



Los Escritos Periodísticos de Carlos Chávez: Una Fuente para la historia de la música en México

Leonora Saavedra

LOS ESCRITOS EN EL TIEMPO¹

EN EL OTOÑO DE 1924, a los 25 años de edad, Carlos Chávez comienza la redacción de sus cerca de 225 escritos periodísticos, destinados, con algunas excepciones, al diario *El Universal*. A partir de entonces y hasta 1960 sus colaboraciones aparecen en

forma constante exceptuando los años de 1927, 1928, 1933, 1939, 1940, 1950 y 1951; algunas de estas interrupciones pueden atribuirse a las largas ausencias de Chávez del país (1927 y 1928) o a la intensa actividad desplegada por él en algunos de los cargos públicos que ocupó (1933, Departamento de Bellas Artes; 1950 y 1951, Instituto Nacional de Bellas Artes).

¹ El presente texto está basado en la lista de escritos periodísticos de Carlos Chávez que aparece como suplemento en el libro de Roberto García Morillo, *Carlos Chávez: vida y obra*. México: FCE, 1960, pp. 230-236. La existencia de dicho suplemento hace innecesaria la reproducción de la lista completa

de los escritos. Una selección de aquellos que considero de mayor relevancia para los temas tratados se desprende de la serie de escritos a la que será remitido el lector a lo largo del texto. Los artículos citados fueron publicados en *El Universal*, salvo que se especifica lo contrario.

Although himself no declared believer in the immortality of the soul, Carlos Chávez assured himself of whatever continuing life lavish scholarly attention after death can give an individual by donating his meticulously organized personal and professional archive to the Archivo General de la Nación at Mexico City. In contrast with the tedious labor that efforts to provide well-documented studies of the lives and publications of other Mexican composers involve, Chávez made it easy for investigators of his own life and career. They enjoy the advantage of having everything that he wrote beautifully classified, arranged in chronological order and handily available in a national archive.

Chávez's ca. 225 journalistic contributions—the bulk of them newspaper articles for *El Universal* beginning in 1924 when he was 25 years old and continuing with interruptions to 1960—form a neat packet that Saavedra in her present essay judiciously analyzes, quotes, and summarizes. Chávez's egotism prevented him from endorsing any currents in Mexican music that did not flow through him. As a polemicist, he was never gracious or yielding. On the other hand, he supremely valued the approval that musical powers in the United States consistently gave him, and did everything possible to cultivate and continue it.



El conjunto de los escritos periodísticos tiene como Leitmotiv las preocupaciones de su autor por la relación del arte con la sociedad y del artista con su arte. Su lectura nos permite observar la manera en que las ideas de Chávez sobre estos temas se modifican o se afirman y, más importante aún quizá, se ponen en práctica. Siendo Chávez uno de los protagonistas de la historia de la música y la vida musical en México esta relación entre sus ideas, su práctica artística y su actividad pública es particularmente reveladora y sugerente. Varios de los artículos son producto de un pensar sereno, muchos otros, por el contrario, son una respuesta polémica a situaciones concretas. Ante esto, la cohesión interna que presentan y su referencia constante a una visión estable del arte y de la historia resulta aún más sorprendente, sobre todo si tomamos en cuenta el largo lapso de tiempo que cubren: 36 años.

Un breve recorrido cronológico de los escritos nos permite distinguir en ellos etapas sucesivas, ideas conductoras y temas centrales. De 1924 a 1926, Chávez escribe en forma discontinua sobre sus preocupaciones de compositor joven, autodidacta y modernista: teoriza sobre cuestiones técnicas y estéticas, lanza agudos ataques contra Julián Carrillo y defiende la individualidad creadora y la modernidad contra el academicismo. Entre 1929 y 1932, su gestión al frente del Conservatorio Nacional da pie a sus primeras reflexiones sobre el artista y su sociedad, la educación artística y el papel de las instituciones nacionales. Los problemas del músico mexicano se detectan con lucidez y su solución aparece ya como un programa claro que Chávez seguiría por muchos años.² Por el contrario, el otro pilar de su actividad pública, la Orquesta Sinfónica de México, dirigida por Chávez desde 1928, no aparece en los escritos periodísticos sino hasta 1935.³

Tres artículos publicados alrededor de la inauguración del Palacio de Bellas Artes, el 29 de septiembre de 1934, y del estreno de su *Sinfonía Proletaria* "Llamadas" son testimonio del momento más radical en la evolución del pensamiento político musical de Chávez.⁴ El arte y los artistas son puestos en relación con una sociedad de clases y se apela a la conciencia del artista en su calidad de trabajador

intelectual. Con el tiempo Chávez abandonaría el análisis de las relaciones arte-sociedad en términos de clases antagónicas así como la idea del proletariado como destinatario principal del arte de una nación. El sistema capitalista, por el contrario, no se pierde jamás como marco de referencia, el concepto de vida musical como un sistema de producción y circulación de la mercancía artística se afina con el tiempo y la estructura de la sociedad en clases sociales sirve posteriormente para caracterizar y diferenciar al arte culto y al popular.

El año de 1936 es el único en el que está presente una preocupación central por el nacionalismo como fenómeno musical; ésta se refiere sobre todo al movimiento musical iniciado por Manuel M. Ponce alrededor de 1911: su concepto de folklorismo, el alcance de su análisis social, sus logros y fracasos en relación con aspectos técnicos y estilísticos.⁵ El nacionalismo de Ponce será retomado como tema de algunos de los artículos de la serie sobre la historia de la música en México publicada en 1952.

La Orquesta Sinfónica de México, centro de la vida musical en México durante un largo período, es el tema principal de los no muy numerosos artículos publicados entre 1938, año del décimo aniversario de la orquesta, y 1942. La OSM y su proyecto general son pretexto para reflexionar sobre la vida musical, su funcionamiento y su estructura,⁶ tema que será retomado para ser precisado en el invierno de 1944-1945.⁷ La dependencia del artista creador de la existencia de medios concretos de realización de su arte y de contacto con el público —orquestas, intérpretes— se afirma con creciente claridad, justificando la larga actividad de Chávez en su calidad de fundador, organizador y director de la OSM. En sentido inverso, la existencia de una necesidad social del arte, y de la música sinfónica, en particular, necesidad que Chávez intenta poner de manifiesto en un análisis histórico de la propagación del concierto público,⁸ justifica, a su vez, la existencia de orquestas, y, en consecuencia, de compositores y directores de música sinfónica.

²"La Tesis Nacionalista de Ponce—1911," diciembre 9, 1936; "Consecuencias del Movimiento 1911," diciembre 15, 1936; "La Primera Etapa Nacionalista," enero 28, 1937.

³"Décimo Aniversario," septiembre 3, 1938; "Arte Acabado," enero 8, 1941; "El Triángulo Expresivo," enero 22, 1941.

⁴Ver la serie de artículos comprendidos entre el 1º de diciembre de 1944, "Distribución Musical I—Proemio," enero 26 de 1945, "El Empresario" (II).

⁵"Sinfonías en México," enero 15, 1941.

²"La música, la Universidad y el Estado," julio 3, 1929.

³"Los Conciertos para Trabajadores," agosto 13, 1935.

⁴"El Arte en la Sociedad," septiembre 27, 1934; "El Arte Occidental," septiembre 28, 1934; "Arte Proletario," septiembre 25, 1934.

El año de 1943 y los primeros artículos de 1944 son dedicados a reflexionar sobre algunos de los aspectos de la historia de la música occidental. Tres de los escritos de 1943 hablan de la neutralidad en el arte y el nacionalismo en la música alemana. En los artículos sobre Beethoven y sobre la historia de la notación musical (1944), Chávez escribe sobre la (inevitable y no siempre armoniosa) relación entre el compositor y sus intérpretes y sobre la fidelidad al texto. Más tarde, en 1945, sería publicada una tercera serie dedicada a la historia de la música occidental, centrada esta vez, en la música francesa. Las continuas referencias de Chávez a la historia de la música no se encuentran únicamente en estas series: gran parte de los artículos sobre otros temas van precedidos de abundantes preámbulos en los que se reconstruye la evolución en la historia del fenómeno tratado. El conocimiento de la propia historia musical —y para Chávez esto significa la de toda la música occidental— es un requisito indispensable para todo compositor que intente lograr un arte a la vez vigoroso y sincero, personal y nacional. La historia de la música y de la vida musical será una fuente a la que Chávez acuda una y otra vez en busca de ejemplos personales y colectivos, de lecciones que aprender y acciones a seguir.

