eso, entender el vínculo juventud y música debe incluir el estudio de su gestión y el contexto de su apropiación.

Para analizar estos aspectos, aquí retomaremos los planteamientos de Tia DeNora y de Mariana Chávez. La primera plantea que la música es un material activo que se pone en juego, y un recurso cultural que se moviliza en situaciones específicas y contribuye a la creación de subjetividades, realidades y valores. Dice que ésta se ofrece con fines pedagógicos, se programa de acuerdo con la respuesta que se espera de los escuchas; o bien, puede ser gestionada para construir atmósferas sociales determinadas. En suma, es una herramienta de producción de comportamientos, por lo cual sus efectos se vinculan con el lugar, la forma y el objetivo con el que se gestiona.² Por su parte, Mariana Chávez propone el estudio de la política cultural como dispositivo que puede servir para la normalización de los comportamientos de las poblaciones; y, por esta vía, como forma de habilitación/inhabilitación de usos del espacio, cuerpos y tiempos, de los sujetos.³ En este sentido, la política cultural y recreativa puede ser leída como

1 M. Urteaga, *La construcción juvenil de la realidad: jóvenes mexicanos contemporáneos*, 2011.

2 T. DeNora, *Music in everyday life*, 2000.

3 Planteamiento que recupera las ideas de Michel Foucault sobre la biopolítica del poder, en donde las disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población constituyen los polos en torno a los cuales se desarrolla la organización del poder sobre la vida, el biopoder. Este biopoder apunta a normalizar la sociedad a través de la regulación de formas de “hacer vivir”. M. Foucault, *Diálogos sobre el poder*, 1985.

una forma de proponer prácticas de escucha específicas que sirven para configurar marcos de comportamiento entre los ciudadanos y permiten encauzar sus actividades desde las instituciones.⁴

MÚSICA, EDUCACIÓN CÍVICA Y RECREACIÓN FAMILIAR

Ante la preocupación por la expansión de géneros musicales estadounidenses en nuestro país, el presidente Adolfo López Mateos (1958-1964) se comprometió a apoyar la difusión de música mexicana a través de campañas en las que participaron distintas instancias de gobierno. El Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) preparó un catálogo para que las radiodifusoras contaran con un mejor repertorio de música nacional, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) organizó la Feria de la Canción para dar a conocer a los viejos compositores e inculcar el gusto por los géneros locales entre los jóvenes. La Secretaría de Educación Pública hizo lo propio al lanzar una convocatoria a los empresarios invitándolos a apoyar la música mexicana para “hacer un dique” que contuviera el impacto que estaba teniendo ese tipo de programación en la radio, y el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) también se sumó a este esfuerzo:

Formarán conjuntos de bailes mexicanos, rondallas, mariachis, marimbas, grupos norteños, veracruzanos, sureños, etc. Todo ello lo organiza la SEP y el IMSS. Con esos programas que en parte ya están en ejecución, y en parte están preparándose, sin decirlo, expresamente, se inicia una campaña mexicanista que, a base de lo que nos es propio, combatirá las estridencias extranjeras del rock and roll, el twist, el surf y la degeneración de las costumbres de los jóvenes que de ello se deriva [...] es curioso que lo único exclusivo de México, que nos distingue de los demás países, nuestro folklore, sea pospuesto con tanta frecuencia por corrientes extranjeras, pero esa tendencia va a corregirse.⁵

4 M. Chávez, *Jóvenes, territorios y complicidades: una antropología de la juventud urbana*, 2010.

5 R. Ochoa, “Campaña mexicanista de la SEP y del IMSS contra los exóticos ritmos importados”, *Novedades*, 25 de julio, 1965, p. 4.

Como parte de esta cruzada mexicanista, la Dirección General de Acción Social del Departamento del Distrito Federal fortaleció el programa llamado Audiciones Musicales, que consistía en ofrecer a la población capitalina conciertos al aire libre en plazas públicas y jardines.⁶ En ellas se presentaban las bandas militares pertenecientes a las secretarías de Estado, que interpretaban marchas y obras de Manuel M. Ponce, entre otros compositores importantes. Por otra parte, los Conjuntos Artísticos de la Dirección de Mercados interpretaban trova yucateca y música romántica (de compositores como Ignacio Fernández Esperón, Alfonso Esparza Oteo, Adolfo Domínguez, etc.). No podía faltar, por supuesto, la presentación de mariachis, danzas folklóricas y marimbas (el mariachi Michoacano, el Coculense, de Arteaga y de los Hermanos Pulido, además de los trovadores Provincianos).⁷

La cantidad de gente que acudía dependía de los conjuntos. En diversas notas se reporta la presencia de miles de personas en lugares como la Alameda Central, Chapultepec o el kiosco de Santa María la Rivera, en los cuales se reunían un mínimo de 5 000 asistentes. No es posible verificar la veracidad de las cifras, pero en las fotografías de los diarios se puede constatar que efectivamente la cantidad de público era muy nutrida.⁸ Sobre la audiencia, las notas destacan la presencia de personas de todas las edades, parejas jóvenes, matrimonios paseando por los jardines o cuidando a sus hijos, y también abuelos recordando los viejos tiempos gracias a las evocaciones que producía el repertorio de los conjuntos musicales. Desde los años treinta encontramos referencias en el sentido de que un programa de difusión musical de esas características lograba contrarrestar la

