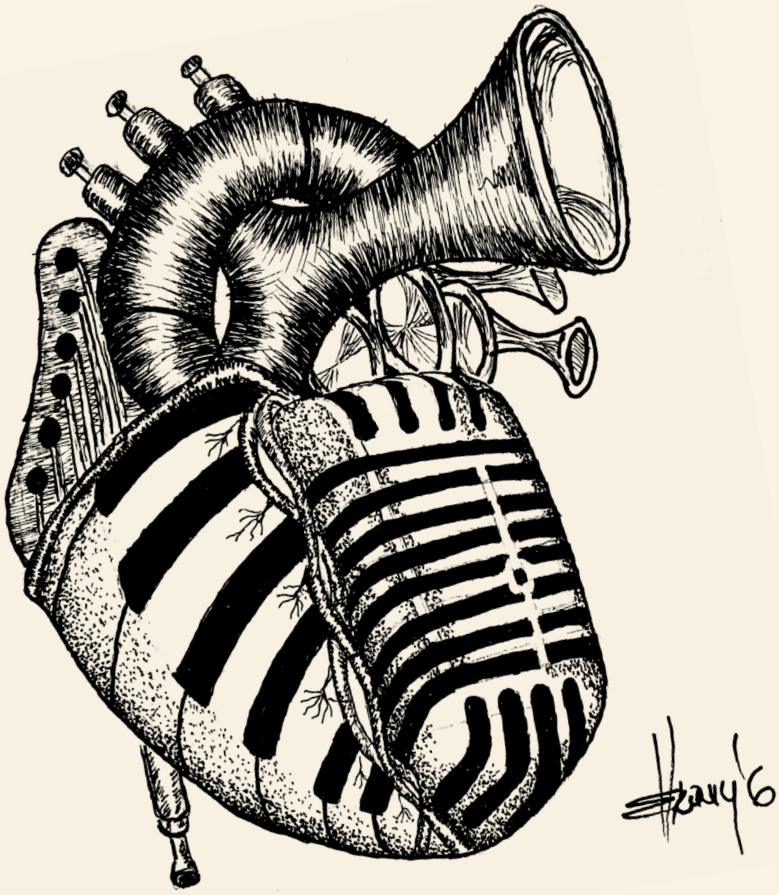


Música, representación y conflicto en América Latina

Javier Marín-López
Jesús A. Ramos-Kittrell
(editores)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHILE
MÁS UNIVERSIDAD
UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE SEVILLA
Junta de Andalucía
Consejería de Cultura y Deporte
Barenboim-Said
FUNDACIÓN

Música, representación y conflicto en América Latina

Javier Marín-López
Jesús A. Ramos-Kittrell
(editores)

Música, representación y conflicto en América Latina
Javier Marín-López y Jesús A. Ramos-Kittrell
©2024

Colección Acer-VOS
Publicaciones Enredars
Vol. 25

Colección Serie Arte / Documento
Ediciones Universidad Autónoma de Chile
Vol. 5

PUBLICACIONES ENREDARS
Director Editorial
Fernando Quiles García

Coordinación editorial
Noemi Cinelli
María de los Ángeles Fernández Valle
Ana Cielo Quiñones Aguilar
Zara María Ruiz Romero

Gestión de contenidos digitales y redes
Victoria Sánchez Mellado
Elisa Quiles Aranda

Diseño de portada
Ediciones Universidad Autónoma de Chile

Ilustración de portada
Gentileza de Verónica Granados

Fotografías y dibujos
© de los autores y las autoras, salvo excepción
© de la edición: E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes / Universidad Pablo de Olavide

ISBN Enredars: 978-84-09-64372-1
ISBN Universidad Autónoma de Chile: 978-956-417-044-2

Este libro ha sido sometido a referato externo bajo el sistema de pares dobles ciegos.

EDICIONES UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHILE
Directora editorial
Isidora Sesnic Humeres

Coordinación editorial (Colección Serie Arte/ Documento)
Noemi Cinelli

Diseño y diagramación
Ediciones Universidad Autónoma de Chile

Comité Científico Publicaciones Enredars
Ana Aranda Bernal. Universidad Pablo de Olavide, España
Dora Arizaga Guzmán, arquitecta. Quito, Ecuador
Alicia Cámara. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España
Elena Díez Jorge. Universidad de Granada, España
Marcello Fagiolo. Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia
Martha Fernández. Universidad Nacional Autónoma de México, México
Jaime García Bernal. Universidad de Sevilla, España
María Pilar García Cuetos. Universidad de Oviedo, España
Lena Saladina Iglesias Rouco. Universidad de Burgos, España
Ilona Katzew. Curator and Department Head of Latin American Art. Los Ángeles County Museum of Art (LACMA). Los Ángeles, Estados Unidos
Mercedes Elizabeth Kuon Arce. Antropóloga. Cusco, Perú
Luciano Migliaccio. Universidade de São Paulo, Brasil
Víctor Mínguez Cornelles. Universitat Jaume I. Castellón, España
Macarena Moralejo. Universidad Complutense, España
Ramón Mújica Pinilla. Lima, Perú
Francisco Javier Pizarro. Universidad de Extremadura. Cáceres, España
Ana Cielo Quiñones Aguilar. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia
Esther Merino Peral. Universidad Complutense de Madrid, España
Janeth Rodriguez Nóbrega. Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela
Olaya Sanfuentes. Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
Pedro Flor. Univ. Aberta / Instituto de História da Arte - NOVA/FCSH, Portugal

Directoras Colección Culturas Originarias
Ana Cielo Quiñones Aguilar
María del Carmen Castillo Cisneros
Nayibe Gutiérrez Montoya

Comité Científico Colección Culturas Originarias
Gabriel Arriarán. Centro Bartolomé de las Casas, Perú
Fidencio Briceño Chel. INAH-Yucatán, México
Beatriz Carrera Maldonado. Universidad Autónoma de Zacatecas, México
Alba Choque Porras. Universidad La Salle, Perú
Óscar Flores Flores. IIE-UNAM, México
Selene Yuridia Galindo Cumplido. FAD-UNAM, México
Raquel Güereca Durán. IIH-UNAM Unidad Oaxaca, México
Mariella Hernández Moncada. Consultora en proyectos sociales y culturales, El Salvador
Peter Jiménez Betts. Arqueólogo e investigador del Centro INAH Zacatecas, México
Cebaldo de León Inawinapi. Antropólogo, Pueblo Guna Dule, Panamá
Leonardo López Luján. INAH, México
Elena Mazzetto. FFyL-UNAM, México

Silvia María del Socorro Mesa Dávila. Arqueóloga. Directora del Registro Público de Monumentos y Zonas
Arqueológicos e Históricos del INAH, México
Jorge Antonio Ñancucheo. Presidente de la ONPIA, Argentina
Susana Ramírez Urrea. Arqueóloga e investigadora de la Universidad de Guadalajara, México
Henry Vargas Benavides. FAL-Universidad de Costa Rica
Juan Villanueva Criales. Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz, Bolivia.
COLMIX. Colectivo Mixe, México

Directora Ediciones Universidad Autónoma de Chile
Isidora Sesnic Humeres. Universidad Autónoma de Chile, Chile

Coordinación editorial Colección Serie Arte/Documento
Noemi Cinelli. Universidad Autónoma de Chile, Chile-Universidad de La Laguna, España

Coordinación Comité Científico Ediciones Universidad Autónoma de Chile- Colección Serie Arte/Documento
Mónica Barrientos Olivares. Universidad Autónoma de Chile
Consuelo Soler Lizarazo. Universidad Autónoma de Chile, Chile
Ivan Sergio. Anid Fondecyt-Universidad de Talca, Chile

Comité Científico Ediciones Universidad Autónoma de Chile- Colección Serie Arte/Documento
Iván Suazo Galdames, Vicerrector de Investigación y Doctorados. Universidad Autónoma de Chile
Carolina Valenzuela Matus. Universidad Autónoma de Chile, Chile
Pedro Zamorano Pérez. Universidad de Talca, Chile
Emilce Nieves Sosa. Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
Fernando Cruz Isidoro. Universidad de Sevilla, España
Carmen de Tena Ramírez. Universidad de Sevilla, España
Alejandra Palafox Menegazzi. Universidad de Granada, España
Rosangela Patriota. Universidad Presbiteriana Mackenzie/CNPq, Brasil
Alcides Freire Ramos. Federal University of Mato Grosso do Sul/CNPq, Brasil
Enrique Normando Cruz. Conicet/Universidad Nacional de Jujuy, Argentina
Marcos Antonio de Menezes. Universidad Federal de Goiás, Brasil
Grit Koeltzsch. Cisor/Conicet-Universidad Nacional de Jujuy, Argentina
Gloria Román. Universidad de Granada, España
Pablo Andrés Chiavazza. Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
Rebeca Viñuela. Universidad de Alcalá, España

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Armonías en conflicto: resistencias y representaciones comunitarias en las músicas latinoamericanas
Javier Marín-López y Jesús A. Ramos-Kittrell 17

I. ENCUENTRO, MÚSICA Y CONFLICTIVIDAD INTERÉTNICA

1. Conflicto, muerte y desolación al son de trompetas, flautas y arpas: la armada de Pedro Arias Dávila a Castilla de Oro y sus repercusiones musicales en el Nuevo Mundo (1513-1540)
Egberto Bermúdez 29

II. SIMBOLISMO, RESISTENCIA Y ACCIÓN POLÍTICA

2. El *stile concitato* veneciano bajo la mirada novohispana: representación, significado y conflicto en la *Missa Batalla* de Francisco López Capillas
Adrián García M. 113

3. Entre las armas y el hábito: música y franciscanos en Quito durante los conflictos de independencia en Ecuador (1809-1830)
Jesús Estévez Monagas 139

4. Cambios y continuidades en la música para guitarra durante la Guerra Civil española (1936-1939)
José Manuel González 163

5. "There's a man up here with a gun": los corridos de Fred Gómez Carrasco
Luis Díaz-Santana Garza 199

III. ALTERIDAD Y PROCESOS DE REPRESENTACIÓN

6. La querella de las musas o la canción del caníbal: música, conflicto e institucionalidad en el México posrevolucionario
Raúl Zambrano 225

7. "Tú rompiste mi lira": transgresoras en el discurso varonil de la trova cubana (1900-1930)
YORISEL ANDINO CASTILLO 257

8. "No lo vimos venir": alteridad, subversión y violencia en la ópera chilena *Renca, París y Liendres* (2012) a la luz de los movimientos sociales de la década de 2010
CONSTANZA ARRAÑO ASTETE 277

9. "Estoy lleno de odio y ni siquiera te das cuenta": el cancionero popular brasileño como espacio de confrontación al prejuicio interseccional
DIÓSNIO MACHADO NETO 301

IV. IMAGINARIOS COMUNITARIOS EN CONFLICTO

10. "Pretendiendo que el muro no está ahí". El *Concierto sin fronteras* en la frontera entre Arizona (Estados Unidos) y Sonora (México)
DIANA BRENSCHEIDT GENANNT JOST 329

11. "Como un ángel o un fantasma": corridos para el Santo Coyote, autorrepresentación de inmigrantes indocumentados y resistencia político-religiosa
TERESITA D. LOZANO 361

12. Músicas locales y conflicto en el Caribe colombiano. Violencia, marginalidad... ¿y sostenibilidad?
JUAN SEBASTIÁN ROJAS 387

EPÍLOGO

Conflictos y estrategias en la representación de lo sonoro
RAÚL HELIODORO TORRES MEDINA 415

6. La querella de las musas o la canción del caníbal: música, conflicto e institucionalidad en el México posrevolucionario

The quarrel of the muses or the cannibal's tune: music, conflict and institutional relationships in México after the 1910's Revolution

Raúl Zambrano
Investigador independiente, Bruselas

Resumen
Leer a través del conflicto la constitución de la comunidad musical que emerge después de la Revolución mexicana (1910) y del Primer Congreso Nacional de Música (1926) es una herramienta útil para desentrañar parte de la complejidad y las contradicciones presentes en los sucesos de este periodo. El presente ensayo revisita algunos puntos de conflicto que se dieron a partir del surgimiento de instituciones como el Conservatorio Nacional, la Facultad de Música de la Universidad Nacional, la Orquesta Sinfónica Nacional o la Orquesta Sinfónica de México. Se sugiere la hipótesis de que un objetivo central de músicos y estudiosos en esa época fue el sostenimiento de una elite emergente, independientemente de tendencias estéticas o académicas.

Palabras clave: Primer Congreso Nacional de Música; Carlos Chávez; Conservatorio Nacional de Música; Facultad de Música; Orquesta Sinfónica Nacional; Orquesta Sinfónica de México.