En 1941 los escritos periodísticos nos muestran a un Chávez optimista y confiado respecto a la difusión siempre mayor de la música sinfónica y la creciente necesidad que el público y la sociedad tienen de ella. En 1944 la situación cambia drásticamente y los escritos nos revelan, como veremos más adelante, una lucha tenaz por la conquista o conservación del público frente a la importación de artistas extranjeros. Los argumentos que se esgrimen se refieren a la defensa del arte nacional, a la protección de los artistas mexicanos en una vida musical que les da sustento económico y moral y a la relevancia del arte para la educación y para la formación de una nacionalidad.

A partir de entonces los escritos se consagran a analizar la defensa de lo nacional y el papel del Estado en ella,⁹ y a hacer una descripción detallada de la vida musical en Occidente, que termina con una imprecación al empresario del siglo xx. La tercera serie histórica de artículos, dedicada al surgimiento de la ópera francesa y a la transformación de la vida

musical que dicho surgimiento implicó para Francia, se publica en este momento, de febrero a junio de 1945.¹⁰ El artículo titulado "Rameau," parte de esta serie, es uno de los tres escritos en los que las ideas de Chávez sobre el nacionalismo musical aparecen en forma de declaración.¹¹ La elección de la Francia de Colbert como modelo a seguir por México no es casual. Chávez busca con frecuencia sus ejemplos en los momentos de formación de los Estados Nacionales en Europa y traza así un paralelismo con la formación de un estado-nación posrevolucionario en México. Intenta con ello fundamentar la intervención del Estado en la protección del arte nacional como valor social y político. A lo largo de estos dos años, 1944 y 1945, puede apreciarse una transformación fundamental que analizaré más tarde, en la concepción chavista del papel a desempeñar por el Estado en los asuntos de la vida musical del país.

En noviembre y diciembre de 1945 Chávez escribe sobre la voluntad creadora del artista y su necesaria coincidencia con la voluntad del Estado.¹² En los primeros meses de 1946, destaca también la existencia de una vocación musical colectiva como nacionalismo musical potencial que el Estado debe capitalizar. Ya en enero de ese mismo año Chávez hace pública su participación en la campaña electoral de Miguel Alemán y en la formulación del programa cultural alemanista.¹³ El Instituto Nacional de Bellas Artes, producto de este programa, entra en operación el 1° de enero de 1947, con Carlos Chávez como su director.

Un discurso pronunciado en una ceremonia cívica es la única colaboración de Chávez para la prensa en 1947. En el segundo semestre de 1948, por el contrario, se publican 21 artículos que dejan ver un año lleno de conflictos ventilados a través de la prensa. En la primera serie publicada, "Reflexiones Sinfónicas—Régimen de dirección,"¹⁴ Chávez responde a un número de ataques a su actividad al frente de la Orquesta Sinfónica de México = osm. El éxito artístico de una orquesta, afirma, es responsabilidad de una sola persona, su director. A pesar de ello, concede, la osm, sin estar obligada a ello, ha con-

⁹De "Grandeza de Francia," febrero 16 de 1945 a "La Revolución Francesa II," junio 8 del mismo año.

¹⁰"Rameau," marzo 14 de 1945. Los otros dos artículos son "Nacionalismo y Futurismo," ver nota 39, y "La Música en México 1900-1950. Primera etapa 1900-1915," ver nota 44.

¹¹"¿Robinsones?" diciembre 29, 1945.

¹²"Miguel Alemán— Notas de paso," enero 18, 1946.

¹⁴Publicada de julio 16 a agosto 20 de 1948.

⁹Ver la serie de artículos comprendidos entre septiembre 22 de 1944, "Xenofobia, no," y noviembre 17 del mismo año, "Pregunta Capital."



tribuido a la formación de jóvenes directores mexicanos, entre ellos, Silvestre Revueltas, Eduardo Hernández Moncada y José Pablo Moncayo. Las explicaciones de Chávez sobre el sistema de dirección en la OSM nos informan sobre el concepto general de Chávez de los objetivos de la orquesta y de su propia actuación al frente de ella.

La siguiente serie de artículos gira alrededor de la ópera, como género y como género nacional.¹⁵ El Estado asume totalmente la producción de una ópera por primera vez en la historia de México a finales de ese año. Este hecho da pie a la exposición más clara y radical de las ideas de Chávez sobre el apoyo a la experimentación como obligación del Estado en su impulso a la creación nacional.¹⁶ Volveré sobre esto más adelante. El estreno de tres óperas mexicanas en esos mismos meses da origen a un conflicto laboral entre miembros de la Orquesta Sinfónica Nacional y el Instituto Nacional de Bellas Artes = INBA, conflicto que Chávez intenta aclarar en dos artículos publicados en octubre.¹⁷ En este clima de polémica los músicos opositores al INBA fundan la Orquesta Sinfónica Mexicana en el seno del Sindicato Único de Trabajadores de la Música, en una iniciativa de auto-organización similar a aquella que en 1928 llevó a Chávez a la dirección de la OSM. Este ataca en un tono paternalista a la nueva orquesta sobre la base de criterios sindicales y con argumentos referidos, de nuevo, a la necesidad de protección al arte nacional y de educación estética del público. Esta serie de artículos lleva por título "Esfuerzo Perfectible—Reflexiones Sinfónicas."¹⁸

A partir de los últimos meses de 1948 los escritos de Chávez pierden su carácter polémico directo y dejan de ser una respuesta a situaciones del momento. Los artículos "Notas de paso—mala memoria" y "Notas de paso—una carta a Ópera Nacional" de marzo y junio de 1949 son quizá la única excepción a esto, puesto que intentan precisar públicamente las ideas y acciones de Chávez en relación con el patronato de la OSM y con la asociación civil Ópera Nacional. Los últimos artículos de 1948 y prácticamente todos los de 1949 giran alrededor del INBA como institución y de algunos de sus componentes: el Museo de Bellas Artes y la Orquesta Sinfónica Nacional. Lo que Chávez pone de relieve son los

principios que guían la fundación del Instituto, la normatividad administrativa y artística que se pretende y, por supuesto, el papel del Estado en la difusión y promoción del arte nacional. El artículo "Creación Nacional" contiene la exposición, de nuevo más clara y radical, del concepto de nacionalismo como política cultural estatal a favor de la creación nacional.¹⁹ Este concepto, como veremos, se maneja desde muy temprano en los escritos de Chávez por encima de la idea del nacionalismo musical. El año de 1949 termina con tres artículos sobre los discos grabados por la OSM, lo que constituye la última referencia amplia a dicha orquesta en los escritos periodísticos.²⁰

Después de dos años de ausencia en la prensa, Chávez publica una "Historia de la Música en México 1900–1950" en 16 artículos, con una subdivisión general en tres etapas: 1900–1915, 1915–1928 y 1928–1950.²¹ Esta primera subdivisión es ya esclarecedora sobre el hilo conductor de las ideas de Chávez: su historia de la música mexicana es en realidad una historia de la evolución de la vida musical en relación con los acontecimientos políticos, sociales y musicales del país. Por esta razón, por ejemplo, la fundación de la OSM en 1928 es un hecho clave, las sucesivas generaciones de compositores se evalúan más en función de su acción transformadora de la vida musical que por la música compuesta, el papel de los gobiernos posrevolucionarios se pone de relieve y los intérpretes, orquestas e instituciones ocupan un lugar importante. El año de 1952 termina con cuatro artículos sobre la exposición de arte mexicano organizada por el INBA y presentada en el Museo de Arte Moderno de París.

Con su historia de la música en México, publicada en lo que fue el último año del período presidencial de Miguel Alemán, Chávez cierra una larga serie de reflexiones sobre el medio musical mexicano y su desarrollo, reflexiones cuya puesta en práctica lo conducen gradualmente a la fundación del INBA.

De diciembre de 1952 y hasta marzo de 1953 Chávez cierra a su vez su gestión como primer director de este Instituto con 13 artículos sobre las actividades desarrolladas en el terreno de la música: encargos, estrenos, proyectos de investigación, desempeño de los grupos artísticos, educación musical.²² A partir de 1954 la colaboración de Chávez para la prensa

¹⁵ "La ópera," agosto 27, 1948; "La ópera de Bellas Artes," septiembre 3, 1948.