6 Departamento del Distrito Federal, *Informe*, 1956, p. 17.

7 Entre los grupos que participaban estaban los siguientes: Banda de la Secretaría de la Defensa Nacional, Banda de la Secretaría de Educación Pública, Orquesta del maestro Miguel Preciado, Orquesta del maestro Luis Fonseca, Orquesta Típica del maestro Guillermo Posadas, Orquesta de Cuerdas del maestro Zarbozo, Marimba Orquesta del maestro Enoch Espinoza, Conjunto Melódico del tenor y doctor Francisco José Dávila, Marimba Orquesta de los Hermanos Méndez, Grupo de Danza Regional de María Enriqueta Jaime, Orquesta del maestro Buenaventura Nava, Marimba Orquesta de los Hermanos Paniagua, Orquesta del maestro Joaquín Martínez, Trovadores Provincianos.

8 "Reconocimiento a directores y músicos de bandas que han actuado diez años", *Excélsior*, 28 de junio, 1965.

mecanización de la vida moderna al llevar un pedacito del campo a la ciudad.⁹

Ahora bien, dentro de los conjuntos musicales que se presentaban, la Orquesta Típica de la ciudad de México merece una mención especial. Fue registrada oficialmente como parte de los conjuntos del Departamento del Distrito Federal en 1929, con Miguel Lerdo de Tejada al frente. Ya era muy conocida desde entonces, pero fue adquiriendo mayor reconocimiento por la gran cantidad de giras que realizaba por el país y en el extranjero, y también debido a la amplia cobertura que la prensa hacía de sus actividades. Durante los años treinta y cuarenta se explotó su imagen a grado tal que hubo la necesidad de formar más de un cuadro de músicos de “La Típica” para cumplir con la cantidad de compromisos para los cuales era requerida.¹⁰

En 1952 Ignacio Fernández Esperón fue designado su director, por lo que a la popularidad de la orquesta se añadió la fama del músico, quien ya tenía una trayectoria reconocida. Sus melodías eran descritas como “verdaderas lecciones de mexicanidad” que “expresaban el sentir del pueblo” y eran un valioso factor de propaganda “de lo más puro y grato de la nación”. Además, estaba a cargo del programa *Así es mi tierra*, que se transmitía en la XEW y se dedicaba a difundir canción lírica mexicana.¹¹

Cabe mencionar también que Esperón tenía estudios musicales y había realizado labores de investigación folklórica para la Se-

9 Compositores como Ignacio Fernández Esperón, Felipe Llera, Alfonso Esparza Oteo, Lauro D. Uranga y Mario Talavera se dieron a la tarea de componer canciones líricas, género que elogió la pureza de la provincia y sus paisajes con letras que denotaban la idealización del México que se conservaba ajeno a la vida moderna y los estereotipos del progreso. En sus composiciones predomina el canto sobre el ritmo, no se conciben para bailar sino para exaltar estados emocionales, alegría amor, desamor, amistad. Sobre este tema se puede consultar R. Pareyón, *La época romántica de México*, 2001; R. Pérez, *Estampas de nacionalismo popular mexicano: ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, 1994; R. Pérez, *Avatares del nacionalismo cultural: cinco ensayos*, 2000.

10 Lerdo de Tejada vistió a los músicos de charro para distinguirla de los conjuntos que sólo tocaban música europea. Esta fórmula del nacionalismo musical mexicano había tenido mucho éxito, por lo que la orquesta ya era famosa antes de la llegada de Esperón. J. Álvarez, *Compositores mexicanos*, 1979.

11 *Ibid.*

cretaría de Educación Pública, pero al tener presencia en la radio comercial y desenvolverse en el campo de la industria cultural era un personaje público al cual la prensa ponía particular atención.¹² En un momento en el que la canción lírica, íntima y sentimental se había apoderado de la vida musical mexicana, él era uno de sus exponentes más representativos, por lo que la imagen de “Tata Nacho” dirigiendo “La Típica”, con sus músicos vestidos de charro en la Alameda Central, se convirtió en un símbolo del nacionalismo en la ciudad.

Volviendo al tema que nos ocupa, las Audiciones Musicales continuaron con las mismas características durante los siguientes años, y la percepción que se tenía sobre ellas puede apreciarse en las notas publicadas en diarios como *El Nacional*, *El Universal*, *Excélsior*, *El Día*, en los que se escribían notas con comentarios muy positivos sobre las audiciones y respecto al trabajo de Esperón con su orquesta. Pero en junio de 1965, con motivo de un evento que organizó el Departamento del Distrito Federal para rendir homenaje a quienes habían participado en ellas, o bien con motivo de su aniversario número 11, se publicaron notas particularmente ilustrativas.