Abstract
Reading through conflict the constitution of the musical community that emerges after the Mexican Revolution (1910) and the First National Music Congress (1926), is a useful tool for unraveling some of the complexity and contradic-

tions present in the events of this period. This essay revisits some points of conflict that arose from the emergence of institutions such as the National Conservatory, the Faculty of Music of the National University, the National Symphony Orchestra, or the Mexico Symphony Orchestra. The hypothesis is suggested that a central objective of musicians and scholars at that time was the sustenance of an emerging elite, regardless of aesthetic or academic trends. The chapter suggests that, more than an aesthetic or academic program, musicians and academics in these institutions sought to sustain an emergent elite in this period.

Keywords: *First National Congress of Music; Carlos Chávez; National Conservatory; Music Faculty of the National University; National Symphony Orchestra; the Mexican Symphony Orchestra.*

Introito: consideremos a los antiguos

> Consideremos a los antiguos, los griegos, los hindúes, los musulmanes que me ha precedido, que han escrito abundantemente en todas las disciplinas. Si repito lo que han dicho, mi trabajo es superfluo; si los contradigo, como constantemente estoy tentado a hacer, otros vendrán después para hacer lo mismo conmigo. ¿Que quedará, pues, mañana de los textos de los sabios? Únicamente lo malo que se ha dicho de aquellos que nos han precedido. Se recuerda lo que se ha destruido en la teoría de los demás, y aquello que se ha elaborado sobre las ruinas será también, irremediablemente, aniquilado, incluso ridiculizado por aquellos que vendrán después. Esa es la ley de la ciencia. La poesía no conoce esa ley, ella no niega jamás aquello que la ha precedido y jamás es negada por la que vendrá después, ella atraviesa los siglos en total serenidad.
>
> (Amin Maalouf, *Samarcande*)[1]

Ante una serie de considerandos que, si bien no son enteramente falsos, sí son cuestionables, artificiales o por lo menos imprecisos, surgió en México un complejo entramado de interpretaciones sobre un nuevo credo musical que confrontó a grupos y personalidades después del primer Congreso Nacional de Música de 1926. Ahí se alimentó una permanente descalificación a la música y los músicos anteriores, basada en el rechazo que el nuevo Estado estableció con relación al pasado como parte de su discurso político. En esta atmósfera, se establecieron en México las instituciones

1 Amin Maalouf, *Samarcande* (París: Editions Jean:Claude Lattès, 1988), p. 39. La traducción es mía.

modernas de enseñanza y ejercicio musical, algunas de las cuales perduran todavía hasta el día de hoy.

El lenguaje a través del cual se dio esta discusión y los conceptos que se erigieron como axiomas de identidad estaban preñados de una profunda ambigüedad y dieron paso a múltiples contradicciones. El eje que representó el valor de la cultura popular, como defensa frente al pensamiento europeo, era un común acuerdo discordante. Ni la palabra "pueblo", ni el nacionalismo, ni el sentido de lo popular y su expresión musical pudieron definirse con absoluta precisión. Esta dificultad es un punto de partida para tratar de entender este periodo musical en México. Un elemento común que encontramos en las relaciones y el ejercicio musical de esos años es el conflicto, noción que permite escapar al laberinto social, cultural y político que encontramos en muchos de los grandes estudios que lo abordan. Hacer una lectura a partir del conflicto del Primer Congreso Nacional de Música –y de los años posteriores–, así como del empeño que sus actores tuvieron en desacreditar el pasado musical, permite observar con más claridad el elemento central de tanta querella. Contrariamente a lo que pudiera pensarse, lo que estaba en el centro de esas relaciones complejas y múltiples no era el establecimiento de la identidad nacional, con sus correspondientes credos estéticos, escuelas composicionales, técnicas o estilos musicales, sino el nacimiento de una nueva oligarquía.

Músicos de diferentes generaciones y con formaciones diversas, deplorando la situación musical mexicana, decidieron completar su formación –o establecer una residencia artística– en el extranjero. La diferencia generacional se advierte en el desplazamiento que se hizo de Europa hacia Estados Unidos en la búsqueda de un lugar que permitiera cumplir esa ambición. Esto pudiera ser significativo en la elaboración de argumentos en el conflicto porque, a pesar de haber un componente nacionalista en esta batalla, pareciera que esta reivindicación sólo estaba dirigida contra la influencia europea. Esto obraba en menoscabo de la generación de viejos maestros que encontraron su formación principalmente en Alemania, Italia o Francia, y que cargaron con el estigma de europeizantes, como si la modernidad –elemento también en el centro de este conflicto– residiera únicamente en el continente americano.

El conflicto se alimentó en diversos grupos, pero se manifestó a través de las personas que fundaron o estuvieron al frente de las nuevas instituciones musicales. Esto nos ofrece una idea más: el conflicto, como reflejo de una oligarquía emergente, gestó instituciones. La Facultad de Música de la UNAM, la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de

Bellas Artes (y el propio Instituto), la actual Orquesta Sinfónica Nacional y la reestructuración del Conservatorio Nacional de Música fueron producto de esa ruptura. Julián Carrillo, Manuel M. Ponce, Jesús C. Romero, Estanislao Mejía o Silvestre Revueltas fueron algunos de los muchos nombres que vemos participar en las pugnas de esos años. En el centro de todo, como el rostro visible del conflicto y la oligarquía musical emergente, estuvo Carlos Chávez, quien ejerció durante el siguiente medio siglo, más que cualquiera de los otros, la verticalidad institucional. El presidente Luis Echeverría lo nombró "ministro plenipotenciario de asuntos musicales" en 1972, en tanto que el poeta y diplomático José Gorostiza lo llamó "el agitador", prediciendo el futuro con un arriesgado piropo: "conseguirá, por lo menos, hacerse añicos contra todos los obstáculos para que otros cimienten el edificio musical de México sobre las ruinas de un Carlos Chávez demolido".[2] Eco y metáfora del conflicto (y un extraordinario punto de partida) fue la declaración que hizo Carlos del Castillo –responsable organizativo del Congreso Nacional de Música– en el origen de la organización del encuentro:

> Hay que declarar, desde luego, y muy en alto, que al Congreso no tendrán acceso los charlatanes de la música. Vendrán hombres serios y que prestigien el arte nacional. Todos los músicos serios del país están de acuerdo en la necesidad de acabar con el encanallamiento de la música que llaman pomposamente mexicana [...][3]

Este ensayo pretende aportar una nueva perspectiva al estudio de este periodo, analizando un fragmento de lo que fue la constitución de una oligarquía musical, la verticalidad institucional de su ejercicio, así como el manejo de los criterios de memoria y olvido del legado musical de esos años, buscando su reflejo en el espejo del conflicto.[4]

2 José Gorostiza, "Carlos Chávez como agitador", en la sección "Torre de señales", *El Ilustrado*, 27 de noviembre de 1930, 8.

3 Carlos Del Castillo, *Arte, revista mensual*, 1, 2, 15 de mayo 1926 : 2. Véase María Esther Aguirre-Lora, "Revuelo entre los músicos académicos: los primeros congresos nacionales de música (1926, 1928)", *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, 7, 20 (2016): 85, https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=299147630005;

4 Existen diversos trabajos que ofrecen un panorama general sobre la música en el México posrevolucionario; véanse, entre otros, Leonora Saavedra, "Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music", tesis doctoral, University of Pittsburgh, 2001; y Alejandro L. Madrid, *Los sonidos de la nación moderna: música, cultura e ideas en el México postrevolucionario, 1920-1930*, La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2008.

1. Entre el parnaso y la academia

Mas no hay tal, y esto da pena,
pues es verdad, muy probada,
que esta gente, aunque sea buena,
y aunque esté de *acordes llena*,
vive muy *desafinada*

(Guillermo García Gutiérrez,
La armonía de los músicos, 1898)[5]

Una manera de sustentar la hipótesis de que el conflicto genera instituciones es poner en relación la identidad de un organismo público con la función que cumple en la población a la que está destinado. Al crecer, se diversifica tanto lo uno como lo otro; nuevas identidades emergen de nuevos sujetos en el proceso de enseñanza, dentro de nuevos escenarios y con nuevos objetivos. El balance es delicado porque el propio nombre genérico de educación musical en Occidente, "conservatorio", es poco proclive a novedades; a lo largo de la historia se ha manifestado el orgullo de su espíritu conservador (incluso en los más vanguardistas), como un deber intelectual que bien puede reflejarse en el vestuario que todavía esta tradición utiliza para sus liturgias. La modernidad de su aparición, dentro de la nueva concepción política –esa que llegó con la Revolución francesa de fines del siglo XVIII– supuso la tarea de preservar un canon, que en buena medida era aquello contra lo que se alzó la Revolución, en una contradicción inherente que fue replicada en cada escenario tocado por este proceso.[6] Ese fue, quizás, el paradigma que a lo largo de su historia tuvieron las escuelas profesionales de música en México: la enseñanza y preservación de una cultura asociada al régimen que se había estado combatiendo; especialmente el Conservatorio Nacional, institución de larga historia que reflejó los conflictos institucionales que fueron construyendo la nación mexicana en música.[7]

5 Virginia Sánchez López, "*La armonía de los músicos* (1898) de Guillermo García González: un documento para la historia social de la música", *Elucidario. Seminario bio-bibliográfico de Manuel Caballero Venzalá*, 5 (2008): 85-96 (92).

6 Ejemplos de conflicto en este balance lo encontramos en todas partes y en todos los tiempos. Por nombrar algunos, está la batalla ideológica que supuso la creación de los conservatorios en Rusia, entre los hermanos Nikolai y Anton Rubinstein y el Grupo de los Cinco, que veía en esas instituciones la injerencia germánica en la música rusa; o el conflicto que Claude Debussy sostenía con sus maestros en el conservatorio de París, en la transición musical hacia el siglo XX.

7 María Zanolli ofrece la afortunada idea de encontrar, en la secuencia de nombres que llevó el Conservatorio Nacional, una puntual imagen "de la sucesiva transformación de sus funciones y de las tramas de las políticas culturales en que iba quedando inmerso". Aquí la secuencia como la describe Zanolli: Conservatorio de Música y de Declamación de la Sociedad Filarmónica Mexicana (1868), Conservatorio Nacional de Música y de Declamación (1877), Conservatorio Nacional de Música (1883), nuevamente Conservatorio Nacional de Música y de Declamación (1900), Escuela Nacional

En efecto, el Conservatorio Nacional de Música en México tiene una historia que acompaña la historia del país, en medio de invasiones y guerras civiles. En un rápido recuento de su trayectoria lo vemos originarse en 1866, en tiempos todavía de la Intervención francesa, con Maximiliano de Habsburgo a la cabeza de un imperio que era el proyecto de la sociedad conservadora del siglo XIX en México. Ese año, un grupo llamado Club Filarmónico y después Sociedad Filarmónica, estableció el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica.[8] El Conservatorio fue impulsado por el estigma de clase prevalente de una oligarquía que, además de su recreación en conciertos, buscaba una práctica civilizadora para el mejoramiento de las clases sociales a través de la alta cultura. Al triunfo de los liberales con Benito Juárez al frente de la consolidación nacional, el Conservatorio, como parte de la República, se volvió una institución pública, que desde 1877 se denominó Conservatorio Nacional, bajo un edicto firmado por Ignacio Ramírez. En esa década se desarrollan dos proyectos de nación que se pueden ver retratados en las figuras de Maximiliano y Juárez, o en conservadores y liberales, respectivamente: en un caso, un conservatorio producto de una elite entusiasta de la música europea de ópera y concierto; en otro, una institución bajo la tutela de un Estado republicano. Esta diferente concepción de la institución transita de una elite civilizadora a un pensamiento de música y educación como elementos de identidad nacional.[9]

En 1882, la institución contaba con su propia orquesta: la Orquesta del Conservatorio Nacional. En 1902, el régimen de Porfirio Díaz (que se esforzó en fortalecer una elite –nacional e internacional– responsable de industrializar al país, sin un pensamiento ni una política social) otorgó una subvención a esta Orquesta, como parte de la relación que la oligarquía tiene con los

---

de Música (1917-1918), Escuela Nacional de Música y Arte Teatral (1920), Conservatorio Nacional de Música (1922) y Escuela Nacional de Música, Teatro y Danza (1928-1929). Sólo hasta 1929 recuperará una de sus denominaciones iniciales: Conservatorio Nacional de Música. Betty María Auxiliadora Zanolli Fabila, "La profesionalización de la enseñanza musical en México: el Conservatorio Nacional de Música (1866-1966). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional", tesis doctoral, 2 vols., Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. Tomado de María Esther Aguirre Lora, "Facultad de Música de la UNAM. Notas para un inventario sobre los lugares de la memoria", *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, 10, 29 (2019): 87-103 (90), https://doi.org/10.22201/iisue.20072872e.2019.29.524

8 En la Memoria de la Sociedad Filarmónica Mexicana (1868) se recogían algunos nombres de sus fundadores: "Los Sres. Durán, Ortega, Fonseca, León, Clement, Siliceo D. Manuel y otros que omitimos por no difundirnos demasiado". José-Ángel Beristáin-Cardoso, "La Orquesta del Conservatorio en el seno de la Universidad Nacional (1917-1929)", *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, 10, 27 (2019): 93-113 (99), https://doi.org/10.22201/iisue.20072872e.2019.27.352.