¹⁶ "Opera Nacional Mexicana," septiembre 10, 1948.

¹⁷ "Errores e Insultos" I y II, octubre 8 y 9, 1948.

¹⁸ Publicada de octubre 15 a noviembre 12, 1948.

¹⁹ "Creación Nacional," diciembre 17, 1948.

²⁰ "Discos de la OSM," julio 8, 15 y 22 de 1949.

²¹ Publicada de febrero 8 a mayo 30 de 1952.

²² Publicada de diciembre 12 de 1952 a marzo 13 de 1953.

vuelve a ser discontinua y los artículos cierran un largo ciclo de la misma manera en que lo iniciaron: con el compositor teorizando sobre el oficio de creador y sobre lo que ha sido hasta entonces su producción musical.

TRES TEMAS PRINCIPALES

Los escritos periodísticos de Chávez se ocupan, como se ha visto, de diversos temas particulares y responden en su mayoría a situaciones históricas concretas. Podemos, sin embargo, señalar tres grandes temas alrededor de los cuales giran los tópicos particulares, arrojando sobre ellos diversas luces que los hacen constituirse en una serie clara aunque compleja de ideas entrelazadas. Los tres temas que se analizan a continuación están enraizados en la reflexión, bajo diversos aspectos, sobre la relación del artista con su sociedad. Los tres están íntimamente relacionados en todos los escritos por lo que el análisis a continuación contendrá repeticiones inevitables y reflejos necesariamente parciales del complejo pensamiento artístico-social de Chávez; este pensamiento sólo podrá ser percibido en su conjunto con la lectura cuidadosa de todos sus escritos.

La Vida Musical

En el artículo "Arte Acabado," publicado el 8 de enero de 1941, Chávez afirma "El arte es un fenómeno social. El artista vence cuando su obra es buena. Su obra es buena cuando expresa el mundo en que vive..." Comienza así un primer triángulo expresivo que Chávez analizará en artículos posteriores: "Tan importante es tener algo que decir como es la manera de hacerlo y como tener con qué decirlo. Son éstas tres caras de un triángulo en que se mueve toda la inquietud expresiva del ser. Tres valores que a simple vista parecen independientes y que en realidad son sólo partes de un mismo fenómeno." Impulso creador, técnica y medios físicos de expresión, es decir, los intérpretes, las orquestas y derivándose de ellos, los espacios, los teatros: estos son los elementos indispensables a todo creador para producir su arte. A ellos se unen tres incentivos principales: el incentivo artístico, que es el deseo de realizar una obra para satisfacer el propio sentido estético, el incentivo moral, que atañe al sentido ético y social del compositor y proviene de

haber hecho una obra buena y útil a los demás, y el incentivo económico, que posibilita físicamente la realización de la obra.

Carlos Chávez es, en la década de los veinte, un joven compositor que intenta ser original a la vez que moderno y que ve enfrentada su "voluntad de ser" a un medio cultural pobre, a una actividad pública de conciertos escasa, a la casi inexistencia de orquestas sinfónicas, a un público reducido, a colegas intérpretes y compositores con criterios estéticos vueltos hacia el siglo pasado. En dos artículos explicativos de su propia actividad político-musical afirma:²³

el artista se confronta con este dilema: o se convierte en impulsor activo del medio general tanto o más que en impulsor de su singular personalidad o su obra y personalidad resultan desproporcionadas, inútiles, en un medio raquítico e incipiente

y también:

De allí que el artista se confronte con esta doble necesidad: hacer su obra artística y lograr que, mediante su participación en los esfuerzos generales de promoción, organización y educación musical, la comunidad en que vive y lo nutre se engrandezca, estableciendo cada vez mejor la necesidad social del arte, con lo cual se afirma su propia razón personal de ser.

En 1928, al asumir la dirección de la Orquesta Sinfónica de México y del Conservatorio Nacional de Música, Chávez comienza su acción directa sobre el medio musical. Hace en sus escritos una cruda descripción de la situación prevaleciente entre los músicos intérpretes culpando directamente de ella al Conservatorio Nacional, a sus directores y maestros principales. Señala la necesidad de orientar correctamente las vocaciones artísticas y de hacer corresponder la formación de profesionales con una necesidad social real, que de ser preciso, y aquí volvemos a la cuestión del público, debe ser creada. Apela también a la responsabilidad moral del maestro hacia los alumnos y hacia el desarrollo del medio musical en que vive.

El artista, dice, ha sido formado en el conocimiento de la música de unos cuantos países de Europa y de sólo un par de siglos, cuando en realidad debe conocer toda la música de todos los países del mundo en todos los tiempos, y de manera más particular los sistemas musicales, modos y escalas, de

²³"Voluntad de ser," diciembre 21, 1945; "Meditación y acción," 1° de febrero de 1946.



la Antigüedad y del presente, y de los cinco continentes.²⁴ Este conocimiento debe ser dado al alumno junto con el del sistema tonal diatónico, el contrapunto y la armonía, y ambos deben ser considerados como una amplia referencia a partir de la cual el alumno debe ejercitar sus facultades creativas. En esto reside la diferencia entre instruir y educar.²⁵ El alumno compositor deberá llegar a su propia técnica por vía de la práctica de la composición. En forma paralela, el trabajo constante y la práctica intensa dentro del Conservatorio pero también una vez que éste se termina, es la única escuela verdadera para todo artista, compositor o intérprete. La idea de la práctica profesional como fuente principal de formación del músico será la piedra de toque para su concepción del nacionalismo como una política cultural protectora del arte nacional.²⁶

En lo que respecta al público las ideas de Chávez son muy simples: llegar al público es la razón de ser del artista pero el público "sabe apreciar la alta calidad allí donde se encuentra, más no sabe echarla de menos y demandarla donde no se halla."²⁷ En este aspecto Chávez es radical: al público deben ofrecérsele únicamente buenas obras, le gusten o no, y de todos los siglos y países, incluyendo a México. Cualquier otra actitud irá en detrimento de la educación del público y revelará un propósito más bien comercial que artístico.

En los años 30 Chávez considera al artista como un trabajador intelectual asalariado, creador de riqueza artística, "motivo de la inicuca explotación por parte del gran burgués." El artista, entonces, debe tomar conciencia de su propia situación de clase y tomar del proletariado el impulso para devolverle un arte (proletario), fuerte y noble, que haga renacer su fuerza moral.

Poco tiempo después Chávez abandonaría el concepto de una sociedad en clases separadas excepto en lo que se refiere al arte popular y al culto. El contacto y la integración del artista con su sociedad —si bien ya no necesariamente con el proletariado— serán considerados siempre como fuente y condición para la creación de un arte nacional (aunque no por fuerza nacionalista). La posibilidad de acceso directo al público, por su parte, seguirá siendo considerada problemática.

En 1944 Chávez se ve obligado por la aparición

constante de músicos extranjeros a detallar su análisis de la circulación artística: la mercancía musical consiste en la música ejecutada²⁸ que compositores e intérpretes ofrecen al mercado artístico, la demanda se establece a nombre del público por el Estado y las asociaciones civiles de dos tipos, con fines lucrativos o con propósitos meramente educativos y artísticos.

En su serie sobre la música en México (1952) y en sus artículos sobre Ponce, principalmente, Chávez redundaba en esta idea de la inexistencia de una vida musical en el siglo XIX mexicano. Sumamente interesante es el tono familiar y muy crítico en que se refiere a sus antecesores y la descripción que hace de su (inexistente) compromiso social.²⁹ Novedosa también es su descripción de los fallidos intentos de los diversos gobiernos posrevolucionarios por reorganizar e impulsar la vida musical. Los músicos designados para ocupar los puestos claves fueron los erróneos —afirma— y los músicos disponibles, por su parte, no mostraron el suficiente deseo de trabajar y colaborar en la transformación que hacía falta.³⁰ El artículo referido al vasconcelismo es particularmente desmitificador respecto al supuesto impulso dado en este período al nacionalismo musical.³¹ En otros artículos Chávez habla de los logros de la primera generación del siglo, a la que pertenecen tanto él como Silvestre Revueltas, Luis Sandi, Vicente T. Mendoza, Daniel Castañeda y Gerónimo Baqueiro Foster.³² Las repercusiones de la actividad de la Orquesta Sinfónica de México durante 21 años aparecen en los escritos y han sido también ampliamente documentadas por los miembros de la orquesta, los biógrafos de Chávez y los historiadores de la música mexicana: el nivel de los artistas se elevó en forma extraordinaria, se estrenaron numerosas obras mexicanas y extranjeras, se ejecutó consistentemente la música del siglo XX. Compositores y directores hicieron en ella su début.