En el primer caso, el reportero que escribió en *El Día* sobre el concierto-homenaje señaló la importante función que las audiciones cumplían como espacio de formación cívica, aduciendo que los conciertos públicos le daban al ciudadano el mínimo de cultura oficial que debía tener.¹³ En el segundo, el articulista Saltiel Oliver y Castelán escribió en una nota de *El Universal*:

12 Esperón empezó a actuar con la Orquesta Lerdo de Tejada desde muy joven. Estudió en Nueva York y en 1927 volvió a México y laboró en investigación folklórica para la SEP. En 1929 volvió a Europa a estudiar con Edgar Varesse. En 1945, junto con Alfonso Esparza Oteo, fundó la Sociedad de Autores y Compositores de México, en la cual ocupó diversos cargos y en 1963 fue su presidente. Por otra parte, trabajó en la XEW y en 1952 fue nombrado jefe de la Orquesta Típica de la Ciudad de México. Formó parte de los conjuntos Trío Veneno (junto con Esparza Oteo y Mario Talavera) y Los 4 Ases de la Canción (con ellos mismos y Pedro Vargas), que fueron muy difundidos en la radio. Además de tener una posición destacada dentro del campo de la música popular (comercial), era amigo personal del regente y de políticos destacados como Emilio Portes Gil, Adolfo Ruiz Cortines, Adolfo López Mateos y Miguel Alemán. *Ibid.*

13 “Los sectores populares deben participar del interés por la Actividad Cívica y Cultural”, *El Día*, 2 de octubre, 1966, p. 3.

Es alentador que la revolución en el poder fomente y extienda por todo el país, las audiciones matutinas y las serenatas musicales hebdomadarias, pues ellas ejercen un poderoso influjo en la vida social y en el espíritu cívico de los habitantes.¹⁴

Pero también señaló que las audiciones:

a) Producen honesto descanso y esparcimiento armónico./ b) Incrementan el intercambio, amistad y conocimiento de las familias entre sí, lo que conduce a transformar una colectividad reticente y reservada en una gran familia; y esto recordémoslo, es acendramiento y base sólida del amor del pueblo a su ciudad, fe en su progreso y lógicamente patriotismo efectivo y civismo de la más alta ley./ c) Las buenas audiciones tienen efectos moralizadores. Lo atrayente y sugestivo de una música inspirada, decide el preferir a la melodía evocadora y soslayar la cantina y la zona roja.

Como podemos advertir, se establece aquí que la música programada no sólo servía para promover el nacionalismo entre la población al presentar música y conjuntos que conformaran un referente identitario o de pertenencia nacional. Como dice la nota, también se consideraba una forma de socializar a los asistentes en un “descanso honesto y un esparcimiento armónico”, lo que en otras palabras significaba: alrededor de una socialización diurna, colectiva y familiar. Es decir, la música en este caso opera como un recurso dirigido a producir formas de socialización concretas, y su gestión forma parte de una “pedagogía” para la convivencia colectiva.¹⁵

Si recuperamos los planteamientos de los investigadores chilenos Juan Pablo Gonzáles y Claudio Rolle, para quienes existe un

14 S. Oliver, “Trascendencia social de las audiciones públicas”, *El Universal*, 24 de junio, 1965, p. 3.

15 Sara M. Luna Elizarrarás ha demostrado la existencia de dos tipos de opinión sobre las políticas del regente Uruchurtu dirigidas a la moralización de la vida pública. Unas provenientes de una clase media tradicional, así como una opinión más moderada por parte de los sectores más modernizados. También plantea que el regente Uruchurtu hacía eco de la postura de los sectores más conservadores, e incluso que en algunos casos las políticas del DDF respondían a sus exigencias. S. M. Luna, “Moralización, género, ciudadanía y clases medias en la ciudad de México: debates sobre la moralización y la decencia, 1952-1966”, 2017.

vínculo entre la música, los espacios de consumo y los modos de comportamiento de la audiencia a la cual aquélla se dirige,¹⁶ no es raro que los articulistas muestren la relación entre la “música tranquila” y la existencia de una “atmósfera pacífica” alrededor de los conciertos, y un audiencia con las características mencionadas al principio: parejas y familias en paseos dominicales, adultos mayores evocando los viejos tiempos, etcétera.

Es decir, el papel de la música no era gratuito, funcionaba justamente como una herramienta para la construcción de ese tipo de ambiente.¹⁷ La segunda parte de la nota de prensa nos permite confirmarlo, pues en ella se establece que el poder de la música “llevaría a los capitalinos a soslayar la cantina y la zona roja”.¹⁸ Como vemos, aquí se asume que la difusión de la música tiene un efecto concreto en el auditorio, además de que se enfatiza la distinción entre ese tipo de atmósfera y a la existente en espacios como los centros nocturnos y cabarets, que eran representados en las prensa más conservadora como lugares de vicio, inmoralidad y pecado.¹⁹

Sale de los objetivos de este trabajo profundizar en esta otra línea discursiva, baste decir que la percepción sobre la noche y sus espacios de diversión también está muy presente en las referencias sobre las audiciones, y opera como un elemento de contraste que permite a los reporteros enfatizar la función positiva de este programa de gobierno, e insistir en que la población debía ejercer sus prácticas de escucha musical en un espacio como ése, no en esos “otros” lugares, inadecuados.