9 Acerca de la música como agente de identidad en instituciones de ejercicio musical y educación, véase, Ricardo Miranda y Aurelio Tello, *La música en Latinoamérica*, Ciudad de México: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011, 53-68.

músicos en una nación que aspiraba al desarrollo cultural europeo.[10] Tras la caída del porfiriato con la Revolución de 1910, surgieron en México nuevas instituciones musicales. En 1915 se creó la Dirección General de Bellas Artes, a la que se adscribió el Conservatorio Nacional. Un año más tarde, la orquesta del Conservatorio recibió el nombre de Orquesta Sinfónica Nacional y al Conservatorio se le cambió el nombre a Escuela Nacional de Música y Arte Teatral. En 1917, Venustiano Carranza promulgó la Ley de Secretarías de Estado, con la cual se crearon siete Secretarías y cinco Departamentos; uno de ellos, el Departamento Universitario y de Bellas Artes, acogió a la Universidad, que ya incluía al Conservatorio. Esta fusión en el nuevo Departamento presentó varios problemas. Por un lado, la Universidad permaneció vulnerable al convertirse en una dependencia político-burocrática;[11] por otro, la mezcla de instituciones educativas dentro de un mismo cajón produjo conflictos administrativos con el crecimiento de todos esos nuevos organismos. En 1920, José Vasconcelos creó la Secretaría de Educación Pública (SEP), que contenía a la Universidad Nacional, en cuyo seno estaba el Conservatorio. Queriendo escapar a lo vertical de esta organización, en 1929 la Universidad buscó ser autónoma de la SEP y, en ese tránsito, el Conservatorio se dividió entre quienes querían permanecer en uno u otro lado. De ahí surgió un conflicto entre grupos de profesores, en concreto entre Carlos Chávez, director del Conservatorio, y Estanislao Mejía, figura central entre los maestros que quisieron seguir en la Universidad.[12] Dentro de este conflicto nació la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.[13]

Hay que imaginar el México de 1929, todavía en la parte final del conflicto armado, buscando los mecanismos de estabilidad a través del posicionamiento en el poder de sus actores, con el final de la primera parte de la Guerra Cristera (1926-1929), el asesinato del presidente electo Álvaro Obregón, la formación del Partido Nacional Revolucionario (PNR)[14] y, en el ámbito urbano de la capital, el movimiento estudiantil por la autonomía universitaria.

10 Beristáin-Cardoso, "La Orquesta del Conservatorio...", 100-101.

11 A propósito de los orígenes de la Universidad Nacional, véase Javier Garciadiego, *Rudos contra científicos. La Universidad Nacional durante la Revolución Mexicana* (Ciudad de México: El Colegio de México, 1996).

12 Entre ellos podemos mencionar -aparte de a Estanislao Mejía- a Alba Herrera y Ogazón, Consuelo Escobar de Castro, Ana María Charles, José Rocabruna y Carlos Castro.

13 A propósito del nacimiento de la Facultad de Música de la UNAM, véase María Esther Aguirre-Lora, "Facultad de Música de la UNAM, notas para un inventario de la memoria", *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, 10, 29(2019): 79-93, https://doi.org/10.22201/iisue.20072872e.2019.29.524

14 Se trata de un partido político creado por Plutarco Elías Calles, antecedente del Partido Revolucionario Institucional (PRI), organismo político que gobernará sin pausa durante los siguientes setenta años.

Pero, ¿qué significa la autonomía? La definición y la interpretación de la autonomía universitaria ha variado desde que se promulgó la Ley Orgánica de la Universidad Nacional Autónoma de México, el 10 de julio de 1929. Sin embargo, para el propósito de este texto, podemos decir que el valor consistió en conseguir que la Universidad pudiera gobernarse a sí misma, sin injerencia del gobierno.[15] Esta idea suponía un problema en un país que, ideológicamente, apenas se estaba definiendo: crear una institución que iba en contra de las intenciones del aparato del poder (y, en el futuro, una buena parte de la Universidad lo hará, casi como sello de identidad). Justamente en 1929, este poder, con la derrota electoral de José Vasconcelos, dejó clara su hegemonía en detrimento de cualquier proceso democrático o de diálogo. El propósito de la lucha estudiantil y de los procesos de negociación (bastante razonables, si los comparamos con los conflictos estudiantiles futuros) era establecer que tanto el gobierno como la Universidad Nacional atendiesen –por vías diversas– los valores y los intereses emanados de la Revolución. El gran logro social, cultural e ideológico que supuso esta conquista fue el de la diversidad; diversidad entre dos grandes instituciones del Estado, diversidad en los caminos trazados en México para encontrar su modernidad; diversidad, también, en el seno de la institución universitaria, cuyo carácter de "Nacional" le daba una amplitud donde debieran caber (y caben) posturas ideológicas divergentes. Sin embargo, las querellas que imbuían el ambiente de las de instituciones musicales emergentes reflejaban pugnas de poder que no dieron lugar a diversidad alguna.

Carlos Chávez había vuelto en 1928 de su segunda estancia en Nueva York (1926-1928). Ese año formó la Orquesta Sinfónica de México y asumió la dirección del Conservatorio Nacional, con un renovado plan de estudios, intención que puede verse retratada incluso en el cambio de nombre que Chávez le dio, por breve tiempo: Escuela Nacional de Música Teatro y Danza. Esta designación del rector Antonio Castro Leal, que bien puede ser cuestionable si se considera el perfil académico de Chávez, provocó, según refiere Christopher Parker,

> el descontento de algunos sectores que se manifestaron, poco después de su nombramiento, con el envío al presidente Emilio Portes Gil de más de cien telegramas, en oposición a la designación de Chávez en el mencionado cargo, con el argumento de que no contaba con las capacidades necesarias para regir una

15 Sobre la autonomía universitaria, se puede consultar la página web de la propia UNAM que habla al respecto: http://www.ahunam.unam.mx/autonomia/1929.html.

> institución de tal relevancia nacional. El presidente mostró las misivas al rector Antonio Castro Leal quien se mantuvo firme en la elección de Chávez.[16]

Parker agregó, a modo de opinión personal, que la decisión de Castro Leal fue valiente y acertada. Desde luego, en tanto que opinión personal, no puede ser juzgado el juicio de Parker; sí, en cambio, el de Castro Leal. Hay argumentos para considerar poco afortunada esa elección. La falta de una formación académica dentro de una institución de esa naturaleza, aunado al fuerte rechazo de una parte importante de la comunidad, pueden volver cuestionable esta decisión. A su favor, Chávez contaba con ser el vehículo de una modernidad muy nacionalista que, sin embargo, era producto del contacto con músicos de Estados Unidos. A casi cien años de distancia es posible también pensar que la decisión de Castro Leal obedeció a criterios de negociación de espacios de poder. El peso del Conservatorio demandaba de un político que pudiera encauzar la nueva elite musical hacia la transformación del país. Todo elemento cultural es un argumento ideológico. Chávez tenía en ese momento, como coto de poder, la Orquesta Sinfónica de México y el Conservatorio Nacional, las dos instituciones musicales más importantes del país. Robert Parker lo llamó "el Orfeo contemporáneo de México"; entrados en analogías, también podría recibir el título de "el Calles de la música", pues establecerá su propio Maximato.[17] Así como Calles fundó el PNR luego convertido en PRI (partido político que ofreció la estabilidad deseada después de la Revolución, a través de algo comparable a una dictadura electoral), así Chávez creó las instituciones que fueron el bastión de su proyecto, benéficas en muchos sentidos, que ofrecieron grandes frutos a la cultura musical en México, pero que negaron cualquier otro proyecto musical que no fuera el de su creador. Es posible que ello estuviera en el centro de su rechazo por el movimiento estudiantil que peleaba la autonomía y, sobre todo, por la creación de una escuela universitaria de música, como otro coto de poder en la enseñanza que escapara a su área de influencia. Chávez defendió su postura en un texto publicado el 25 de junio en *El Universal*:

> Soy ciudadano mexicano por nacimiento [...] las personas que declaren lo contrario, levantan una calumnia, [...] México no necesita doctores ni bachilleres en

16 Robert L. Parker, *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*, trad. Yael Bitrán (Ciudad de México: CONACULTA, 2002), 33-34.

17 El Maximato es el nombre que se dio al periodo que va de 1928 a 1934, en el que Plutarco Elías Calles se erigió como Jefe Máximo de la Revolución; a pesar de haber dejado la presidencia en 1928, con el asesinato de Álvaro Obregón, Calles se hizo con el control del poder ejecutivo. La influencia de Calles se dio en los gobiernos de Emilio Portes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) y Abelardo Rodríguez (1932-1934). La llegada de Lázaro Cárdenas al poder en 1934 dio fin al Maximato.

> música; necesita buenos ejecutantes de banda, de orquesta, de ópera y de ballet, etc., así como profesores de instrucción musical media [...][18]

Carlos Chávez no parecía asir del todo el significado de este proceso. En ese mismo texto sugería que la autonomía universitaria llevaría a la casa de estudios a una poco deseable privatización. Desde luego, tenía razón al juzgar como un error la privatización de la Universidad: el Estado es el que debe hacerse responsable de la creación cultural y de su enseñanza, ya que el bien común debiera provenir de los recursos comunes, como parte de un sentido comunitario de la cultura, un poco extraviado en nuestros días por el modelo neoliberal. Sin embargo, no hay nada que pueda sustentar una relación entre autonomía y privatización, como no sea el promover un temor ideológico. La UNAM no dio muestras de privatización después de ganar su autonomía; antes al contrario, se convirtió en la institución cultural más importante e inclusiva del país, administrando los recursos que el Estado le otorga. También hacían falta, como lo dice Chávez, buenos ejecutantes de banda, de orquesta, de ópera y de ballet, etc., así como profesores de instrucción musical media. Pero pareciera que, en su razonamiento, Chávez juzgó que su experiencia individual era la única realidad.

Tal vez por ello fue que maestros "universitarios" en el Conservatorio buscaron, bajo el impulso del movimiento por la autonomía, reivindicar lo discutido en los congresos nacionales de música (1926 y 1928): la profesionalización de su oficio y la posibilidad de un cisma que ofreciera un nuevo balance.[19] Quizás la motivación principal fue simplemente escapar del área de influencia de Chávez. No fueron muchos los maestros del Conservatorio que quisieron permanecer en la Universidad Nacional y la causa no tenía muy buenas perspectivas,

> pero sucedió lo insólito: en la efervescencia del movimiento por la autonomía y la movilización estudiantil, la opinión pública dio un viraje de ciento ochenta grados. En la sesión del Consejo Universitario del 7 de agosto de 1929, presidida por el rector Ignacio García Téllez (1897-1985), se aprobó, por unanimidad, la creación

18 Carlos Chávez, "México no necesita doctores ni bachilleres en música", *El Universal*, 25 de junio de 1929, 5.

19 En el Primer Congreso Nacional de Música se hacía hincapié en la necesidad de una formación académica más profusa en los músicos. A propósito del Primer Congreso Nacional de Música, véase, entre otros textos, Alejandro L. Madrid, *Los sonidos de la nación moderna*, 115-140; María Esther Aguirre-Lora, "Revuelo entre los músicos académicos: los primeros congresos nacionales de música (1926, 1928)", *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, 7, 20 (2016): 79-93, https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=299147630005; y Ricardo Miranda, "Del Sonido 13" a "L'Apprenti sorcier: El festín de los enanos" y el "Primer Congreso Nacional de Música", en *Ecos, Alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana* (Ciudad de México: Universidad Veracruzana y Fondo de Cultura Económica, 2001), 172-203.

> de la Facultad de Música (a escasos años redefinida como Escuela Superior de Música, y en años recientes restablecida como Facultad).[20]

Estanislao Mejía, director interino de la recién creada Facultad de Música de la UNAM, afirmó en el discurso inaugural de los cursos, el 7 de octubre de 1929:

> La Facultad de Música no viene a crear dificultades de ninguna especie con las actividades artísticas de otras escuelas o academias oficiales o particulares, y sí tendrá una esfera de acción muy diversa de aquéllas, porque tiende a ensanchar los conocimientos no sólo artísticos, sino intelectuales y orgánicos de sus alumnos, para que puedan normalmente funcionar en instituciones educativas, y éstas sean por fin y sobre sólidas bases, la orientación del arte musical en todo el país.[21]

A pesar de esta declaración, fue el conflicto que sacudía al país en esos años (el que se suscitó con el movimiento por la autonomía, el de la franca oposición entre dos visiones de lo que la enseñanza musical debe ser) lo que permitió el nacimiento de la Facultad de Música de la UNAM. Este triunfo de la diversidad ofrece una idea adherente: hay más de un nacionalismo. La autonomía universitaria supo convencer al gobierno de su cercanía con los ideales revolucionarios. Este fenómeno puede reflejarse también en el ambiente musical: todos proclamaban la necesidad de una identidad nacional. Este fin no podía ser logrado por un solo medio y a través de un solo hombre; en la profusa y compleja situación cultural e institucional de México, muchos nacionalismos eran posibles, incluso contradictorios. Esta diversidad y flujo ideológico animó la trayectoria de las instituciones nombradas bajo los esfuerzos de sus diversos actores.