Señalemos, sin embargo, dos cosas extraordinarias al respecto: la Orquesta Sinfónica de México, afirma Chávez en sus escritos, tuvo como ingreso

²⁴"Distribución Musical" (II), diciembre 15, 1944.

²⁵"La Música en México 1900-1950. Primera etapa: 1900-1915," marzo 14, 1952.

²⁶"La Música en México 1900-1950. Segunda etapa: 1915-1928," marzo 28 y abril 4, 1952.

²⁷"La Música en México 1900-1950. Segunda etapa: 1915-1928," abril 25, 1952.

²⁸"La Música en México 1900-1950. Tercera etapa: 1928-1950," mayo 16, 1952.

²⁴"El Conservatorio en 1929," enero 5, 1930.

²⁵"Composición musical," enero 28, 1933.

²⁶"Pregunta capital," noviembre 17, 1944.

²⁷"Sinfónica Permanente," abril 14, 1942.

principal en esos 21 años las entradas de taquilla, seguidas de las subvenciones estatales y en tercer lugar de las subvenciones privadas.¹¹ Con ello, la OSM hace fructificar al fin una larga tradición, que se remonta a los principios del siglo XIX, de intentos fallidos por parte de asociaciones civiles de músicos y no músicos, por sostener una actividad pública y profesional de conciertos instrumentales, involucrando a la vez al público y al Estado. El otro hecho insólito es el intento por parte de la orquesta y sus programadores de impedir, en y desde la formación misma del público (la audiencia de la OSM pasó de 100 o 200 personas, según Parker,¹² a una lista de 2,700 abonados, según Chávez¹³), la separación tajante que se da entre público y compositores en la moderna vida musical en Occidente y la dificultad del gran público para aprehender estéticamente la música del siglo XX o la anterior al XVIII. El intento fracasó, como lo dejan ver la ansiedad de Chávez por el público en los escritos de finales de los años 40 y la programación actual de las orquestas mexicanas, pero no por ello deja de ser extraordinario.

Otro aspecto importante a notar, si nos referimos a los objetivos planteados por Chávez en los años 30 es que a pesar de los conciertos para trabajadores que fueron ofrecidos en parques y locales sindicales, la OSM no logra efectivamente llegar a la totalidad de las clases sociales del país y su público se forma dentro de la burguesía que se crea en el país después de la Revolución. Preguntarnos que habría pasado si Chávez hubiera continuado con su política de conciertos para trabajadores y niños es un tanto ocioso, pero no deja de ser estimulante para el historiador de la música preguntarse por las causas de la suspensión, en 1940, de dichos conciertos, causas que no se analizan en la bibliografía existente sobre Chávez.

Los logros de Chávez en cuanto a la transformación del Conservatorio Nacional y la educación musical en México son infinitamente menores. Así lo confiesa Chávez en sus escritos dejando ver que en su calidad de director del INBA, del cual depende el Conservatorio Nacional, no llevó a cabo una reforma de esta institución en el sentido en que la inició de 1928 a 1934 cuando fue su director.¹⁴ La

actividad, en apariencia febril, desplegada por Chávez y sus colaboradores en este período¹⁵ parece haber tenido, por su parte, más repercusiones para el llamado nacionalismo musical que para la educación musical en sí. Una investigación basada en fuentes hemerográficas y en los documentos normativos producidos en el momento podrá confirmar esta afirmación.

El Nacionalismo

El alcance único que podemos dar al nacionalismo es el entendimiento de que el arte sufre un proceso de integración en relación a su tiempo y a su lugar.

Carlos Chávez
Música Mexicana, 1941

El epígrafe que encabeza este texto representa en su forma más abstracta, más destilada, el concepto chavista de nacionalismo tal como se desprende de los escritos periodísticos. Carlos Chávez, nos dice una y otra vez la historiografía de la música mexicana, es el máximo representante del movimiento musical nacionalista en México; Carlos Chávez, leemos, inicia en 1921, con *El Fuego Nuevo*, la escuela nacionalista de la música en México. Contrastando con esta imagen, la lectura de los escritos periodísticos de Chávez nos depara hallazgos sorprendentes, uno de los más impactantes es sin duda la enorme distancia que el compositor mantiene en ellos respecto al nacionalismo musical. Citemos un par de frases:

Ha habido recientemente un gran número de esfuerzos y tendencias "nacionalistas," que pretenden obtener y propagar una música cuyo mérito fundamental consista en el mero hecho de ser mexicana... Sin embargo, no hemos encontrado explicaciones claras acerca del por qué del deseo de alcanzar como característica fundamental del arte, el que éste tenga una nacionalidad mexicana bien definida (1935).¹⁶

o bien,

Sinceramente no tengo ninguna opinión hecha acerca de cuales sean las orientaciones que el arte mexicano 'elevado' deba seguir en el futuro (1936).¹⁷

y un poco más tarde,

¹¹"La Música en México 1900-1950. Tercera etapa: 1928-1950," mayo 16, 1952.

¹²"La Música Indígena," *El Nacional*, agosto 26, 1935.

¹³"Nacionalismo y Futurismo," agosto 31, 1936.

¹⁴"Reflexiones Sinfónicas. La Sinfónica Nacional en México," octubre 15, 1948.

¹⁵Robert Parker, *Carlos Chávez, Modern-Day Orpheus*. Boston: Twayne Publishers, 1983, 8.

¹⁶"Notas," abril 6, 1945.

¹⁷"Actividades educativas. INBA 1946-1952," marzo 8, 1952.



Los programas nacionalistas que tanto ruido han hecho los últimos años son buenamente el parto de los montes. El hecho real, histórico, es que todos los grandes maestros clásicos de la música han bebido en la fuente del arte popular... (1941)⁴⁰

De la misma manera, Chávez no deja ver en ningún momento un sentimiento de pertenencia a una escuela nacionalista mexicana y en su serie sobre la historia de la música en México la existencia de un movimiento musical nacionalista no se menciona ni como logro ni como factor integrante de dicha historia. La única excepción a esto son los artículos que se refieren al movimiento concreto alrededor de Ponce, así como el siguiente párrafo, en el que Chávez se cuida muy bien de usar el término nacionalismo:

En el curso de esta etapa, que va de 1928 a 1950, se ha producido una creación musical mexicana de expresión nacional, informada en el arte universal.⁴¹

Esto no significa que las preocupaciones de Chávez por el nacionalismo estén ausentes de sus escritos. Todo lo contrario. Lo que sucede es que Chávez deja ver en ellos un concepto de nacionalismo infinitamente más amplio que el que se refiere al nacionalismo musical tal como se ha manejado en la historiografía musical y como efectivamente fue postulado por algunos de los participantes en dicho movimiento en México. Este concepto amplio de nacionalismo está relacionado con una serie de ideas complejas que intentaré expresar a continuación.

En varias ocasiones, Chávez define el nacionalismo musical de esta manera:

El nacionalismo musical es una doctrina que establece la necesidad, o la conveniencia, o que recomienda, que las melodías y ritmos de la música popular se aprovechen en las composiciones de formas musicales superiores, como medio de lograr el establecimiento de un "gran arte" nacional... Debe objetarse el "nacionalismo musical" en cuanto resulte un expediente forzado, una fórmula que reste naturalidad a la expresión propia del compositor; o que, por otra parte, ponga al canto o aire popular en una luz que le es extraña.⁴²

Otras veces, reserva el término folklorismo para designar la utilización de materiales populares o

folklóricos y da al nacionalismo un sentido más general:

Nacionalismo y folklorismo son dos cosas bien distintas; nacionalismo es apego y exaltación de lo nacional, en general; folklorismo es apego y exaltación, por parte de los intelectuales, del arte y expresiones del pueblo, es decir, de los grupos poco o débilmente intelectualizados. El folklorismo musical es una doctrina que recomienda la utilización del folklore para la composición de obras intelectualizadas. El folklorismo puede o no alcanzar alto grado de realización artística. Por lo general no lo alcanza, pero no es imposible que lo alcance cuando lo practican los grandes maestros...