Si bien este tipo de notas hacían referencia inicialmente a la población adulta, la expansión del rock and roll profundizó la preocupación por la falta de control institucional sobre las prácticas de diversión de las nuevas generaciones, y la inconveniencia de que los jóvenes socializaran en los cafés cantantes, espacios para escuchar rock and roll surgidos en el primer lustro de los años sesenta. A pesar

16 J. P. González y C. Rolle, *Historia de la música popular en Chile: 1890-1950*, 2005.

17 T. DeNora, *Music in everyday...*

18 Departamento del Distrito Federal, *Informe*, p. 17.

19 Sobre la construcción de una representación de las diversiones nocturnas, véase G. Pulido, *El mapa del pecado: representaciones de la vida nocturna en la ciudad de México, 1940-1950*, 2016.

de que en estos cafés se organizaban tardeadas, no se bailaba ni se consumían bebidas alcohólicas, y el ambiente era más o menos inocente, no escaparon a las críticas. Al ser lugares cerrados y oscuros también eran objeto de especulaciones y muchos articulistas los retrataban como espacios peligrosos en los cuales tenían lugar comportamientos inmorales y podían ocurrir abominables degeneraciones.²⁰

De ahí el énfasis que hacía la prensa al hablar de manera recurrente de lo positivo de la estrategia gubernamental dirigida a ampliar el radio de acción de las presentaciones musicales de los domingos por la mañana,²¹ pues éstas eran consideradas —al igual que las campañas de regulación de las diversiones que llevaba a cabo el regente Ernesto P. Uruchurtu— parte de una estrategia de moralización de la vida pública. Debido a lo anterior, a pesar de la expansión de la cultura de masas entre la población, del enorme éxito de las expresiones extranjeras en la radio, en restaurantes, bares, cabarets y centros nocturnos, como escribe Alberto Dallal, su aceptación sucedía fuera de los programas oficiales, ya que la difusión musical adquirió, por lo menos en este caso, una connotación de política de protección de las tradiciones y contención del rock.²²

Como vemos, en las notas que cubrían los eventos se apuntalan las argumentaciones de los funcionarios respecto a la razón de ser de la difusión musical en esos conciertos, pero, además, en ellas subyace una narrativa sobre el tipo de consumo musical que se consideraba adecuado (música lírica, canción mexicana, vernácula), y respecto al tipo de recreación que se esperaba que ejercieran los ciudadanos (diurna y familiar). A mediados de los sesenta en la prensa se seguía sosteniendo que con una mayor difusión de música mexicana se daría “gran batalla a los Beatles aztecas y a todo lo que significaban,

20 Como mencionamos anteriormente, la estigmatización de los espacios de diversión nocturna sigue la estrategia de vincularlos con un mundo de inmoralidad, vicio y pecado. Si bien los cafés cantantes no eran propiamente espacios de diversión nocturna, se los vinculaba con una atmósfera oscura, con el anonimato de los asistentes y la falta de control sobre lo que ocurría en su interior. R. Ramírez, “El cierre de los cafés cantantes afecta a 60 grupos del DF, dirigentes de la ANDA hablarán con el Lic. Bustos”, *Excélsior*, 1 de febrero, 1965.

21 “Prosigue la encomiable tarea de divulgar la música mexicana”, *El Nacional*, 18 de febrero, 1963, p. 4.

22 A. Dallal, *El “dancing” mexicano*, 2000, p. 199.

con sus estridencias y sus bailes descoyuntados”.²³ Al parecer, los conciertos organizados por el DDF seguirían la misma línea, pero, como veremos, la organización de los XIX Juegos Olímpicos modificó la dinámica de la programación.

MÚSICA JUVENIL Y ESPECTÁCULO OLÍMPICO

Antes de dejar la presidencia, Adolfo López Mateos (mandatario aún en funciones cuando la ciudad de México fue elegida sede de la Olimpiada), declaró que ese evento permitiría mostrar al mundo el lado moderno de nuestro país. Los beneficios económicos que traería consigo también fueron reconocidos por miembros de la clase empresarial, porque serviría a la promoción económica y turística.²⁴ En lo político, la realización de los juegos se manejó como un espaldarazo al gobierno, pues el Comité Olímpico Internacional se jactaba de dar la sede de los juegos únicamente a países democráticos. Simbólicamente, se presentó ante la sociedad como la oportunidad de insertar al país en el “concierto de las naciones civilizadas”, pues era la primera vez que se otorgaba la sede olímpica a una ciudad del tercer mundo.²⁵

Por eso, el correcto desarrollo de este evento era una prioridad para Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), pues le tocaba mostrar que México tenía la capacidad de llevar a buen término ese compromiso.²⁶ Sin embargo, dos años después de iniciado su mandato los preparativos para la olimpiada parecían muy atrasados, por lo que se dieron una serie de cambios administrativos con miras a accele-

23 R. Ochoa, “Una Campaña Mexicanista para combatir los ritmos importados”, *Novedades*, 25 de julio, 1965.

24 El 13 de marzo de 1967 Pedro Ramírez Vázquez se expresó en los mismos términos en una carta al diario español *El Mundo Deportivo*. Archivo General de la Nación (AGN), Archivo del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos (ACOJO), SC233, caja 142, exp. 5.