Es posible encontrar un nacionalismo en nuestra lectura de la música de las capillas musicales de los siglos XVI al XVIII, que incorporó elementos sonoros de identidad local, como son la lengua, las figuras rítmicas o las melodías tradicionales; lo hay en el siglo XIX, en los músicos que reproducían, en franca transculturación, las formas pianísticas europeas en el continente americano (lo mismo Castro y Villanueva en México que Cervantes en Cuba), y eso debería volver lógica la idea de un nacionalismo múltiple en el siglo XX. Este fenómeno lo encontramos en otros lados: tan húngara era la música de Liszt como la de Bartók; la diferencia temporal en ambos hace que en uno el espíritu popular sea llevado al lenguaje académico, confirmando su valor, y en el otro el lenguaje académico es llevado al popular, para su urgente renovación. También es posible esta diferencia entre contemporáneos como

20 Aguirre-Lora, "Faculta de Música de la UNAM...", 91.

21 Ciudad de México, Archivo Histórico de la UNAM (AHUNAM), Fondo Escuela Nacional de Música, caja 14, exp. 4, ff. 4908-4909.

ocurre con Tchaikovsky y Mussorgsky. Más cercano tal vez al México que transita hacia el siglo XX sea el ejemplo español: Albéniz, Granados y Falla, sin ser estrictamente contemporáneos, convivían en un momento que tiene el espíritu de España como punto de partida, y que generó –en cada uno con un diferente lenguaje– tres nacionalismos a los que se podrían agregar muchos otros. Esta idea debiera permitirnos entender a Carrillo como un autor tan mexicano como Ponce, Chávez o Revueltas.

En México, la Orquesta Sinfónica, formada en el seno del Conservatorio en 1882, tuvo múltiples metamorfosis, las más de las veces asociadas a su patrocinio, estatal o privado. El periodo en el que el Conservatorio estuvo dentro de la Universidad Nacional (1917-1929), la Universidad fue la que financió su orquesta.[22] Ya desde antes de la separación de ambas instituciones, cuando Carlos Chávez dirigió el Conservatorio Nacional en 1928, consiguió también el financiamiento para una orquesta constituida en una asociación civil que llevará por nombre Orquesta Sinfónica de México.[23] Esta institución centró buena parte del esfuerzo modernizador de la música llevado a cabo por Chávez. Se trataba de una agrupación con un alto nivel de ejecución que era ventana de lo mejor de la producción nacional y, al mismo tiempo, espacio para las vanguardias internacionales, interpretando obras audaces y demandantes que, en muchas ocasiones, fueron dirigidas por sus autores. Dando la dimensión social que el nuevo Estado buscaba y generando audiencias no sólo entre las elites, sino también en conciertos de trabajadores y giras, Chávez escribió en un programa de mano de la temporada 1928-1929 una declaración que justificaba la existencia de su orquesta, en aquella primera temporada, en franco menosprecio por los esfuerzos semejantes anteriores a él:

> La música debe ser una práctica permanente: Pero la música, que tantas veces se ha dicho es de las artes la más inmaterial, es aquella que, de entre todas, requiere un órgano material más complicado, todo un órgano físico, un tren difícil de sostener, y costoso. Una orquesta, un gran instrumento encargado de dar vida a la música escrita, que estando tan sólo escrita yace inerte en el papel. Una orquesta, un órgano material que produce un hecho físico que convierta en real materia sonora los conceptos y las emociones encerradas en el silencio de la escritura.
>
> La composición musical en México no ha alcanzado el desarrollo que es posible, dada la intuición musical de los mexicanos, principalmente porque ese órgano ha faltado. Los pintores poca materia física necesitan para dar cuerpo a sus con-

22 A propósito de la evolución de la Orquesta del Conservatorio en la Universidad Nacional, véase Beristáin-Cardoso, "La Orquesta del Conservatorio en el seno de la Universidad Nacional".

23 Se trababa de una orquesta que no formaba parte del organigrama institucional y su financiamiento era mixto. Véase Agea, Francisco (ed.), *21 años de la Orquesta Sinfónica de México, 1928-1948* (Ciudad de México: Imprenta del Nuevo Mundo, 1949).

> ceptos ante los demás; un pedazo de tela o una pared, y colores; los escritores, aún menos. Y, por eso, en México, país pobre, ha sido posible a los pintores y a los escritores llegar a un desarrollo, verdadero florecimiento, mucho antes de que los músicos puedan llegar.
>
> La Orquesta Sinfónica de México quiere ser ese órgano, base de un movimiento encaminado al desarrollo del hábito musical, o a la satisfacción del mismo, cuya obra será en bien de todos, músicos y no músicos, y que todos, músicos y no músicos contemplarán.[24]

Pareciera que la incapacidad de Carlos Chávez para asir el valor de la música en México antes de él (y de la pintura y de la literatura) fue la motivación que lo empujó a dar forma a su empresa y que justificó su posición privilegiada dentro de la oligarquía musical. Esa incapacidad de dialogar con los personajes fuera de su círculo, de crear a partir del trabajo de músicos anteriores de gran talento, de negarse a las obras y lenguajes de síntesis nacional ajenas a su persona (y, como en el caso de Carrillo, mucho más vanguardistas que la del propio Chávez), se volvió una característica de la Orquesta Sinfónica de México, impronta que heredó de su gestor y que suscitó conflicto con cualquier otro esfuerzo que fuera a competir con el suyo. Bajo esta visión, ninguna otra orquesta fue capaz de esta empresa, ni de merecer la subvención que recibió la Orquesta Sinfónica de México. A pesar de los resultados positivos que obtuvieron la Orquesta Sinfónica de México, la idea tuvo un flanco cuestionable. Una visión así, como declaratoria, propósito y punto de partida, centralizó y volvió endogámico el desarrollo musical.

Si con la autonomía universitaria de 1929 Estanislao Mejía y Carlos Chávez entraron en conflicto por los recursos que la Universidad Nacional otorgaba para la gestión, en 1934, cuando Mejía asumió la dirección del Conservatorio y retomó el proyecto de la Orquesta del Conservatorio (que llevaba el nombre de Orquesta Sinfónica Nacional, financiada completamente por el Estado), el conflicto se magnificó. Se generó una orquesta que hizo competencia a la Orquesta Sinfónica de México de Chávez y que contó con una importante subvención estatal. Probablemente, el punto más significativo de este conflicto lo representó la figura de Silvestre Revueltas, y más aún la música que compuso para la película *Redes*, como desarrollaremos después.

24 Carlos Chávez, "Propósitos y realizaciones", en *21 años de la Orquesta Sinfónica de México*, 16.

2. La musa y el caníbal

Pues como están divididos
y el dulce afecto no evocan,
solo *juntan* los sonidos,
y aunque se unen cuando tocan,
no hay hombres *más desunidos*

(Guillermo García Gutiérrez,
La armonía de los músicos, 1898)[25]

"Hay dos cosas que detesto: el análisis y el poder". Eso es lo que dice Sviatoslav Richter, el gran pianista soviético, al explicar por qué no volvió a la dirección de orquesta después de hacer el estreno de la *Sinfonía concertante* de Serguei Prokoviev.[26] En el México posrevolucionario, el poder fue un factor en el desempeño de la dirección de orquesta: poder en la relación con los músicos, con los patrocinadores (privados o públicos) y con el público. El poder de la visibilidad también ofrecía ser el centro de un proyecto comunitario que administraba estrenos y la programación de obras, que gestionaba importantes recursos para invitar músicos de otras orquestas, de otros países, y también para ser invitado en un intercambio conveniente entre colegas. Eco de estos conflictos son dos anécdotas que pueden dar una imagen del tránsito en el esquema del poder en la orquesta moderna. El primero nos lo ofrece Julián Carrillo frente a un joven Carlos Chávez. José Vasconcelos había pedido a Carrillo que le prestara la orquesta a Chávez para ensayar una obra suya, con este resultado:

> Hizo Chávez en aquella ocasión más de veinte ensayos sin lograr dirigirla. Su torpeza era manifiesta; un muchacho con mediados conocimientos lo hubiera logrado en dos ensayos.
>
> Molesto ante la pérdida de tiempo que ello representaba para la orquesta le dije: "Mire jovencito, creo que sería más práctico que primero estudiara un poco la dirección y luego siguiera con su obra".[27]

El relato pone de manifiesto lo que está en el centro de la discusión en el seno de las orquestas y, más aún, entre directores: el ego y la afirmación en un puesto de poder. Esta idea queda mejor figurada si volteamos la posición de Chávez, dejando pasar el tiempo, hasta el momento en el que él está a la cabeza de la Orquesta Sinfónica de México. Julio Estrada, en un documental

25 Sánchez López, "*La armonía de los músicos* (1898)", 92.

26 Richter, *L'insoumis* [documental], Bruno Monsaingeon, dir., NVC Arts, 1998, lado A, capítulo 8 "Prokofiev", 58'46". YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=3R79wwW9IVs.

27 Dolores Carrillo, *Julián Carillo: testimonio de una vida* (San Luis Potosí: Comité Organizador "San Luis 400", 1992), 172.

sobre Higinio Ruvalcaba (el gran violinista mexicano), cuenta una anécdota entre estos dos personajes:

> Me contaba de una anécdota[28] en la que Higinio Ruvalcaba, siendo concertino de la Sinfónica Nacional, había sido solicitado por el entonces director, Carlos Chávez, de ponerse al frente de la orquesta para hacer sonar algunos compases de la *Consagración de la primavera*, y había que probar la relación entre la obra y la respuesta acústica de Bellas Artes. Chávez subió al parecer al segundo o tercer piso para escuchar, y en ese momento le pidió a Ruvalcaba que dirigiese un fragmento, y Ruvalcaba tuvo el gesto de genio, pero no de político, de cerrar la partitura de la *Consagración de la primavera* y dirigir de memoria, citando a los músicos el pasaje que quería ensayar. Claro, esto enfureció a Chávez porque era quien iba a estrenar la obra y esto fue, digamos, el motivo por el que fue despedido Ruvalcaba.[29]

Chávez se hizo acompañar de un grupo de músicos afines a su visión, desestimando así la diversidad que la vida cultural requiere. Probablemente, el colaborador más importante en esta empresa fue Silvestre Revueltas, el músico en ese grupo con el lenguaje más atractivo como compositor, el más logrado en su síntesis.[30] Por ello, el conflicto que la dirección de orquesta suscitó entre ellos fue más importante y significativo que el sostenido con Carrillo o Ruvalcaba. Razón también por la que ha sido tratado en múltiples trabajos, libros y ensayos. Este conflicto está tan en el imaginario de ese momento de la historia musical mexicana que ha opacado, de alguna manera, los años de esfuerzo común entre estos dos personajes.[31] Ambos momentos, la colaboración y la ruptura, reflejan mucho de lo que supuso el acomodo posterior a los Congresos Nacionales de Música, de la nueva mirada y la nueva oligarquía, una fascinante concepción futura que parecía ser común y que habría de durar muy poco. Esa mirada no tenía el mismo horizonte en cada uno, en parte también por lo disímil de sus personalidades: Revueltas era un músico sumamente formado como compositor y violinista,[32] mientras que

28 En el documental, Estrada no aclaró quién le contó la anécdota, posiblemente el propio Higinio Ruvalcaba.

29 Julio Estrada en el documental *Garbanzo de a libra – Higinio Ruvalvaba – En el corazón de la música*, 9'42"-10'52" [documental]. Serie Garbanzo de a libra. YouTube, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=at1a4yJDAsk&t=642s, consultado el 22 de junio 2022.

30 A propósito de la síntesis musical de Silvestre Revueltas, véase Roberto Kolb-Neuhaus, *Silvestre Revueltas. Sounds of a Political Passion* (Nueva York: Oxford University Press, 2023).

31 A ese respecto es interesante leer el ensayo de Roberto Kolb-Neuhaus, "Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Reconstrucción de un diálogo ignorado", en *Carlos Chávez y su mundo*, editado por Leonora Saavedra (Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2018), 109-140.

32 Revueltas recibió su formación como compositor y violinista en instituciones como el Conservatorio Nacional en México o el Chicago Musical College, con maestros como José Rocabruna, Rafael Tello, Félix Borowski, Léon Sametini y Otakar Sevcík. Sobre la formación musical de Silvestre Revueltas, véase Eduardo Contreras Soto, *Baile, duelo y son* (Ciudad de México: CONACULTA, 2000), 13-23.