Ahora bien, el arte culto y el popular, señala Chávez, siempre se han influido mutuamente y sólo en el teorizante siglo XIX se le dio a este hecho el nombre específico de nacionalismo.

Los países latinoamericanos, como "rama americana de la cultura occidental" produjeron también sus movimientos nacionalistas.⁴³ ¿Qué es lo que el arte culto toma del popular? La primera respuesta es: materiales rítmicos y melódicos, a condición de estar bien integrados en formas musicales de gran aliento.⁴⁴ Esto, señala Chávez, es lo que faltó a la música nacionalista de los compositores mexicanos del siglo XIX y a la de Manuel M. Ponce, quien no logró así resolver los problemas técnicos y estilísticos que su teoría nacionalista implicaba. Sin embargo, la utilización de materiales folklóricos presenta dos o tres desventajas:

Usar material folklórico como un expediente permanente sería limitativo. Segundo, si el compositor usa temas folklóricos con exclusión de los suyos propios, estará renunciando a una parte muy importante de su función creadora. Tercero, el hecho de que un compositor mexicano o brasileño use temas folklóricos no garantiza que adquiera un estilo propio o aún un estilo "nacional."⁴⁵

Más importante que la utilización de materiales musicales, es para Chávez el tomar del arte popular la fuerza de su impulso y su sinceridad inconciente:

el arte popular y el clásico se han alimentado mutuamente en el mismo tanto y han creado de conjunto el arte musical, no solo tomando literalmente (uno del otro) melodías, formas, fórmulas armónicas o ritmos, sino influenciando mutuamente su modo de expresión en términos generales.

⁴⁰"Música Mexicana," agosto 15, 1941.

⁴¹"La Música en México 1900-1950. Tercera etapa: 1928-1950," mayo 30, 1952.

⁴²"La Música en México 1900-1950. Primera etapa 1900-1915," marzo 7, 1952.

⁴³"El Nacionalismo en la América Latina," diciembre 3, 1936.

⁴⁴"La Música en México 1900-1950. Primera etapa 1900-1915," febrero 29, 1952.

⁴⁵"El Arte popular y el no popular," junio 12, 1929.

Ya en 1929 Chávez señala como una de las características del arte popular que el pueblo que lo produce no dice ni piensa que es popular, no sabe incluso que su arte es, de hecho, arte; y agrega:

Y porque el arte popular es así, es tal vez por lo que, con toda razón, en nuestros días tornamos nuestra vista hacia él: no por ser popular sino por ser inconscientemente artístico y como un medio de encontrar en él una sinceridad de expresión que mucho anhelamos.⁴⁶

Chávez dedica cuatro de sus artículos a tratar las similitudes y diferencias entre el arte culto y el popular. El arte popular, afirma, se transmite por tradición oral, tiene un fin extrartístico inmediato y resulta arte porque es producto de artistas innatos que siendo parte de un "conglomerado social unificado" son portavoces de un anhelo colectivo de expresión. Por otro lado, si bien el arte popular tiene un innegable sentido estético, gran frescura y fuerza de expresión, es un arte sin cultivo, limitado y contingente "como las flores del campo,"⁴⁷ su impulso inicial es fuerte pero se debilita en seguida. El arte culto, por el contrario, proviene de individuos que "han cultivado intensamente su inteligencia y su sensibilidad.... En este caso la técnica y la forma musicales pueden considerarse más desarrollados que en el caso del arte popular." La diferencia entre ambos artes no es de naturaleza sino de grado de desarrollo técnico y esto se debe a que los individuos que producen el "gran arte" pertenecen a clases sociales que han sido favorecidas económicamente. De hecho, la existencia misma de dos clases de arte se debe, afirma Chávez, a la existencia de clases sociales en una sociedad que de estar unificada produciría un sólo tipo de arte. Esta es una idea central en su pensamiento.

El arte, como ya vimos, es un producto neto de la sociedad que lo produce, lo condiciona y le da forma y esencia, puesto que el artista, quiéralo o no, es producto de la sociedad en que vive. Por esta razón,

La música (y el arte en general) no puede estar desprovista de nacionalidad (condición y carácter peculiar de los individuos de una nación y de sus obras y hechos). La personalidad del artista y su nacionalidad son valores del mismo índice. Es un fenómeno natural que la personalidad se identifique a la nacionalidad tanto como ésta a aquella.

De aquí se desprende la idea de que el arte universal, en el sentido de cosmopolita, sencillamente no existe. Por otro lado, el concepto de nacionalismo como integración del arte a su tiempo y lugar permitirá a Chávez, ya en 1936, expresarse de esta manera de la música mexicana del siglo XIX, a la que en 1930 había acusado de no ser "fruto de la verdadera tradición mexicana."⁴⁸

Cualquier caso de arte mexicano es "auténticamente nacional." Creo que lo mismo que el arte popular, las obras de nuestros profesionales son casos de un arte que sólo en México pudo haberse producido. "Le Roi Poète," ópera de Gustavo E. Campa, es característicamente mexicana: si Gustavo E. Campa hubiera sido originario de otro país, vivido en otro medio y no hubiera sufrido la influencia de la ideología y las corrientes culturales que prevalecían en su país, "Le Roi Poète" no hubiera existido en su condición presente. Esta música expresa inequívoca y legítimamente una serie de características de un grupo de intelectuales mexicanos de la época.

La idea de que lo nacional en una obra de arte es inevitable y se da de manera espontánea aparece de hecho, muy temprano en la producción literaria de Chávez. Ya en 1926, en tiempos del Segundo Congreso Nacional de Música, escribe un artículo punzante en el que defiende la individualidad y la práctica creadora frente a las doctrinas surgidas de los congresos:

Los sedicentes músicos y críticos de música no saben que la música nacional mexicana existe en tanto que existe la nacionalidad mexicana. ¿Qué otra cosa puede desearse? ¿Acaso un Congreso que dé un fallo, un fallo que determine e imponga la "estética" de una música mexicana, para que ésta salga de tal Congreso como Minerva de la cabeza de Zeus?⁴⁹

El conjunto de los escritos periodísticos deja ver a un Chávez poco preocupado por proponer la creación de una música de características mexicanas y sí muy ocupado en precisar y sobre todo consolidar precisamente las características nacionales de la sociedad mexicana —o por lo menos de su actividad musical, con todo lo que esto implica— que serán expresadas, como ya se dijo, inevitablemente. Con el tiempo, como veremos, esta preocupación se convertirá en un deseo de impulsar no al arte nacionalista, sino a los artistas, y por lo tanto al arte, nacionales.

⁴⁶"El fin Extrartístico en el arte popular," junio 18, 1929.

⁴⁷"Gran Arte y folklore," enero 25, 1946.

⁴⁸"La Música propia de México," octubre 8, 1930.

⁴⁹"Un Congreso sin rigor," *Arte*, mayo 15, 1926.



Hemos visto ya que Chávez manifiesta una postura más bien cautelosa respecto a la utilización musical del folklore contemporáneo. Veamos su posición respecto a la música prehispánica, de la cual se ocupa en varias ocasiones. En todas ellas Chávez destaca dos elementos principales. La música estaba basada en escalas —pentáfonas en su mayoría— diferentes a la escala diatónica, estas escalas fueron hechas a un lado puesto que “desgraciadamente, la música diatónica se entronizó en forma exclusivista, destruyendo todo lo que encontraba a su paso.” Esto incluye por igual a la música de los indios americanos, la de los negros, la de los griegos antiguos e incluso los modos litúrgicos. Chávez propone entonces la recuperación de toda esa música “que ha palpitado en nuestros ancestros y que existe, por eso, latente en nuestras conciencias.” Este cuestionamiento de la escala diatónica y de la armonía y el contrapunto que de ella se derivan, está presente no sólo en el pensamiento nacionalista musical de Chávez sino en el de muchos otros de los compositores e investigadores que contribuyeron a este movimiento musical en la segunda década del siglo.