25 D. Inclán. *Espacio urbano y modernización: la Ciudad Olimpia*, 2004, p. 31.

26 Conforme avanzaban los meses del año de 1966 empezaban a circular en la prensa cuestionamientos sobre la posibilidad de cumplir con el compromiso. Véase “Mil 380 días faltan ¿qué se ha hecho para las olimpiadas de 1968?”, *El Día*, 30 de junio, 1965, p. 3; “México, ¿Ciudad Olímpica?”, *El Día*, 10 de abril, 1965, p. 5.

rarlos.²⁷ El presidente nombró a Alfonso Corona del Rosal regente del Departamento del Distrito Federal (DDF), a Jesús Salazar Toledo, jefe de la Dirección General de Acción Social y Cultural de dicha dependencia (DGASYC), y al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, director del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos (COO). A partir de estos movimientos se articularon las actividades del DDF con las del COO y se aceleraron los preparativos.²⁸

A su llegada al Comité Organizador de los Juegos Olímpicos, Ramírez Vázquez propuso la realización de una Olimpiada Cultural paralela a los eventos deportivos, que consistía en la organización de festivales en los que podían participar delegaciones artísticas enviadas por los países que así lo desearan, y con ellas se traería a nuestro país lo más avanzado en materia de cultura mundial. Pero la Olimpiada Cultural no sería una competencia, al contrario, los países sin posibilidad de destacar en lo deportivo —entre ellos México— tendrían la oportunidad de mostrar su grandeza cultural.²⁹

Ahora bien, a decir de Ramírez Vázquez, el lado folklórico de nuestro país ya era conocido en el extranjero, no así su faceta moderna y cosmopolita, por lo que había que mostrar esa grandeza cultural sin caer en estereotipos. Como sostiene Ariel Rodríguez Kuri, el nacionalismo durante este sexenio, y concretamente durante este evento, debía definirse por su “relación cosmopolita con las naciones modernas”.³⁰

En este contexto, Ana Mérida, directora de las actividades artísticas, declaró que los eventos de “alta cultura” tendrían lugar en

27 Si bien la explicación oficial sobre la destitución de Uruchurtu había sido un desalojo habitacional que se llevó a cabo con lujo de violencia, hay indicios para pensar que un elemento importante que derivó en su renuncia era justamente su posición conservadora respecto a la organización de los juegos, pues todavía a finales de 1966 seguía expresando “dudas metódicas frente a la viabilidad de los mismos”. A. Rodríguez, “Hacia México 68. Pedro Ramírez Vázquez y el proyecto olímpico”, *Secuencia*, 2003, pp. 35-74.

28 El presidente Díaz Ordaz, se encargó de expresar continuamente que la elección de la ciudad de México como sede de los XIX Juegos Olímpicos era muestra del reconocimiento internacional sobre los avances alcanzados en nuestro país.

29 Ramírez Vázquez en una conferencia de prensa. Sesión comida del martes 19 de septiembre de 1967, dedicada a los XIX Juegos Olímpicos en el Club Rotario de la ciudad de México. AGN, ACOJO, Pedro Ramírez Vázquez (PRV), caja 607, exp. 38-137.

30 A. Rodríguez, “Hacia México 68...”, p. 60.

el Palacio de Bellas Artes, en el Club Internacional y en los mejores teatros y salas de espectáculo de la ciudad de México y del interior del país. Pero se buscaría también que algunas actividades tuvieran lugar en los espacios públicos, lo que involucraba necesariamente la participación del DDF, pues, al ser la ciudad de México la sede, se debía aprovechar y enriquecer la infraestructura con la que contaba para las presentaciones artísticas que se realizaban al aire libre.³¹

Así es que se eligieron las actividades que pudieran formar parte de programas de esparcimiento, para desarrollarse tanto en los espacios libres de la Villa Olímpica como en las principales plazas y jardines de la ciudad. Con ese objetivo, Ana Mérida, con la colaboración de Martha Andrade del Rosal —organizadora de la presencia nacional de eventos populares— gestionó las presentaciones de “artes ligeras”.³² Por su parte, Julián Prieto, coordinador de eventos especiales, fue el comisionado para solicitar al regente y a su director de Acción Social, su colaboración en la creación de escenarios suficientes que dieran cabida a las programaciones que abarcarían “desde orquestas sinfónicas hasta orquestas de baile, desde grupos corales hasta cantantes populares y estudiantinas, obras teatrales y monólogos; de los concheros de la Villa hasta al ballet de Amalia Hernández”.³³

También se programó música moderna. En enero de 1967 los conciertos iniciaron con un festival de jazz mexicano, que tuvo una buena recepción:

El jazz, manifestación musical contemporánea de puros perfiles, adquirió ayer, en el escenario sui-géneris de la Alameda Central, una nueva dimensión dentro de su multiforme y limitada proyección, la de cautivar a un público neófito en los orígenes del ritmo y su evolución, pero poseedor de una gran sensibilidad auditiva, fina y receptiva. El ambiente conservador del tradicional paseo dominical fue sacudido

31 Sobre ambos eventos, véase AGN, ACOJO, SC233, caja 548, exp. 37-324.

32 “El arquitecto PRV da a conocer a la prensa el programa de los 20 eventos culturales”, *Boletín del Departamento de Prensa de la Dirección de Relaciones Públicas del COO*, 1967, p. 142.