Chávez era más bien un autodidacta, muy seguro de sí mismo y de su credo.[33] Hay una fuerte ambición política en uno, que en el otro está prácticamente ausente. Reflejo de ello era el espacio que ocupaban en el mundo musical. Entre 1928 y 1934, Chávez se hizo de una posición de poder, apoyado por su grupo, en franco conflicto con buena parte de la comunidad que se resistía a esa verticalidad en el ejercicio de la música. El resultado: un ambiente sumamente polarizado y conflictivo.[34]

Manuel M. Ponce, que estaba en París desde 1926, regresó a México a inicios de 1933, como una personalidad capaz de dialogar con todos los grupos. La correspondencia con su esposa Clema Maurel nos da una visión del ambiente que vivía la comunidad musical en ese año, con una fuerte polarización en torno a la figura de Chávez, bien relacionado con ciertas esferas de poder (Anexo 6.1). El Secretario de Educación, Narciso Bassols, nombró a Chávez Jefe del Departamento de Bellas Artes, todavía durante el gobierno de Abelardo Rodríguez, último presidente bajo la influencia de Plutarco Elías Calles en el periodo llamado Maximato. Pero el apoyo de Bassols no fue la única fuerza de Chávez; contó también con el favor de una parte de la comunidad artística de Estados Unidos. A inicios de los años 30, había todavía una fuerte relación entre el arte y las ideologías de izquierda en ese país. Ser la cabeza visible del movimiento musical del país vecino, que acababa de atravesar por una transformación revolucionaria y que poseía un exotismo que lo mismo sedujo a Serguei Eisenstein que a John Reed, le dio a Carlos Chávez un espacio de interlocución con personajes de diferentes ámbitos como el fotógrafo Paul Strand, el músico Aaron Copland o el escritor Herbert Weinstock. Estos proyectos mutuos de cooperación entre artistas de ambos países beneficiaron considerablemente a Chávez en el desarrollo de su carrera, capitalizando a su favor el portar el estandarte de un proyecto nacional. La relación con la comunidad cultural de Estados Unidos –y con el Estado mexicano– se nutría de una construcción de la imagen nacional, particularmente indigenista. Leonora Saavedra, en un artículo que hace el recuento de los elementos del repertorio indigenista en Chávez, concluyó:

33 Chávez estudió piano, en clases particulares, con Manuel M. Ponce y Pedro Luis Ogazón, y armonía Juan B. Fuentes. Sobre la formación musical de Chávez, véase Parker, *Carlos Chávez*, 19, 24, 62 y 166.

34 De una manera peligrosamente reduccionista, y del mismo modo que en el primer Congreso Nacional de Música, se pueden ubicar dos polos: los vanguardistas encabezados por Chávez y los antiguos representados en ese momento por Estanislao Mejía. Esta reducción sirve únicamente para establecer facciones en conflicto y pierde de vista a los músicos que no podemos identificar con uno u otro grupo, como sucede con Julián Carrillo o Manuel M. Ponce.

> Por otra parte, como actor histórico, hizo aquello que se propuso hacer. Ofreció a los mexicanos los medios para imaginar a sobrios, sencillos e incluso estoicos indígenas contemporáneos como miembros de su propia comunidad-nación, así como un glorioso e imponente pasado precortesiano.[35]

A este grupo de adjetivos ("sobrios, sencillos e incluso estoicos") se puede agregar el de ficticios, porque parece poco plausible que ningún indígena (dentro de la enorme diversidad que existe en el país) se pudiera sentir retratado por el repertorio de Chávez. Saavedra subrayó que "Chávez construyó lo indígena desde afuera, como una identidad homogénea, y a partir de una perspectiva afectuosa y, sin embargo, paternalista".[36] Y lo hizo probablemente porque la prioridad en esa construcción no era tener ninguna forma de indigenismo real, sino la figura de algo que no existe y, en ese sentido, fácil de manipular en la proyección de su propia imagen. Esta ficción en la construcción de la noción de "comunidad-nación" permitió a Chávez marginar a las verdaderas comunidades indígenas e ignorar la humanidad que las habita. Imaginar sujetos que no existen permite la alienación, la marginación, el despojo y el desplazamiento de los reales, como la que hizo, amparado por el proyecto de nación, Plutarco Elías Calles, presidente que favoreció el liderazgo de Chávez.

En 1933, Carlos Chávez, Paul Strand y Agustín Vázquez Chávez (sobrino del compositor) concibieron la realización de un filme, de carácter social, acerca de los pescadores y la difícil situación de este oficio en México. Originalmente llamado *Pescados*, el proyecto terminó por ser bautizado como *Redes*.[37] En esa época, Portes Gil era presidente de México (todavía bajo el Maximato de Elías Calles), Narciso Bassols era el titular de la Secretaría de Educación Pública y Chávez ostentaba la dirección del Departamento de Bellas Artes. Chávez creó una Comisión de Cine en cuya cabeza se puso a Strand y, a partir de ahí, se comenzó a dar forma al proyecto. La película fue financiada enteramente por el Estado y a lo largo de su realización, que se dio entre 1934 y 1935, se fueron agregando creadores como los directores

35 Leonora Saavedra, "Chávez y el mito del renacimiento azteca", en *Carlos Chávez y su mundo*, editado por Leonora Saavedra (ed.) (Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2018), 189-235.

36 Saavedra, "Chávez y el mito del renacimiento azteca".

37 Acerca de este proyecto, véase Eduardo Contreras Soto, "Redes: historia de una excepción", en *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla (la música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena)* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes e Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012), 73-153. http://hdl.handle.net/11271/1020. Para ver la película: https://www.youtube.com/watch?v=BYynNCIblqw o https://www.youtube.com/watch?v=_bK54w6hkuY. Acerca del proceso creativo de Redes, véase Raúl Zambrano, "*Redes (1934). Carlos Chávez vs. Silvestre Revueltas*" [video], Conferencia, Instituto Cervantes Bruselas, Ciclo "Escuchar la música 2023", https://www.youtube.com/watch?v=4rUwKBY3ojY&t=1996s.

Fred Zinnemman y Emilio Gómez Muriel, o el pueblo de Alvarado en Veracruz, donde se realizó la filmación y cuya población constituyó la mayor parte del cuerpo actoral de la película. Podemos pensar que nadie imaginaba otra cosa que Carlos Chávez fuera responsable de la partitura del proyecto.

Sin embargo, entre 1934 y 1935 hubo un cambio inesperado de poder en México. Lázaro Cárdenas se hizo con la presidencia del país y consiguió terminar con el Maximato. Narciso Bassols había dejado de fungir como Secretario de Educación Pública y Carlos Chávez abandonó la dirección del Departamento de Bellas Artes; el nuevo director fue Antonio Castro Leal, a quien recordamos por haber designado en 1928 a Chávez como director del Conservatorio, y quien pidió a Strand que la filmación se terminase antes del 16 de diciembre de 1934, so riesgo de "pararse con una vaga posibilidad de continuarlo el próximo año".[38] En enero de 1935, Paul Strand recibió su cesantía como jefe de la Oficina de Fotografía y Cinematografía de Bellas Artes y regresó a Estados Unidos pocos días después, dejando atrás un película filmada enteramente, pero sin terminar.

Castro Leal y Strand tuvieron desacuerdos acerca de la música de la película; para Strand, era obvio que Chávez la compondría, habiendo sido el compositor parte del origen del proyecto (y en el cual tenía mucho interés). Sin embargo, Castro Leal designó a Silvestre Revueltas para hacerla y explicó en una carta a Chávez la razón de su elección. La carta mencionó las múltiples ocupaciones del músico al frente de tantos proyectos (incluyendo la preparación de la inauguración del Palacio de Bellas Artes), la urgencia de terminar la película y la "natural resistencia del Departamento para ofrecerte una comisión en la que estarías a las órdenes de una persona que hasta hace poco era tu subordinada".[39] Sin embargo, ni Strand, ni Chávez, ni Bassols, ni Castro Leal se percataron del conflicto de interés que suponía el hecho de que un funcionario público, desde su puesto de administración de los bienes comunes, financiara sus proyectos personales, por más que estos coincidieran con el proyecto institucional. Probablemente nadie aluda ello porque eso era lo normal (y lo es aún): se accede a la gestión pública para desarrollar y favorecer los planes personales, de los que se está convencido son por el bien de la nación, en los términos que ya leímos a Chávez en sus "Propósitos y realizaciones" de la Orquesta Sinfónica de México.

Hay que hacerse de un espacio de poder, un coto mínimo para realizar una carrera o, al menos, estar dentro del grupo de quien pueda hacerlo, pero

38 Carta de Paul Strand a Carlos Chávez; Contreras Soto, *Silvestre Revueltas en escena*, 88.

39 Carta de Antonio Castro Leal a Carlos Chávez; Contreras Soto, *Silvestre Revueltas en escena*, 90.

¿hasta qué punto? Ése fue el dilema de Silvestre Revueltas en ese momento, un dilema que se volvió metáfora de todo conflicto musical en la década que siguió al final de la Revolución. Hubo una convicción por parte de Revueltas, al ser miembro del grupo de Chávez, por colaborar con el desarrollo de un pensamiento musical moderno en todos los escenarios. Revueltas era el brazo derecho de Chávez en la Orquesta Sinfónica de México. En 1934, con el cambio de gobierno, Chávez dejó la dirección del Conservatorio Nacional, que recayó en Estanislao Mejía. Mejía retomó el proyecto de la Orquesta del Conservatorio, que llevaba el nombre de Orquesta Sinfónica Nacional y es financiada completamente por el Estado. Muchos de los músicos servían en ambas orquestas[40] y Mejía, para este proyecto, necesitó como director una figura de peso que pudiera hacer frente a Chávez, por lo que le propuso el cargo a Silvestre Revueltas.

En un "Anteproyecto de los títulos de crédito fílmico que presentan los miembros de la Comisión de Cine del Departamento de Bellas Artes para su aprobación y edición respectiva de los mismos" (octubre de 1934), la orquesta propuesta para grabar la música de la película fue la Orquesta Sinfónica de México, la de Carlos Chávez.[41] Sin embargo, el crédito que aparece en la película, con la versión final de la música de Revueltas, es el de la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección de Estanislao Mejía. Revueltas aceptó la propuesta de Mejía para ser el director de la Orquesta del Conservatorio. El 20 de noviembre de 1935 dirigió en Bellas Artes su primer concierto con la Orquesta Sinfónica Nacional.[42] Con esta orquesta, que podía considerar ahora suya a pesar de la ruptura con Chávez, grabó la música de la película *Redes.* La película es fantástica y refleja el espíritu de un cambio social. La música tiene la función de conducir buena parte de la acción dramática, reemplazando diálogos y palabras, en una sucesión de cuadros que reflejan la vida en Alvarado.[43] Este discurso puede ser visto como la representación de algo mucho más grande: el punto de inflexión en el cambio de poder que sacudió al país, cambio con una visión más social y que finalmente resultó efímero.

40 "Hablé con todos los muchachos de la Orquesta [Sinfónica Nacional], que son los mismos que los de nuestra Orquesta Sinfónica de México. Lo único que les interesa saber es cuándo se empieza". Carta de Armando Echevarría a Carlos Chávez del 2 de febrero de 1936; véase Gloria Carmona (ed.), *Carlos Chávez. Epistolario selecto* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1989), 215.

41 Contreras Soto, *Silvestre Revueltas en escena*, 102.

42 Contreras Soto, *Silvestre Revueltas en escena*, 116.

43 La música para esta película es muy importante para el compositor por ser la afortunada conjunción de la expresión de un ideario político, estético y humano. Revueltas hizo con esta música una suite de concierto. Sobre la constitución de esta suite y la expresión política de revueltas en Redes, véase, Kolb-Neuhaus, "Sounding Utopia: Revueltas' Music Allegories of Revolution", en *Silvestre Revueltas*, 475-505.

Entre 1934 y 1935, el Estado gestó un cambio en su proyecto de nación. Plutarco Elías Calles pensó que podía controlar a Lázaro Cárdenas, como lo había estado haciendo con los presidentes desde el asesinato de Obregón. El general Cárdenas rompió con esa cúpula de poder y consiguió desplazarla, basando su fuerza en el apoyo popular, al que le prestó gran atención en un gobierno que dio cauce a muchas de las demandas de la Revolución de 1910. El gobierno de Cárdenas también recibió el exilio español (conflicto que también incide profundamente en la vida de Revueltas), culminó el proceso de reparto agrario y nacionalizó la industria petrolera con el apoyo de los recursos aportados por todo el pueblo, poderosa imagen simbólica de las personas ofreciendo sus bienes para conseguir la expropiación petrolera de las empresas extranjeras. Esta industria dio sustento e identidad al país, aunque este aliento duró poco. Manuel Ávila Camacho, quien sucedió a Cárdenas en la presidencia, y sobre todo en el periodo de Miguel Alemán, no tuvo la identificación popular de su predecesor y restableció parte de la relación con las esferas de poder. No obstante, la transformación de Cárdenas fue real y, a pesar de todo, marcó la nueva política social.