El otro elemento, quizá aún más importante, que Chávez destaca del mundo antiguo (y para ello utiliza indistintamente el ejemplo azteca o el ejemplo griego) es la existencia en él de una sociedad unificada y por lo tanto de un arte único. Esto implicaba dos cosas: que “ninguna manifestación artística musical, aunque fuera compuesta por un individuo determinado, dejaba de ser la expresión del sentimiento colectivo y que, por esta misma razón, la música ocupaba un lugar preponderante en la sociedad y en la vida pública y era “motivo de toda una organización de estado.” Estas dos características se destruyen con la sociedad diversificada que se introduce a raíz de la conquista y deberán ser recuperadas en el siglo xx si hemos de volver a la creación de un arte auténticamente nacional: la música de los mexicanos deberá ser objeto de atención de la sociedad entera.

El pensamiento de Chávez se encuentra aquí nuevamente con la idea del origen social del arte: si el artista es producto de su sociedad y la expresa también es cierto que el arte de un individuo y de una nación será fuertemente nacional, sólo si la sociedad lo es. Chávez afirma ya de manera radical en 1952:

La conclusión importante a que quiero llegar es la siguiente: el problema del gran arte musical nacional no está ligado al problema del llamado “nacionalismo mu-

sical,” al problema de si ésta es una buena doctrina o no. Para que un país llegue a tener obras maestras de arte nacional se necesita que tenga, primero: una verdadera personalidad en todos aspectos y, segundo: grandes compositores. La cosa es así de sencilla.

¿Cómo, entonces desarrollar la personalidad de la nación? A partir de la Revolución de 1910-1921, México ha entrado en una etapa de desarrollo económico y cultural y de consolidación de sus instituciones.

Hace falta, sin embargo, tomar conciencia de la importancia del arte como factor de cohesión interna y como rasgo distintivo hacia el exterior de la personalidad de una nación:

El arte no es un lujo: es una actividad social de primera necesidad. Es una forma de expresión individual-social. Es un instrumento educativo general de enorme penetración psicológica. Es un rasgo primordial de la fisonomía nacional de un pueblo. No puede un país que cierta y legítimamente aspire a ser tal, dejar al acaso el desarrollo y propagación del arte sin traicionar su finalidad suprema de integración nacional.⁵⁰

Así, si bien un arte nacional no puede ser producto de una receta existen “muchas maneras (educación, legislación, ascendiente de los pensadores) de desenvolver y acentuar la personalidad individual característica, que en el conjunto de los individuos de un mismo país se vuelva nacional.”

Señalaré por último un segundo elemento, a mi juicio muy importante, que aporta Chávez a la cuestión del arte nacional: el artista, repite con insistencia de 1924 a 1960, sólo adquiere un estilo personal si ha logrado asimilar bien las influencias recibidas y si ha desarrollado una técnica propia:

La técnica es lo más propio, lo más individual de una creación artística. La técnica es el continente del sentido interno de cada creador... es el sentido interior convertido en valor tangible, en materia externa...⁵¹

Si la técnica es la cristalización de la personalidad y ésta, a su vez, es identificable a la nacionalidad, el arte de un individuo o de una nación se caracterizará, más que por la utilización de materiales populares, por el desarrollo de una técnica propia, producto y expresión a la vez de un sentido único e inevitablemente nacional.

Afortunadamente, la lectura de los artículos periodísticos nos sugieren un nuevo acercamiento a la

⁵⁰“Xenofobia, no,” septiembre 22, 1944.

⁵¹“Formación de artistas,” febrero 6, 1932.

música de este compositor, acercamiento que nos permitirá, quizá, comprender mejor algunos de sus aspectos: la coexistencia, por ejemplo, de obras nacionalistas y "abstractas," el "abandono" del nacionalismo con el paso del tiempo, o ciertas paradojas aparentes como la que expresa Robert Parker en su libro sobre Chávez:

The "hard charm" and "indo-American doggedness" that Copland heard in these works [Energía, Exágonos] emerges without dependence on Mexican melodies.⁵²

Música, Sociedad Civil y Estado

Hemos visto cómo las ideas de Chávez sobre el nacionalismo musical nos llevan a concebirlo en términos de una política cultural que tiene repercusiones en un primer término sobre la actividad musical. Para que el triángulo expresivo formado por los creadores, los intérpretes y el público lleve a una creación de carácter nacional, la vida musical entera deberá estar marcada con una orientación nacional y progresista:

A dos tácticas educativas extremas corresponden dos maneras de hacer que se produzca el desarrollo de la música en nuestro país. La primera manera, nacionalista, implicaría cultivar intensa y extensivamente el talento de los músicos mexicanos... La segunda manera, colonialista, implicaría: importar a los músicos de Europa, de los Estados Unidos o de otros países donde los haya.

La mejor escuela para un artista es la práctica misma; la mejor manera de desarrollar el arte de un país es "entregar a los nacionales el gobierno de las cosas y todas las oportunidades importantes de trabajo, de cultivo y de estudio."⁵³ En la cuarta década del siglo estas ideas se transformarán en tres objetivos claros: poner el control de la vida musical en manos de los músicos mexicanos, hacer que las oportunidades de trabajo, es decir, de presentarse ante el público, favorezcan a los intérpretes nacionales y finalmente, "tocar muchas veces, muchas obras, de muchos compositores mexicanos."⁵⁴ Una de las condiciones, como ya se ha dicho, para el desarrollo de una vida musical que favorezca a los músicos nacionales es la existencia de un público que los escuche; la existencia de este público a su vez, es producto de una orientación nacionalista de la

vida musical que eduque el gusto del público, por naturaleza lento y poco exigente. La responsabilidad de que todas estas condiciones se den, recae lógicamente en aquellas entidades que se encargan de organizar la vida musical, es decir, de establecer la "demanda" de música a nombre del público, mediatizando con ello, como vimos, el contacto del artista con este último.

Entre 1928 y 1934 Chávez es director del Conservatorio y durante unos meses, del Departamento de Bellas Artes: es, pues, responsable de la acción del Estado y emprende una serie de reformas educativas. En sus escritos de la época plantea ya una necesidad de coordinar e incluso de centralizar las dependencias artísticas estatales en una acción concertada.⁵⁵ Esta idea justifica su iniciativa de desprender el Conservatorio de la Universidad Nacional para incorporarlo a la Secretaría de Educación Pública, pero no será puesta en práctica cabal hasta la creación del INBA. Chávez mantendrá, por otro lado, la idea de una acción cultural coordinada entre varias instituciones en la que el Estado, como veremos, tendrá un papel cada vez más importante.⁵⁶

En 1934 se rompe la relación directa de Chávez con el Estado. El modelo que propendrá en sus escritos es un modelo mixto en el que las fuerzas económicas del Estado y de la iniciativa privada se conjugan a través de asociaciones cuya dirección está en manos de artistas nacionales:

La forma de cooperación oficial y privada inaugurada en México por la Orquesta Sinfónica de México parece ser, hoy por hoy, la mejor forma de producir gran adelanto del arte, ya que la acción oficial puede resentirse de falta de continuidad en la idea debido a los inevitables cambios de funcionarios y está seriamente entorpecida por ciertas limitaciones burocráticas. Por otra parte, la acción privada por sí sola, no es todavía suficientemente robusta...

El hecho de que en México ni la iniciativa privada ni el Estado sean económicamente fuertes se deja ver como la causa principal de no optar por un modelo enteramente oficial o privado.⁵⁷ Por otro lado, las subvenciones de ambas partes implican un respaldo moral que legitima la acción educativa y cultural de la asociación civil. Finalmente "considerada en esencia, la subvención particular es también una cooperación a la obra general del Estado, puesto que a

⁵²Parker, *op. cit.*, p. 6.

⁵³"Grandeza de Francia" (II), febrero 24, 1944.

⁵⁴"Reflexiones Sinfónicas—Sinfónica Nacional," septiembre 24, 1948.

⁵⁵"Instituciones artísticas," julio 16, 1929.

⁵⁶"Impulso Nacional," octubre 6, 1944.

⁵⁷"La Demanda" (II), diciembre 29, 1944.



éste compete en su totalidad la gran tarea de desarrollo nacional general." Hasta este punto el Estado mantiene básicamente el papel que desempeña en el siglo XIX: la subvención directa y, a partir de la inauguración del Palacio de Bellas Artes en 1934, la subvención por medio de la concesión o el alquiler a un precio mínimo de la sala de conciertos estatal. A este papel Chávez agrega un elemento: dado que la educación y la cultura son por definición responsabilidad del Estado, la labor de éste será la de "supervisar y comprobar que las instituciones independientes que subvenciona cumplen su cometido rigurosamente."