33 Sobre la participación del DDF en las actividades de los XIX Juegos Olímpicos y su relación con el Comité Organizador de los Juegos Olímpicos, véase AGN, ACOJO, caja 755, exp. 41-43.

por un quinteto que, en múltiples ejecuciones y a solicitud de un público entusiasta, saturó de musicalidad vibrante y de sentimentalismo el teatro popular.³⁴

En todos los casos se podían notar comentarios como los siguientes:

Debido al inusitado entusiasmo, la gente permaneció en sus lugares durante el intermedio de quince minutos y al concluir la audición, muchos fueron los que insistieron en que se prolongara. De las opiniones vertidas sobre el particular, se deduce que la mayoría desea que se mantengan este tipo de conciertos; y los mayores de edad expresaron su entusiasmo porque sus hijos podrán disfrutar de un espectáculo singular sin tener que acudir a los centros en que generalmente se ofrece y que resultan impropios para la juventud.³⁵

Como vemos, se refleja ya una recepción positiva sobre la inclusión de géneros “modernistas” y sobre la presencia de más jóvenes en esos eventos. Posteriormente, el domingo 6 de febrero, se presentó Carlos Lyra en la Alameda Central con la asistencia de “miles de capitalinos”, en un espectáculo de bossa nova que, a decir de los articulistas que lo reportaron, se desarrolló en un ambiente de gran entusiasmo y concluyó con éxito.³⁶ También se programaron conciertos de música afroantillana, balada comercial, música ranchera, experimental y rock. Si bien los grupos de rock eran poco conocidos (como The Vikings, 34.6, The Spiders, The Soul Men, entre otros) y muchas veces se presentaban en escenarios más pequeños, en ocasiones tanto conjuntos de rock and roll como de rock pop tuvieron presencia en la Alameda Central; todos los anteriores, considerados, en tiempos de Uruchurtu, géneros modernistas y/o extranjerizantes.

La ampliación de la oferta musical respondía a distintas necesidades. En primer lugar, en los eventos deportivos la mayoría de

34 “Una multitud escuchó y aplaudió jazz en la Alameda Central”, *El Día*, 9 de enero, 1967, p. 3.

35 *Loc. cit.*

36 “Un espectáculo de la más alta y sensible concepción”, *El Día*, 6 de febrero, 1967, p. 4.

los participantes eran jóvenes, los voluntarios que colaborarían en diferentes aspectos de la organización eran universitarios. Por otra parte, dentro de la Olimpiada Cultural, se proyectó el programa La Juventud y el Mundo, conformado por los eventos La Misión de la Juventud y el Campamento Mundial de la Juventud, que tenían como objetivo³⁷ resaltar el papel de los jóvenes en la sociedad. En suma, el acontecimiento se presentó como un evento de los jóvenes y para los jóvenes, así que era conveniente tener una oferta de “cultura juvenil”.³⁸

Por otra parte, se sabía que Francia y Alemania mandarían conjuntos de jazz, pero además en algún momento se propuso que hubiera rock. Este último caso es de llamar la atención, porque se trataba de un evento propuesto por la FAO,³⁹ que solicitó al Comité Organizador de los Juegos Olímpicos la realización de un Concierto de Gala para presentar un disco cuyas ganancias se canalizarían en el combate a la pobreza. Dicho concierto no se realizaría en cualquier escenario, y para éste llegó como una propuesta la presentación de Erick Burdon and The Animals y los Beach Boys, entre otros artistas tanto nacionales como internacionales. Al final ésta propuesta se retiró. No es posible establecer las razones pero, en todo caso, lo importante es que la música “modernista” (jazz, bossa nova) y la música juvenil (rock y sus derivados), estaban siendo propuestas como parte de las actividades culturales de la Olimpiada.

Como sostiene Erick Zolov, el problema con el rock para estos años no era cómo contenerlo, sino cómo utilizar su imagen modernizadora desvinculándolo de las nociones de rebeldía. Además, éste ya estaba en auge en las naciones “avanzadas” y había sido adoptado por algunos sectores de la población mexicana como un reflejo de

37 Sobre el campamento de la juventud realizado en el Centro Vacacional del Instituto Mexicano del Seguro Social en Oaxtepec, estado de Morelos, del 8 al 27 de octubre, véase “Programa artístico y cultural”, AGN, ACOJO, SC23, caja 37, exp. 324.

38 Sobre los conjuntos participantes en el Festival Mundial del Folklor en la Alameda Central, véase AGN, ACOJO, caja 552, exp. 38-433.

39 La Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación (FAO por sus siglas en inglés) es la agencia de la ONU que conduce las actividades internacionales encaminadas a erradicar el hambre. Fue fundada en Quebec, Canadá, en 1945.

valores cosmopolitas.⁴⁰ Por otra parte, en medio de presentaciones de música ranchera, balada, mariachis y danzas regionales, dentro de un espectáculo ofrecido para una audiencia turística de todas las edades y en donde los jóvenes se encontraban a salvo de los peligros que se atribuía a los cafés cantantes, el rock no causaba mayor preocupación. Así que integrar conjuntos de música moderna y de rock a las actividades culturales era funcional para las necesidades de momento.