La ruptura de Revueltas con Chávez puede también ser leída como eco y metáfora de este cambio. Revueltas no buscó desplazar a Chávez del centro del poder. La metáfora de ese conflicto no está ahí, sino en abrir la puerta a una diversidad que ampliaba la noción de "música mexicana", bajo el riesgo de caer en cuenta de que el "nacionalismo" no era sino un artificio, conclusión a la que probablemente llegó Revueltas. El salto entre 1934 y 1935 permite volver simbólico un cambio que se dio entre conflictos más dilatados, con raíces y efectos que se prolongan en lo complejo de todo proceso cultural. Por poner tan solo un ejemplo del eco de esta ruptura: Chávez no vio *Redes* sino hasta 1976, cuarenta años después de su estreno y más de treinta después de la muerte de Revueltas.[44]

A finales de 1934, con el cambio de poder en la presidencia, disminuyó la influencia de Chávez, por lo menos durante ese sexenio. Más en 1940, y ante la llegada de Manuel Ávila Camacho, el director y compositor restableció su acercamiento y presencia con el nuevo gobierno. En octubre de ese año murió Revueltas. Un poco antes, en mayo, Chávez programó una serie de conciertos en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, como parte de

44 "Chávez vio *Redes* hasta 1976, en la casa de Gloria Carmona, en una función privada que amablemente ofreció el señor Francisco Gaytán, jefe del Departamento de Acervo de la Filmoteca de la UNAM", según nota de Gloria Carmona a la carta de Paul Strand a Carlos Chávez del 14 de abril de 1935; véase Carmona (ed.), *Carlos Chávez. Epistolario selecto*, 209.

la exhibición *Twenty Centuries of Mexican Art*.[45] Además, "Mexican Music" fue el título del programa de mano redactado por Herbert Weinstock; Chávez programó obras propias y arreglos de alumnos, ignorando el amplio catálogo que la "música mexicana" representaba en ese momento, especialmente la música de Revueltas. Aunque el éxito de Chávez en Estados Unidos tuvo, desde luego, parte en un mérito propio, no debemos desestimar el hecho de que es su imagen de compositor revolucionario la que lo puso en la palestra norteamericana, más allá de su calidad como creador. Así, Chávez proyectó la imagen de una música mexicana que sólo existió a partir de él, en descrédito de un pasado musical al que pertenecían otros grandes compositores como Julián Carrillo o Manuel M. Ponce y, desde luego, compositores ajenos a su esfera de influencia. Este criterio en la selección de obras en esa temporada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York le valió una crítica de Goddard Lieberson en el *New Herald Tribune*, en la que señaló que Chávez, "en su propaganda a la música mexicana en este país, no hizo esfuerzos por presentar al público las composiciones de Revueltas".[46] Desde luego, la crítica se puede extender no sólo a la ausencia de Revueltas y no sólo a los conciertos en Nueva York.[47] No obstante, Chávez respondió con una carta a Lieberson, tratando de justificar el hecho de hacer sólo obras suyas y de fijar una versión de su ruptura con Revueltas bastante congruente con su percepción general de la música en México, donde todo era a partir de él. De este modo, se permitió llamar "alumno" suyo a un colaborador como Revueltas (Anexo 6.2). No parece haber un mínimo gesto de autocrítica y tampoco parece darse cuenta de ello. La respuesta de Chávez a Lieberson fue redactada apenas un mes después de la muerte de Revueltas, y es a tal grado desafortunada que el propio Herbert Weinstock le escribió para evitar que esa postura suya se hiciera pública (Anexo 6.3).[48] En la complicada construcción histórica de estos personajes

45 *Mexican Music. The Museum of Modern Art. May, 1940* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1940). Acerca de este episodio, véase Julio Estrada, "Carlos Chávez: "–¿quiénes son los otros...?" *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, 3-4 (2009-2010): 7-32, https://www.revistas.unam.mx/index.php/pim/article/view/23818.

46 Carmona (ed.), *Carlos Chávez. Epistolario selecto*, 305.

47 Estrada, "Carlos Chávez", 9, nota 11, señaló que "Dichos conciertos son apenas anteriores al final del gobierno de Cárdenas, con el que la distancia de Chávez contrasta respecto a su acercamiento a Alemán. Olga Picún censa la riña –"Jacobo Kostakowsky en México: una aproximación al contexto musical de los años treinta", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 88, 2006, 199-202– al observar las obras ejecutadas por la Sinfónica Nacional entre 1945 y 1948 y mostrar un patrón similar al de Nueva York: música propia acompañada de bagatelas: en esos tres años Chávez programa veinte de sus obras, dos de Revueltas, una de Jesús Bal y Gay (1905-1993), compositor del exilio español, y cuatro de Ma. Teresa Prieto (1896-1982), miembro de una familia con afición a la música que da patrocinio a la Orquesta Sinfónica de México a cargo de Chávez".

48 Sobre la relación de Revueltas y Chávez con los músicos de Estados Unidos, véase Roberto Kolb-Neuhaus, "Silvestre Revueltas's Colorines vis-à-vis US Musical Modernisms: A Dialogue of the Deaf?"

parece que hemos heredado el conflicto como punto de partida, tomando partido las más de las veces por uno u otro autor, defendiendo, a casi un siglo de distancia, los actos que terminaron por configurar el verdadero panorama de la música en México. A pesar de figurar la carta de Chávez a Lieberson en el valioso libro de Gloria Carmona,[49] no aparece ahí la respuesta de Weinstock. Pareciera que una lectura relativamente objetiva y ecuánime es imposible al trabajar estos personajes o este periodo, y tal vez lo sea. Quizás no es posible escapar al conflicto que el estudio de este pasaje suscita en la historia porque se volvió un valor inherente a esta música.

El balance de la publicación *21 años de la Orquesta Sinfónica de México, 1928-1948*, hecha por Carlos Chávez (que desde 1947 regresó a la dirección del ahora Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA) le permitió organizar, en 1949 y desde el Instituto, la Orquesta Sinfónica Nacional, recuperando un nombre histórico que habría de permanecer desde entonces en ese ensamble y en ese organismo. En 1952 renunció a su puesto en el INBA; los siguientes años fueron de trabajo en Estados Unidos, reconocimientos, becas, distinciones y creación.[50] En 1971, Carlos Chávez fue nombrado asesor del presidente Luis Echeverría.[51] En 1972, el presidente Echeverría lo nombró Jefe de Departamento de Música del INBA,[52] nombramiento que desató, como en 1928, la indignación de buena parte de la comunidad musical. Robert L. Parker lo describe así:

> En teoría, Chávez comenzaría a poner en práctica el "plan nacional" el 23 de diciembre de 1972, de acuerdo con el artículo de *El Heraldo* (13 de diciembre). El 3 de enero de 1973, se dio a conocer el anuncio de su nombramiento como jefe del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes y director de la Orquesta Sinfónica Nacional. La noticia de su doble designación contenía, además, detalles del plan nacional, el cual "incluirá el mejoramiento de la Orquesta Sinfónica Nacional, la Compañía Nacional de Ópera y la Orquesta de Cámara de Bellas Artes. [...]

Latin American Music Review, 36, 2 (2015): 197-230; y Estrada, "Carlos Chávez: "-¿quiénes son los otros...?"".

49 Carmona (ed.), *Carlos Chávez. Epistolario selecto*, 307-308.

50 Parker, *Carlos Chávez*, 20.

51 Vale la pena recordar que el 10 de junio de 1971, durante el mandato de Luis Echeverría, el gobierno reprimió una manifestación de estudiantes, en la Matanza del Jueves de Corpus, conocida como El halconazo, y que en 1968 Echeverría era Secretario de Gobernación, responsable de la brutal represión estudiantil del 2 de octubre, la tristemente célebre Matanza de Tlatelolco.

52 Paolo Mello, decano de la cátedra de piano de la Facultad de Música de la UNAM y experto en la música de Ponce, vivió de primera mano este episodio y señala que lo que más indignaba a la comunidad era el título dado a Chávez por Echeverría de "Ministro plenipotencial de asuntos musicales". Paolo Mello, en entrevista telefónica con el autor, 3 de agosto de 2022.

> Al final del primer ensayo que dirigió, se le informó a Chávez que la comisión de la orquesta "no iba a renunciar a su petición de tener una voz paritaria en la administración", a lo cual Chávez respondió que no podía aceptar la dirección de la orquesta sin tener el control artístico de ella. En el segundo ensayo, nadie tocó cuando el director dio la señal inicial. A estos hechos se sucedió una huelga de la orquesta, apoyada mayoritariamente por otras agrupaciones como la orquesta de la UNAM, la de Cámara de Bellas Artes y la de la Ópera.[53]

De manera simbólica, con esta huelga se pone fin a una época de modernidad que comenzó con el joven incapaz que Vasconcelos mandó a Carrillo y que éste mandó a estudiar. Hace algunos años que los directores dejaron de ser esas figuras despóticas como lo fueron Toscanini o Klemperer. El conflicto y el poder siguen siendo elementos centrales de la dirección de orquesta. Revueltas imaginaba orquestas futuras que prescindieran de la dirección; probablemente encontraba en la verticalidad un estorbo a la honestidad musical: "No, no es mi ambición dirigir. Dirijo sólo por disciplina personal [...] no creo que dirigir sea un arte [...] No simpatizo con el falso arte de dirigir [...] En Nueva York existe la Orquesta Sinfónica Acéfala: *Conductless-Orchestra*; el futuro desarrollará este tipo de orquesta".[54] Quizás no sea posible eliminar la figura del director. Su presencia encarna una contradicción entre el son noble y armonioso que la música supone y la gran frustración con la que muchos músicos de orquesta cargan. Sviatoslav Richter tenía razón, y sin embargo, al observar los conflictos de 1934 y 1935 vemos reflejada la transformación de toda una nación y podemos escuchar el eco de nuestra naturaleza social, compleja y portadora de asombros.

Conclusión (en total serenidad)

El conflicto ha sabido, a lo largo de los siglos, adoptar la modernidad de cada época e institución, asiéndose de la verticalidad que ejercen las oligarquías concebidas para su administración y ejercicio. Nueva estética y modernidad que se erigieron como discurso hegemónico que no admitía réplicas, resultado de un largo proceso de negociación[55] y que no necesitó imponerse desde el

53 Parker, *Carlos Chávez*, 55-56.

54 Silvestre Revueltas, "Apuntes autobiográficos", en *Silvestre Revueltas por él mismo*, Rosaura Revueltas (recopilación) (Ciudad de México: Ediciones ERA, Instituto de Cultura de Estado de Durango y Festival Cultural Revueltas, 2009), 31-32. (2.ª ed.).

55 "El congreso muestra que la hegemonía no fue impuesta desde arriba, no fue un discurso político dictado por el nuevo gobierno, sino un proceso de negociación llevado a cabo por intelectuales, artistas, políticos y empresarios privados, de una gran variedad de ideologías"; véase Madrid, *Los sonidos de la nación moderna*, 140.

gobierno para justificar al nuevo Estado: los intelectuales de una élite emergente se encargaron de crearla a su servicio. En el México posrevolucionario, la estructura vertical de instituciones que organizaron la vida cultural del país no estuvo exenta de tensiones alimentadas por pugnas partidarias por el poder. Tras las presiones por cumplir con las promesas de la Revolución a la sociedad, el nuevo gobierno impuso una nueva concepción de la nación, moderna y atenta al progreso. Este proyecto sirvió de escenario para que una nueva concepción estética –intransigente y autocentrada– emergiera en supuesto nombre de la nación y en servicio del Estado.[56]

Una conclusión al hacer la lectura de estos periodos a través del conflicto es que la musicología parece no hacer autocrítica, ni de los personajes ni de ella misma. Cuando Robert L. Parker sentencia, a modo de opinión personal, que la decisión de Castro Leal fue valiente y acertada al ignorar los más de cien telegramas en oposición a la designación de Chávez, en realidad toma partido en el conflicto y silencia, en el debate histórico, la voz de una comunidad. Sin el más mínimo sentido crítico, sacrifica en el altar de Chávez el valor de sus contemporáneos. Más revelador aún es que, ante un considerando como el segundo de la convocatoria al Primer Congreso Nacional de Música ("Que nuestro pueblo se halla incapacitado para poder apreciar la obra de arte y sus bellezas, por falta de cultura musical"),[57] no exista –a cien años de distancia y a pesar de los muchos textos que sobre este episodio se han redactado– ninguno que lo considere clasista y falto de moral. Tampoco parece ser importante señalar la clara contradicción que subyace al hacer la defensa de una cultura popular, al tiempo que se menosprecia a sus detentores y protagonistas, probablemente porque ese considerando siga siendo una idea común en una buena parte de artistas y académicos.[58] La musicología

56 Así fue en esa época con la creación de las nuevas instituciones culturales, y así será, al cambio del modelo económico, en la era neoliberal, con el nacimiento del CONACULTA y FONCA, en la creación de una nueva elite que será garante de la legitimidad del gobierno. Tal vez sea momento de promover otro tipo de modelo en la creación de pensamiento cultural, otro tipo de académico y de creador que, con más libertad, no someta su actividad a la pertenencia de un grupo, en cuyo trabajo la sociedad no se ve representada.