Hacia mediados de los años cuarenta, sin embargo, las actividades de las asociaciones civiles con propósitos comerciales comienzan a amenazar el equilibrio ideal de este modelo y más concretamente la acción (educativa, nacionalista y progresista tal como la define Chávez) de la Orquesta Sinfónica de México. El interés de Chávez a partir de este momento será por invocar la protección del Estado al arte nacional. Veamos someramente cuales habían sido hasta ese momento las relaciones entre la OSM y el Estado mexicano.

Esta orquesta, como ya se ha dicho, gozó de una subvención estatal, se presentó regularmente en el Palacio de Bellas Artes desde la inauguración de éste y contó con un patronato privado en el que participaron altos funcionarios del Estado mexicano.⁵⁸ Estos factores nos han hecho pensar a menudo en la OSM como la asociación civil más "oficial" de México. Los escritos de Chávez, sin embargo, nos dejan ver hechos que pueden hacernos matizar esta idea: en 1941, en los primeros días del gobierno del Presidente Manuel Ávila Camacho, Chávez publica un artículo sobre la desaparición de la OSM del Presupuesto estatal, justificando la utilidad social de la orquesta y su derecho al "respaldo económico y moral del Estado." Chávez no vuelve a mencionar el asunto y de hecho la OSM continúa siendo subvencionada.

Un año más tarde se produce una pequeña agitación en la prensa en torno a los rumores sobre la posible creación de una orquesta permanente respaldada por el Estado y dirigida por Erich Kleiber. Los ataques más directos a esta iniciativa son publicados en la prensa y en revistas musicales por los partidarios de la OSM y Chávez se limita a considerar la imposibilidad en la práctica de fundar una orquesta

que trabaje todo el año: ni el público ni el Estado están preparados para ello.⁵⁹

Un poco después los escritos dejan ver de nuevo iniciativas del Departamento de Bellas Artes en la creación de orquestas de temporada que compiten con la OSM.⁶⁰ Una investigación posterior que nos ayude a precisar los conflictos mostrados por los escritos periodísticos nos permitirá apreciar más justamente la naturaleza y extensión de las relaciones reales de Chávez con el Estado. En lo que respecta a los escritos mismos, estos revelan un creciente malestar de Chávez por la política cultural adoptada por los funcionarios del Departamento de Bellas Artes.

La situación de 1944 que vengo comentando indica a qué grado prevalece en la dirección de Bellas Artes una tendencia que no considera como fundamentales la consolidación y desarrollo de las instituciones artísticas mexicanas. En los últimos pocos años, Bellas Artes ha padecido una tendencia importacionista recalcitrante.... No se trata de xenofobia. No. Se trata de hacer ver la necesidad de que el Estado estudie la manera de que el talento nacional sea beneficiado y no aniquilado por las importaciones.

Dicho malestar está, de nuevo, referido a la lucha por un nacionalismo político-cultural en relación con la protección estatal del producto artístico nacional en el mercado de trabajo. Permitaseme una cita larga pero definitiva:

no vayamos a confiarnos demasiado en la lentitud natural del proceso de integración de la nacionalidad.... O se es una nación íntegra con personalidad y fuerza propias, o de pronto se pasa a ser un protectorado más o menos disfrazado.... No es sólo la relativa pobreza de nuestro erario o de la iniciativa privada lo que ha impedido el desarrollo de las artes musicales.... Ha sido sobre todo, la inadvertencia que mencioné, la ineptitud para descubrir todo lo que las artes musicales tienen de fuerza aglutinante en el proceso de la consolidación interior, y de representativas y características para singularizar y robustecer la personalidad de un país ante el mundo exterior.... Hay que tener confianza en el talento mexicano.... nuestra obligación es ponerlo a prueba cuantas veces sea necesario antes que desesperanzar. El que sin siquiera intentarlo, o intentándolo someramente, substituya al nativo por un extranjero es un mercenario o un traidor.... Si vamos a edificar nuestra nación, no podrá ser más que de un modo: teniendo confianza en el talento de nuestra gente y dándole todas las oportunidades de que trabaje.

⁵⁸ "Notas de paso—Mala memoria," marzo 26, 1949.

⁵⁹ "Notas de paso—Todavía la permanencia," mayo 8, 1942.

⁶⁰ "Empresa apremiante," octubre 21, 1944.

El opositor principal de Chávez en su lucha por el público y las oportunidades de trabajo es la agencia de conciertos Daniel, de Ernesto Quesada, quien en 1944, afirma Chávez, ocupa la mayor parte de las fechas del Palacio de Bellas Artes controlando todos los recitales de solistas, las actividades de ópera, buena parte de las temporadas de ballet y temporadas sinfónicas que "por casualidad o no, preceden de cerea, o coinciden, o ambas cosas, con las de la Orquesta Sinfónica de México."⁶¹ Chávez acusa a Quesada de presentar espectáculos que no siempre son de primera clase, de ser extranjerizante, de permitir que sus amigos periodistas calumnien lo que él no hace, de apoyarse en México para establecer un monopolio latinoamericano y de ofrecer al público programas con un repertorio demasiado convencional en el que la música moderna y la mexicana están ausentes.⁶² Algunas de estas acusaciones estarán dirigidas también contra las actividades de otras asociaciones civiles como la Orquesta Sinfónica Mexicana, que en 1948 organiza el Sindicato Único de Trabajadores de la Música.⁶³

De 1944 a 1947 Chávez va exigiendo del Estado una intervención cada vez mayor en el desenvolvimiento de las actividades musicales. Así, de un papel meramente supervisor debe pasar a un papel protector: hace falta establecer leyes y tarifas, y organizador: el calendario de actividades del Palacio debe estar planeado de tal manera que espectáculos de la misma naturaleza no coincidan, evitando así la saturación artística del público y su desgaste económico. En una segunda instancia Chávez agrega la necesidad de una normatividad clara también en cuanto al precio del espectáculo, a la calidad del artista, e incluso a la orientación de los programas:

No basta con que el artista sea anunciado por su empresario como genio de reputación universal: se necesita que efectivamente lo sea... Cuando se trata de un artista de gran mérito, ¿qué la Dirección de Educación Estética no va a juzgar también del valor educativo y estético de los programas que presenta?⁶⁴

Chávez pide con esto, ya lo hemos dicho, la implementación de una política cultural nacionalista. Pero lo que está exigiendo también es una racio-

nalidad por parte del Estado en cuanto al manejo de sus tiempos y sus recursos de infraestructura. Ni lo uno ni lo otro llegan de 1944 a 1946. Con el término del período presidencial de Ávila Camacho y la campaña electoral de Miguel Alemán, Chávez ve la posibilidad de otorgar, él, al Estado, un tercer papel, decididamente rector e incluso empresarial, con el cual el Estado daría la batalla a las empresas "importacionistas" en su propio terreno:

aceptemos sin conceder que las importaciones que ha hecho el señor Quesada han sido y son convenientes para México. En este caso el señor Quesada está haciendo lo que instituciones o personas mexicanas y no él, deberían hacer: contratar directamente a los artistas extranjeros con sus "managers".... Queremos artistas y maestros extranjeros que vengan a darnos los frutos de su arte.... Pero debe ser la gente de aquí la que diga quien debe venir y cuándo, dónde, cómo y porqué.

Hasta el 29 de diciembre de 1944 Chávez defiende aún la posibilidad de organizar la vida musical de México con base en un modelo mixto, en el que el Estado se responsabilice de mantener el equilibrio entre los fines comerciales y los educativos y de dar al conjunto de las actividades musicales una orientación nacional. En 1945 se inicia una reflexión sobre el papel histórico del Estado en el impulso a la vida musical, reflexión basada en el arte francés. En 1946 las preocupaciones de Chávez giran alrededor de una definición del Estado y sus finalidades, su obligación de hacer las vidas de los ciudadanos "mejores y más bellas"⁶⁵ y su necesario interés en el arte nacional:

El interés del Estado debe ser por naturaleza nacionalista puesto que es el órgano de gobierno de la Nación, su fuerza está en razón directa de la fuerza nacional, y su única razón de ser es la existencia de una nacionalidad: todo lo que fortalece a la nacionalidad fortalece al Estado y viceversa.⁶⁶

El 1º de enero de 1947, como ya dijimos, entra en operaciones el Instituto Nacional de Bellas Artes otorgando al Estado una responsabilidad dentro del ámbito de la cultura nacional que no había tenido en toda su historia independiente. Esta nueva responsabilidad se adquiere en gran medida, por obra de Carlos Chávez. Las ventajas que ofrece el respaldo económico del Estado al arte se señalan por Chávez en varias ocasiones. Sin embargo, aún más importante que los beneficios económicos es la

⁶¹ "Lo Nacional," noviembre 3, 1944; "Campaña de ocupación," noviembre 11, 1944.