Esto no quiere decir que se hubiera excluido el nacionalismo, pues en el contexto de los XIX Juegos Olímpicos se presentaron orquestas típicas, conjuntos de danzas regionales y por supuesto mariachis, pero Tata Nacho con la Orquesta Típica y sus músicos vestidos de charro dejó de ser el rey de las Audiciones Musicales y se convirtió en una más de las opciones para los capitalinos. Y es que la educación cívica se transformó en un tipo de estrategia de promoción de un gusto internacionalizado a través del cual se fomentaba la sensación de pertenencia al mundo moderno.

Como sabemos, los eventos deportivos tuvieron lugar del 12 al 27 de octubre, pero los conciertos relacionados con la Olimpiada Cultural se extendieron hasta diciembre. En enero de 1969⁴¹ las actuaciones de las delegaciones extranjeras cesaron, no así las de artistas nacionales y comerciales de todo tipo. La fiesta-espectáculo reunió música académica, popular, comercial, nacional e internacional, lírica, rítmica, experimental, vernácula, etcétera. Durante esos meses convivieron en el mismo escenario intérpretes de melodías evocadoras del pasado, los géneros modernos incluyendo rock y la nueva ola de balada comercial. En suma, se mezclaba tradición y modernidad, recreación y diversión, “alta cultura”, folklor y lo que

40 E. Zolov, *Rebeldes sin causa: la contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*, 2002, p. xxv.

41 Los eventos relacionados con el folklor se llevaban a cabo en lugares como la Pérgola Ángela Peralta de Polanco, en donde se realizaron las presentaciones de los grupos que vinieron al Festival Mundial del Folklor y las representaciones culturales de otros países. En otros espacios, como en las plazas instaladas en Regina, Loreto, Santa Catarina, Santo Domingo, Santa Veracruz y San Fernando, se incluyeron conciertos sinfónicos, estudiantinas, conjuntos corales. Sobre los conjuntos participantes en el Festival Mundial del Folklor en la Alameda Central, véase AGN, ACOJO, caja 552, exp. 38-433.

se consideraba “espectáculo para las masas”, en eventos diurnos para una audiencia familiar y turística.

Ya a inicios de 1968, el director de acción social del DF, Jesús Salazar Toledano, estableció que la entidad federal alcanzaría un nivel de grandes proporciones en espectáculos,⁴² y en esos momentos las presentaciones en la Alameda se convirtieron en verdaderos conciertos masivos. Al respecto, el director siguió argumentando que a través de esos conciertos se trataba de enseñar al auditorio a distinguir “lo que era bueno de lo que no lo era”, pero el énfasis sobre el sentido “educativo” de la música se diluyó, pues el argumento era que había que dar a la población acceso a sus artistas favoritos,⁴³ como puede leerse en una nota aparecida en el periódico *El Día*: “las audiciones, revelan la inquietud que existe en nuestro pueblo por participar de esas manifestaciones, lo mismo que goza de sano esparcimiento oyendo a los cantores populares”.⁴⁴

Se puede inferir que, desde la perspectiva de los articulistas encargados de realizar estas notas, a diferencia del pasado, en este espacio la música académica, la lírica y el folklor podían convivir con la música moderna y comercial, pues no se ponían en riesgo las tradiciones ni la moral de los jóvenes. Cabe aclarar que no es que se reconociera al rock como una expresión cultural propiamente dicha, pues en las notas se lo representaba como diversión y entretenimiento para las masas; la novedad era justamente que la diversión y el entretenimiento formaran parte de un programa musical de gobierno, que hasta antes de 1967 solían enfatizar su función educativa y ofrecerse como una forma de hacer contrapeso a la invasión de música extranjera.

Finalmente, cabe señalar que las opiniones más conservadoras sobre los cafés cantantes no desaparecieron, y que también surgieron comentarios críticos a esa política por la comercialización de la oferta cultural del gobierno del DDF, los cuales provenían de músicos de

42 “Audiciones en dos nuevos lugares”, *El Día*, 11 de febrero, 1967, p. 4; “El Distrito Federal alcanzará un nivel de grandes proporciones en espectáculos”, *El Día*, 3 de enero, 1968, p. 3.

43 “Se han abierto nuevos caminos para llevar cultura al pueblo”, *Novedades*, 9 de noviembre, 1970, p. 4.

44 *El Día*, 2 de febrero, 1968, p. 3.

concierto, críticos de arte, intelectuales, etcétera, es decir, se emitían en un “circuito culto”.⁴⁵ Pero dichas opiniones eran minoritarias o tenían menor circulación que las notas que cubrían los eventos oficiales en los diarios más importantes, en las cuales se hablaba muy bien de las medidas de las autoridades, pues los articulistas argumentaban la positiva “apertura” e interés que mostraba el gobierno del DDF frente a las expresiones juveniles.