57 "Considerandos", en *Convocatoria, bases y reglamento del Primer Congreso Nacional de Música, 1926*; Ciudad de México, Archivo Histórico de la UNAM, [Archivo del Centro de estudios sobre la Universidad (CESU)], Fondo Escuela Nacional de Música, Caja 19, Expediente 1, f. 6984.

58 A propósito de este considerando, Alejandro Madrid afirma: "Esta concepción había sido esencial para los miembros del Ateneo, quienes habían fundado la Universidad Popular Mexicana en 1912, como mecanismo civilizador que llevara la cultura a las masas. Esta idea era el motor que impulsó a José Vasconcelos a empezar una cruzada cultural que incluía la publicación masiva de literatura europea clásica". Madrid, *Los sonidos de la nación moderna*, 119. Desde luego, ambas iniciativas comparten con este considerando la colonización cultural, pero creo que ni la Universidad Popular Mexicana de los ateneístas, ni la histórica colección de clásicos que edita Vasconcelos suscriben una "incapacidad del pueblo para poder apreciar". La Universidad Popular es un mecanismo civili-

forma parte del conflicto y toma partido. Como en aquel congreso fundador de la academia musical mexicana, los musicólogos de hoy buscan formar parte de esa oligarquía del pensamiento, que accede a puestos de injerencia, que administra bienes públicos a través de apoyos y becas, doctorados y plazas y que considera al pueblo incapacitado para apreciar la obra de arte y sus bellezas. Así, se mantiene la larga cadena en la que cada generación desacredita el pensamiento de la anterior, la corrige, la moderniza a través de la dictadura que esta idea impone de manera conveniente.

De manera deliberada, este texto entra en conflicto con los anteriores y desacredita esa parte de la musicología reciente que no advierte su endogamia. Mañana vendrá otro a desacreditar éste, así como los músicos del siglo XIX con su modernidad ignoraron a los de las capillas novohispanas, y los del siglo XX declararon que antes de ellos no existió una nación musical mexicana. Querella de las musas, como aquella de los bufones, melodía del caníbal que devora a los de su propia especie. Y, sin embargo, la música no conoce esa ley: ella transita a través de los siglos, en total serenidad.

Anexos

6.1. Fragmentos de las cartas de Manuel M. Ponce a su esposa Clementine Maurel "Clema" (marzo y abril de 1933). Fuente: Adei Berea Núñez (ed.), *Epistolario íntimo de Manuel M. Ponce y cronología* (Ciudad de México: ed. digital Kindle, 2019), 176, 178-179 y 185.

> 1 marzo 1933
>
> [...]
>
> Por acá sigue la política musical haciendo estragos. Te dije en mi anterior que habían nombrado a C. Chávez, Director General de Bellas Artes y a Revueltas Director del Conservatorio. Pues bien, como verás por el recorte de "Excélsior", Ordóñez renunció a su puesto de Consejero, pues se nombró a Revueltas sin consultar al consejo, como era lo normal. De manera que Chávez impuso a Revueltas, a pesar de que era unánime la opinión acerca de mi persona para ese puesto. A la renuncia de Ordóñez siguieron las de los otros consejeros –de pintura, arte teatral, coreografía, artes plásticas, etc.–, pues como verás en otro recorte "causó pésima impresión –dice "El Universal"– el nombramiento de Chávez como director de Bellas Artes". Pero todo consiste en que éste es íntimo de Bassols, quien, a su vez, es ya o va a ser cuñado de Calles. Se dice que el Gral. se casó o se va a casar muy en breve con la hermana de Bassols. Se asegura que la feliz pareja saldrá este

zador (esa es la parte más colonial) de integración y justicia social. De igual modo, la colección de Vasconcelos suponía dar acceso a las grandes obras a una población que no lo tenía, pero no ponía en duda la capacidad de comprensión de sus posibles lectores; de otro modo, no tendría caso ofrecerlas.

mismo mes para Europa. Por consiguiente, nuestro amigo Carlos "está cortando el bacalao", como dice el Padrino.

12 de marzo 1933

[...]

Vino Carlos Chávez a ofrecerme de parte del ministro Bassols el puesto de Consejero de Bellas Artes. Es un empleo honorífico, pero muy importante para la orientación artística de México. Acepté y ya asistí a la primera sesión en la que se discutieron asuntos de trascendencia. El subsecretario y el Ministro, muy afectuosos y cordiales conmigo; éste me dijo que era un gran honor para la Secretaría contarme entre sus consejeros. También me ofreció Chávez las clases de Historia de la música y de piano en el Conservatorio. Comenzaré a trabajar muy en breve. Los dos sueldos correspondientes a esas clases suman alrededor de 9 pesos diarios. Acepté, en vista de la situación difícil actual, pues todo el mundo me dice que los discípulos particulares son escasos y pagan muy poco. [...] Justina Vasconcelos y María de los Ángeles Calcáneo organizaron un homenaje en mi honor, que se efectuó en la sala Gomezanda. Tocaron éste y Amparán y cantó María Bonilla, "Granada" y los poemas de Tagore. Muchísima gente. Se efectuó el milagro de que los más irreconocibles enemigos asistieron y se encontraron frente a frente, Carlos Chávez y Mejía, Ordóñez, Rolón, Barajas, Rocabruna, Salomón Kahn, Baqueiro, etc., etc. Toncho y Adelina te saludan mucho. Asistió Andrés [Segovia], muy contento de ver que todo el mundo me quiere.

15 marzo 1933

[...]

Creo que la semana entrante comenzaré mis dos clases en el Conservatorio. Por supuesto que mi nombramiento ha causado una verdadera revolución en todos los campos, en el avispero, como dice Andrés [Segovia]. Los enemigos de Carlos Chávez esperaban que yo me enfrentara con éste y encabezara un movimiento contra el Conservatorio. Por su parte, los vanguardistas creyeron que yo me declararía partidario de los "viejos". Unos y otros han quedado desilusionados al saber que mi actitud era absolutamente neutral. Carlos del Castillo me dijo que por ningún motivo aceptara yo entrar como profesor al Conservatorio ni como consejero de Bellas Artes.

Ordóñez y su mujer han cambiado su actitud cariñosa de los primeros días por una reserva cortés.

08 de abril 1933

[...]

En mi anterior te contaba yo mi proyecto de conseguir la representación de México en el Instituto de Cooperación Intelectual de París, para fin de año. Esto no es sino un deseo mío, que tal vez, no llegue a realizarse, dado el ambiente en que vivo. Me contó Sánchez Potón que en una junta que hubo en la Secretaría de Educación, él habló de que yo era el indicado para hacer el Cancionero Mexicano que desean en el I. de Cooperación de París. Carlos Chávez se apresuró a decir "ya lo estoy

haciendo yo..." Y, naturalmente, no se habló más del asunto. Estoy convencido que Carlos es muy falsote y si me ofreció las clases fue porque temía que yo integrara o me valiera de Pani, etc. para ir a la Dirección del Conservatorio, pues la opinión pública era unánime a este respecto.

6.2. Fragmento de la carta de Carlos Chávez al crítico Goddard Lieberson (noviembre de 1940). Fuente: Carmona (ed.), *Carlos Chávez. Epistolario Selecto*, 307-308.

Querido Mr. Lieberson:

Leí con gran interés un artículo escrito por usted acerca de Silvestre Revueltas que apareció el 27 de octubre pasado en el *New York Herald Tribune*.

Dice usted en su artículo que "su (la de Revueltas) colaboración con Chávez terminó en una disputa personal". He oído la misma versión una o dos veces antes, sin embargo no es así.

[...]

Dice usted, por ejemplo, acerca de la terminación de la colaboración de Revueltas conmigo: "Así fue que Chávez, en su propaganda a la música mexicana en este país no hizo esfuerzos para presentar al público las composiciones de Silvestre Revueltas".

Esto es lo que se puede decir acerca de mi propaganda a la "música mexicana" en los Estados Unidos; he estado dirigiendo orquestas sinfónicas en ese país durante cinco años y, excepto mis propias obras, nunca he tocado una sola pieza de un compositor mexicano.

Esto no es porque no haya piezas sinfónicas de varios compositores mexicanos que me hubiera gustado tocar. La razón es diferente. Mis contratos en los Estados Unidos han sido muchos, pero breves –una o dos semanas en cada ciudad, cuando mucho. Nunca ha sido la meta hacer un programa especial, mexicano o clásico o moderno.

[...]

Al principio del nuevo periodo presidencial se nombró un nuevo ministro de educación. Dejé el conservatorio. Llegó al poder otro régimen musical, anticuado.

Yo estaba muy contento en casa escribiendo y componiendo, liberado de obligaciones burocráticas y oficiales.

El nuevo régimen intentaba cortar el subsidio oficial a nuestra orquesta (que desde su segundo año de existencia fue una institución privada). También fundó una orquesta, la Orquesta Sinfónica Nacional, hecha abiertamente para tomar el lugar de la nuestra.

Sin embargo, nuestra orquesta obtuvo del gobierno apoyo financiero y moral, considerablemente mayor que el año anterior.

Tres o cuatro meses después de la desintegración de nuestro grupo, Revueltas quiso regresar a trabajar conmigo y mi orquesta. Lo hizo, con sus capacidades habituales (que eran conducir ensayos y uno o dos conciertos) y aceptó mi invitación para presentarse como solista en el último concierto de la temporada. Todo iba muy bien, pero en la semana de su aparición como solista ni apareció ni mandó decir palabra.

No me sorprendió, pues esto había ocurrido más de una vez, pero unas semanas más tarde vi grandes carteles en las calles anunciando a Revueltas como director de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Que él encabezara las fuerzas de nuestros llamados "enemigos" no era para mí asunto de lealtad o deslealtad. El ver a Silvestre Revueltas a la cabeza de la Orquesta Sinfónica Nacional era más bien una marcada satisfacción para mí. La meta última de un verdadero propósito educativo es producir hombres de las más altas calificaciones y verlos funcionando a toda capacidad.

Tampoco era una cuestión de rivalidad. Sentí que si la orquesta era buena y útil debería vivir y merecer respeto. Ambas orquestas podrían existir si cada una tenía una función distinta y un propósito legítimo.

Sin embargo, la ciudad de México está lejos de necesitar dos orquestas sinfónicas de más o menos la misma clase.

Nunca fue posible ver en la Orquesta Sinfónica Nacional y nunca tuve resentimientos hacia Revueltas en vista de los acontecimientos antedichos. Como amigo, sólo deploré que no hubiera sido abierto y franco conmigo. Pero nunca hice problema del asunto.

Por su parte, no creo que Revueltas se haya sentido contento acerca del asunto todo. Nunca me volvió a buscar.

6.3. Fragmento de la carta de Herbert Weinstock a Carlos Chávez (Nueva York, 25 de noviembre de 1940). Fuente: Ciudad de México, Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez, Correspondencia, Caja 10, Vol. III, expediente 88, 3 fojas. Traducción de Julio Estrada, "Carlos Chávez", 9-10.

Herbert Barret estuvo aquí esta mañana para enseñarme tu carta a Goddard Lieberson y Virgil Thompson. Sé que querrías la total franqueza sobre mis reacciones, por lo cual no dudo en decirte que lo encuentro un documento muy inquietante –no es deseable que lo enviaras o permitieras que se publicara. El tema me ha molestado durante varios años y por ello aprovecho esta oportunidad para decirte como lo percibo.

Primero, debo decirte que para mí –y para muchos otros– Revueltas es algo más que uno de tus jóvenes asistentes, más que sólo un hombre a quien apoyaste en alguna actividad. A mí me ha parecido un músico que, en cierto modo, se aproxima al genio. Creo conocer todas las dificultades implícitas en su psicología y peculiar temperamento. Ello, no obstante, he deseado a menudo que tengas el gesto de tocar su música –tanto en México como en los Estados Unidos– a pesar de existir

cualquier dificultad personal. Me he encontrado, una y otra vez, en la posición de tener que defenderte en contra de los cargos de estar celoso de Revueltas, o de deliberadamente tratar de disminuir su reputación ignorándolo. He tenido, aunque con un sentimiento creciente de incomodidad, que defenderte cuando temporada tras temporada desde tu rompimiento con Revueltas has dejado de programar sus composiciones en la Orquesta Sinfónica, de ejecutarlo allá, y finalmente de incluirlo en el programa del Museo.