⁶² "La Música en México 1900-1950. Tercera etapa: 1928-1950," mayo 23, 1952.

⁶³ "Esfuerzo Perfectible—Reflexiones Sinfónicas" (III y IV), noviembre 5 y 12, 1948.

⁶⁴ "Planificación," septiembre 29, 1944.

⁶⁵ "Arte y Estado," enero 4, 1946.

⁶⁶ "Incentivo," noviembre 23, 1945.



posibilidad de apoyar desde el Estado, a los artistas nacionales en su disputa por el público frente a los artistas extranjeros. Esta es a mi juicio la razón fundamental por la cual Chávez, abandona, finalmente, el modelo mixto a favor de uno decididamente estatal.⁶⁷ En nuestros días este modelo ha resultado en un verdadero monopolio ya sea del Estado o de instituciones públicas con recursos financieros básicamente estatales también.

No es éste el lugar para hacer un análisis de las consecuencias que ha traído a México la fundación del INBA. Ni siquiera podríamos hacer una observación detenida del modelo propuesto por Chávez tal como se refleja en los escritos periodísticos. Este modelo se describe sobre todo en una serie de artículos publicados en 1948 y 1949 que tratan del plan general que precede al Instituto,⁶⁸ de los posibles sistemas administrativos a escoger, de sus principios fundamentales⁶⁹ y de la posibilidad de obtener fondos independientes,⁷⁰ artículo interesante, este último, porque deja ver aún cierto juego de Chávez con la idea del modelo mixto de participación económica.

Señalaré aquí simplemente dos o tres aspectos que me parecen sobresalientes. La fundación del INBA implica entre otras cosas, el establecimiento de una normatividad general en cuanto a niveles de calidad y sistemas de operación para las artes escénicas. Chávez es, de hecho, muy explícito respecto a esto en sus artículos sobre la producción de ópera en el INBA. El establecimiento de una normatividad estatal se persigue desde la inauguración del Palacio de Bellas Artes (a mi juicio, por influencia del propio Chávez) en 1934; esto representa una tendencia modernizadora por parte de Estado y conduce entre otras cosas a dos fenómenos de tendencia paralela: la desaparición gradual de las orquestas de temporada y la estatización (que en 1948 significa permanencia, es decir, a juicio de Chávez, la posibilidad de exigir exclusividad y calidad a los atrilistas) de la Orquesta Sinfónica de México.⁷¹

⁶⁷Muy esclarecedor es en este sentido el artículo "Tarea Difícil," marzo 4 de 1949, en el que se analizan una frente a otra, las posiciones del Estado y de la Agencia Daniel respecto al arte nacional.

⁶⁸"Bellas Artes," noviembre 19, 1948.

⁶⁹"La Ley de Bellas Artes," diciembre 10, 1948.

⁷⁰"Fondos de Bellas Artes," febrero 11, 1949.

⁷¹Mi artículo "50 Años de Música de Concierto en México," *Plural*, no. 200, mayo 1988, describe con mayor detalle estos elementos.

La persecución de una normatividad en materia artística no es más que una de las manifestaciones de la tendencia modernizadora general del país y del Estado mexicano en el siglo xx. Ya hemos visto que Chávez exige y pretende lograr con el INBA una racionalidad administrativa en el manejo de los tiempos, espacios y recursos estatales. Esta racionalidad es, según Philibert Secretan, característica principal del Estado moderno.⁷² Un tercer factor que Chávez pretende introducir en la modernización de México es la búsqueda de innovación técnica a través de la experimentación:

Ahora, mirando las cosas en el orden cultural, la experimentación es la imprescindible contribución que toda persona social y moralmente responsable debe al progreso general.

De hecho, ya el nacionalismo musical en el sentido que Chávez le da de cristalización de una técnica propia es un elemento modernizador de la cultura mexicana. Así, en la década de 1930 México entra a una modernidad "organizativa," con el Palacio de Bellas Artes, técnico-musical, con el nacionalismo y de medios, con la Orquesta Sinfónica de México. En 1947, con el INBA, la experimentación se convierte en responsabilidad del Estado y su promoción en una de sus obligaciones. En ninguna parte es Chávez tan explícito y, una vez más, tan radical respecto a esto como en sus artículos sobre la producción de ópera en el INBA:

Si en una organización privada no se patrocina la experimentación de nuevas obras... por que las consideraciones económicas comerciales son las primeras, en una organización de Estado la consideración primordial debe ser la experimentación, porque ésta entraña la médula misma del adelanto cultural, musical, del país. En una organización de Estado, todo, inclusive las consideraciones económicas, debe sujetarse al fomento cultural de fondo: si no hay elementos económicos para esto, entonces no debe hacerse nada. Que el Estado hiciera óperas con un sentido conservador e importacionista... sería un atentado a la cultura y a la educación nacionales.

La protección y estímulo a la creación nacional adquiere un carácter legal con la Ley Orgánica del Instituto Nacional de Bellas Artes cuyos principios fundamentales Chávez explica de la siguiente manera:

⁷²Philibert Secretan, "Elementos para una teoría de la modernidad," *Diógenes*, no. 126, verano 1984.

En esta sencilla declaración se contiene un conjunto de ideas trascendentales. I. La más sincera y vigorosa expresión del espíritu nacional se produce por medio del arte; II. El arte es una manifestación a la que debe atribuirse una expresión de naturaleza nacional; III. Al Estado importa *preferentemente* el arte que sea la expresión del espíritu nacional, es decir, al Estado importa, en primer lugar, en lugar fundamental, *el arte como creación*. Y es claro que, si a México importa la creación de un arte mexicano, se trata de una *creación nacional*.

La característica empresarial del INBA se atenúa con los años y desaparece incluso en su forma más radical; la experimentación. Esta vuelve a ser asunto de los particulares (los compositores) y el Estado se limita en el mejor de los casos a subvencionar con encargos y apoyar con estrenos que con frecuencia se convierten en únicas ejecuciones. No es el propósito de este texto analizar las transformaciones sufridas por el INBA en su concepción original. Mi objetivo fue desembocar en su fundación tal como lo hacen en conjunto los escritos periodísticos de Chávez. No obstante, no puedo dejar de señalar la necesidad de reconstruir e interpretar la historia del Instituto a partir de su creación.

CONCLUSIONES

He señalado ya a lo largo de este texto algunas de las conclusiones importantes a las que los escritos periodísticos de Chávez pueden llevarnos. Señalaré por último la conveniencia, por no decir necesidad, de reeditar en un mismo volumen el conjunto, o al menos una amplia selección, de los escritos periodísticos. Esta reedición, debidamente anotada y complementada con las respuestas de algunos de los interlocutores periodísticos de Chávez, podría constituir una fuente valiosa para el estudio de la música y la vida musical en México en el presente siglo.⁷¹

⁷¹Muchos de los escritos periodísticos fueron reeditados o publicados por primera vez en otros medios. Algunos de ellos están al alcance inmediato de cualquier lector hoy en día. Este es el caso de los artículos publicados entre mayo 16, "Comunicación" y junio 16 de 1953, "Individuos," que constituyen la primera conferencia dictada en Harvard y recogida en el volumen *Musical Thought* (Harvard; *Pensamiento Musical*, México). Otros aparecieron en revistas de la época como *Música Revista Mexicana* y *Nuestra Música*, y otros más, modificados, en volúmenes conmemorativos y publicaciones especializadas como *Dos Años y Medio del INBA*, México: SEP, 1950 y *México y la Cultura*, México: SEP, 1946. Estas ediciones implican ya una consulta en biblioteca. La publicación en un volumen de los escritos permitiría, no obstante, una visión de conjunto que resulta imprescindible.