CONSIDERACIONES FINALES

Ante lo expuesto a lo largo del texto, podemos notar el agotamiento del nacionalismo ortodoxo en la política cultural del Departamento del Distrito Federal, y concretamente en su programa Audiciones Musicales. La música como una herramienta pedagógica dirigida a la formación de valores nacionalistas y también a la creación de lógicas de convivencia diurna, colectiva y familiar entre los ciudadanos se modificó. Siguió siendo un programa para la socialización y la convivencia colectiva mediada por valores familiares, pero en sus contenidos se propuso que fuera un espacio de expresión con componentes internacionales. De este cambio destacan cinco importantes factores:

1. La música fue un recurso cultural que se movilizó para encauzar los usos del tiempo libre de los capitalinos y, en esta coyuntura específica, de los jóvenes en torno a espacios y formas de esparcimiento vinculadas con la educación en el patriotismo y la convivencia familiar.
2. En el contexto de la organización de desarrollo de los XIX Juegos Olímpicos los géneros modernistas, hasta entonces rechazados por las dependencias oficiales, empezaron a ser estratégicamente utilizados en la educación de un gusto abierto a la música in-

45 Me refiero, por ejemplo, a comentarios aparecidos en revistas académicas especializadas en música (*Heterofonía, Música en México*), revistas universitarias (*Revista de la Universidad, Gaceta Universitaria*) o bien suplementos culturales de periódicos (*La cultura en México, El Gallo Ilustrado, México en la Cultura, Jueves de Excélsior*, etc.), de la pluma de críticos musicales especialistas en arte o música clásica.

ternacional, pero también en la construcción de una atmósfera cosmopolita, adecuada a las necesidades del evento olímpico, pues el jazz y el rock eran expresiones de la modernidad. En este contexto, tanto la música juvenil como los jóvenes en sí mismos alimentaron los discursos triunfalistas sobre el cosmopolitismo de la sociedad mexicana.

3. A pesar de los cambios en los contenidos del programa Audiciones Musicales, en la prensa se enfatizaron los argumentos sobre su importancia como una forma de ofrecer a la población formas de convivencia alegre pero tranquila, lúdica pero ordenada, en donde los jóvenes podían divertirse en armonía. En otras palabras, se conservó el contexto en el que ocurrían las “prácticas de escucha musical”, los parques y plazas públicas, así como el discurso sobre su función educativa. Esto muestra que lo que se consideraba inconveniente no era el género musical en sí, sino el contexto de su apropiación.
4. Por otra parte, las opiniones vertidas en la prensa sobre la presencia de música moderna en las Audiciones Musicales construían no sólo descripciones sobre lo que acontecía en las plazas públicas con los conciertos matutinos, sino que se trataba de discursos sobre los comportamientos adecuados para las juventudes.
5. La división entre los jóvenes que se acercaban a los espacios de recreación gestionados por las instituciones y los jóvenes que iban a los cafés cantantes, unos como juventudes mexicanas y otros como extranjerizantes, muestra el papel de la música en la construcción de formas de socialización, así como el de la prensa en la construcción de narrativas sobre los modos de comportamiento adecuados.

Finalmente, podemos ver en estas notas de prensa su función para justificar la política cultural gubernamental, y muestran que el gobierno no siempre buscaba satanizar el rock o censurarlo, sino que procuró gestionarlo desde las instituciones y aprovecharlo para dar una sensación de modernidad, para atraer a las juventudes a los programas oficiales, e incluso para manejar una idea de tolerancia y respeto hacia las inquietudes de las nuevas generaciones. Este discurso,

por supuesto, ocultaba la política seguida por el gobierno frente a las juventudes de izquierda, que, como es sabido, fueron reprimidas a lo largo del sexenio, y en particular el 2 de octubre de 1968, en la Matanza de Tlatelolco.

REFERENCIAS

- Álvarez Coral, Juan, *Compositores mexicanos*, México, Sociedad de Autores y Compositores de México, 1979.
- Chávez, Mariana, *Jóvenes, territorios y complicidades: una antropología de la juventud urbana*, Buenos Aires, Espacio Editorial, 2010.
- Dallal, Alberto, *El “dancing” mexicano*, México, UNAM, 2000.
- DeNora, Tia, *Music in everyday life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Departamento del Distrito Federal, *Informe*, México, 1956.
- Foucault, Michel, *Diálogos sobre el poder*, Madrid, Alianza, 1985.
- González, Juan Pablo y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 2005.
- Inclán, Daniel, *Espacio urbano y modernización: la Ciudad Olímpica*, México, UNAM, 2004.
- Luna Elizarrarás, Sara Minerva, “Moralización, género, ciudadanía y clases medias en la ciudad de México: debates sobre la moralización y la decencia, 1952-1966”, tesis de doctorado en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2017.
- Pareyón Torreblanca, Roberto, *La época romántica de México*, México, s.e., 2001.
- Pérez Monfort, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural: cinco ensayos*, México, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2000.
- Pérez Monfort, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano: ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 1994.
- Pulido Llano, Gabriela, *El mapa del pecado: representaciones de la vida nocturna en la ciudad de México, 1940-1950*, México, Secretaría de Cultura/INAH, 2016.
- Rodríguez Kuri, Ariel, “Hacia México 68: Pedro Ramírez Vázquez y el proyecto olímpico”, *Secuencia*, núm. 56, 2003, pp. 37-73.

Urteaga, Maritza, *La construcción juvenil de la realidad: jóvenes mexicanos contemporáneos*, México, UAM, 2011.

Zolov, Erick, *Rebeldes con causa: la contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*, México, Norma, 2002.