Ahora bien, admito enseguida que, si no hubiese sentido que Revueltas era un compositor en verdad importante (limitado por dificultades psicológicas y falta de integridad como trabajador), no me hubiese importado. Y esto me conduce al punto central de tu carta a Lieberson y Thompson –me parece que evita el problema real, y que da la idea de ser descortés y evasiva. Nunca en la carta dices una palabra elogiosa hacia la música de Revueltas –la afirmación de que dos de sus composiciones te parezcan las mejores no es un elogio. Tampoco expresas ninguna pena por su muerte, ni en forma alguna evalúas su contribución a la música como compositor.

Si no tienes gran estima por las composiciones de Revueltas, y lo dices simplemente, estaría muy bien. Pero el evitar el tema completamente es dar en consecuencia la impresión, no importa cuánto lo niegues, de que el no tocar su obra se debió a disputas personales o a desacuerdos –una suerte de actitud antimusical que no puedo relacionar contigo. Si, por otra parte, piensas bien del compositor Revueltas, deberías decirlo y explicar con sencillez por qué, a pesar de pensar así, dejaste de tocarlo desde la época en que él era tu asistente.

Sería demasiado malo, me parece, hacer de un viejo problema un Chávez vs Revueltas –similar al de Rivera vs Orozco. Lo que veo que podrías hacer es olvidar completamente tu carta, escribir un texto en verdad crítico sobre el compositor Revueltas y tocar aquello que consideres mejor entre sus obras en cuanto se pueda. Si Stravinski dirige composiciones de Prokofiev nosotros no sentimos que está "haciendo propaganda para la música rusa", sino que se está excediendo en un gesto a favor de un compatriota con quien fundamentalmente no está de acuerdo, e incidentalmente está procurándonos una útil interpretación, algo que en particular es importante dar. Espero ser claro. No se trata de criticarte o de intentar dictarte opiniones en ningún modo. Lo que ciertamente deseo es que entiendas con claridad que el punto de vista de mucha gente aquí es que la música moderna mexicana reside en Chávez y en Revueltas, y que a Chávez le ha más bien faltado [...] hacer justicia a su compatriota más importante. Especialmente tan cerca de su muerte, tu carta no debió fallar en confirmarles esa creencia. Una parte de tu misiva, por ejemplo, va a crear una discusión respecto a si tenías razón, incluso en tus breves temporadas con orquestas estadounidenses, en tocar Halffter o Huizar [*sic*] –y omitir Revueltas, a quien Goddard Lieberson, por ejemplo (y yo mismo), consideraríamos de inmediato superior a los otros dos. La impresión completa que tuve sobre Revueltas como compositor (he oído tres o cuatro de sus obras orquestales) era la de un autor con notable originalidad y

poder, indócil e indisciplinado, pero con mucha vida. Pienso que varias de sus piezas serían recibidas aquí con asombro y gran aceptación.

Y me hubiese gustado mucho –de existir la oportunidad– que Carlos Chávez fuese el hombre que otorgara a Revueltas su justo premio. Eso te daría ante los ojos del público (y en particular ante gente como Lieberson y Rosenfeld) la actitud generosa que tanto admiro en tu personalidad. Eres, ante todo, el representante de la música mexicana en los Estados Unidos, lo quieras o no, y es una posición que te impone ciertas obligaciones.

Referencias bibliográficas

Agea, Francisco (ed.). *21 años de la Orquesta Sinfónica de México, 1928-1948*. Ciudad de México: Imprenta del Nuevo Mundo, 1949.

Aguirre Lora, María Esther. "Facultad de Música de la UNAM. Notas para un inventario sobre los lugares de la memoria". *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, 10, 29 (2019): 87-103. https://doi.org/10.22201/iisue.20072872e.2019.29.524

———. "Revuelo entre los músicos académicos: los primeros congresos nacionales de música (1926, 1928)". *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, 7, 20 (2016): 79-93. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=299147630005.

Beristáin-Cardoso, José-Ángel. "La Orquesta del Conservatorio en el seno de la Universidad Nacional (1917-1929)". *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, 10, 27 (2019): 93-113. https://doi.org/10.22201/iisue.20072872e.2019.27.352.

Carmona, Gloria (ed.). *Carlos Chávez. Epistolario Selecto*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Carrillo, Dolores. *Julián Carillo: testimonio de una vida*. San Luis Potosí: Comité Organizador "San Luis 400", 1992.

Castillo, Carlos del. *Arte, revista mensual*, 1, 2, 15 de mayo de 1926, 2.

Chávez, Carlos. "México no necesita doctores ni bachilleres en música". *El Universal*, 25 de junio de 1929, 5.

Contreras Soto, Eduardo. *Baile, duelo y son*, Ríos y Raíces. Ciudad de México: CONACULTA, 2000. http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/764.

———. "*Redes*: historia de una excepción". En *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla (la música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena)*, 73-

153. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura e Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.

Estrada, Julio. "Carlos Chávez: "–¿quiénes son los otros...?" *Perspectiva interdisciplinaria de Música*, 3-4 (2009-2010): 7-32. https://www.revistas.unam.mx/index.php/pim/article/view/23818.

Garbanzo de a libra – Higinio Ruvalvaba – En el corazón de la música [documental]. Serie Garbanzo de a libra. YouTube, 2018. https://www.youtube.com/watch?v=at1a4yJDAsk&t=642s.

Garciadiego, Javier. *Rudos contra científicos. La Universidad Nacional durante la Revolución Mexicana*. Ciudad de México: El Colegio de México, 1996.

Gorostiza, José. "Carlos Chávez como agitador". Sección "Torre de señales". *El Ilustrado*, 27 de noviembre de 1930, 8.

Kolb-Neuhaus, Roberto. "Silvestre Revueltas's *Colorines* vis-à-vis US Musical Modernisms: A Dialogue of the Deaf?" *Latin American Music Review*, 36, 2 (2015): 197-230.

———. "Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Reconstrucción de un diálogo ignorado". En *Carlos Chávez y su mundo*. Editado por Leonora Saavedra, 109-140. Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2018.

———. *Silvestre Revueltas. Sounds of a Political Passion*. Nueva York: Oxford University Press, 2023.

Maalouf, Amin. *Samarcande*. París: Editions Jean-Claude Lattès, 1988.

Madrid, Alejandro L. *Los sonidos de la nación moderna: música, cultura e ideas en el México postrevolucionario, 1920-1930*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2008.

Mexican Music. The Museum of Modern Art. May, 1940. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1940.

Miranda, Ricardo. "Del *Sonido 13* a *L'Apprenti sorcier*: *El festín de los enanos* y el Primer Congreso Nacional de Música". *Ecos, Alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. Ciudad de México: Universidad Veracruzana y Fondo de Cultura Económica, 2001, 172-203.

——— y Aurelio Tello. *La música en Latinoamérica*. Ciudad de México: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011.

Parker, Robert L. *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*. Trad. Yael Bitrán. Ciudad de México: CONACULTA, 2002.

Redes [película]. Dirección: Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, dirs. Paul Strand, fotografía. Silvestre Revueltas, música. S.E.P.B.A. México, 1936. YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=BYynNCIblqw o https://www.youtube.com/watch?v=_bK54w6hkuY.

Revueltas, Silvestre. "Apuntes autobiográficos". En *Silvestre Revueltas por él mismo*. Rosaura Revueltas (recopilación). Ciudad de México: Ediciones ERA, Instituto de Cultura del Estado de Durango y Festival Cultural Revueltas, 2009, 31-32 (2.ª ed.).

Richter, L'insoumis [documental]. Bruno Monsaingeon, dir. NVC Arts, 1998. YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=3R79wwW9IVs.

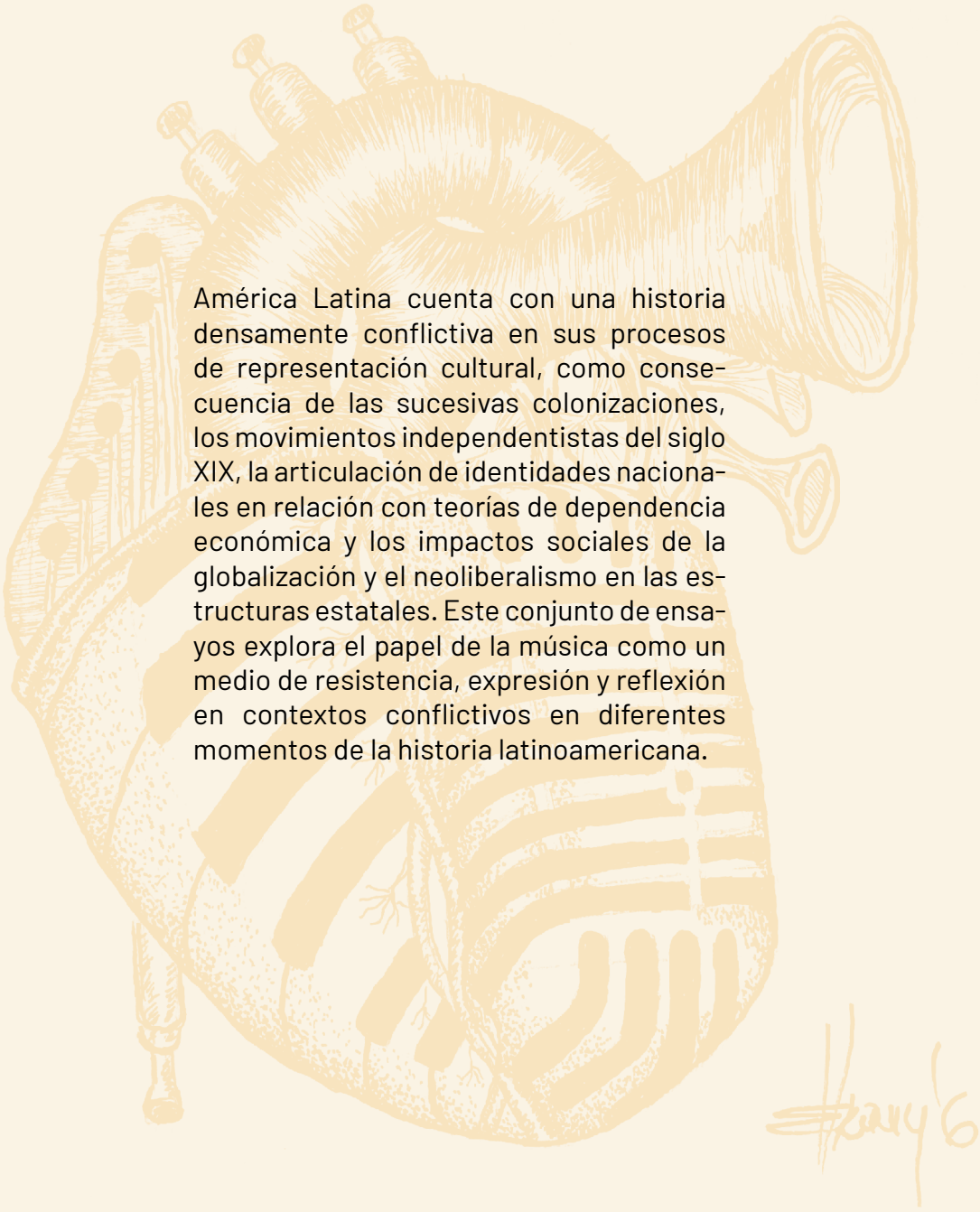
Saavedra, Leonora. "Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music". Tesis doctoral, University of Pittsburgh, 2001.

———. "Chávez y el mito del renacimiento azteca". En *Carlos Chávez y su mundo*. Editado por Leonora Saavedra, 189-235. Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2018.

Sánchez López, Virginia. "*La armonía de los músicos* (1898) de Guillermo García González: un documento para la historia social de la música". *Elucidario. Seminario bio-bibliográfico de Manuel Caballero Venzalá*, 5 (2008): 85-96.

Zambrano, Raúl. "*Redes (1934). Carlos Chávez vs. Silvestre Revueltas*" [video]. Conferencia, Instituto Cervantes Bruselas, Ciclo "Escuchar la música 2023". https://www.youtube.com/watch?v=4rUwKBY3ojY&t=1996s.

Zanolli Fabila, Betty María Auxiliadora. "La profesionalización de la enseñanza musical en México: el Conservatorio Nacional de Música (1866-1966). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional". Tesis doctoral, 2 vols., Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.



América Latina cuenta con una historia densamente conflictiva en sus procesos de representación cultural, como consecuencia de las sucesivas colonizaciones, los movimientos independentistas del siglo XIX, la articulación de identidades nacionales en relación con teorías de dependencia económica y los impactos sociales de la globalización y el neoliberalismo en las estructuras estatales. Este conjunto de ensayos explora el papel de la música como un medio de resistencia, expresión y reflexión en contextos conflictivos en diferentes momentos de la historia latinoamericana.

EnredARS
Acer-VOS
EDICIONES
Universidad Autónoma de Chile