



HAL
open science

**Nacionalismo, autoritarismo y construcción cultural:
Carlos Chávez y la creación musical en México
(1921-1952)**

Luis Velasco-Puffleau

► **To cite this version:**

Luis Velasco-Puffleau. Nacionalismo, autoritarismo y construcción cultural: Carlos Chávez y la creación musical en México (1921-1952). Roberto Illiano; Massimiliano Sala. Music and Dictatorship in Europe and Latin America, Brepols, pp.707-730, 2009, 978-2-503-52779-6. hal-01769330

HAL Id: hal-01769330

<https://hal.science/hal-01769330>

Submitted on 17 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MUSIC AND DICTATORSHIP IN EUROPE AND LATIN AMERICA

EDITED BY
ROBERTO ILLIANO AND MASSIMILIANO SALA



BREPOLS
TURNHOUT
MMIX

© BREPOLS 2009

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the publisher.

D/2009/0095/202

ISBN 978-2-503-52779-6

*Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue
Como beber dessa bebida amarga
Tragar a dor, engolir a labuta
Mesmo calada a boca, resta o peito
Silêncio na cidade não se escuta.
De que me vale ser filho da santa
Melhor seria ser filho da outra
Outra realidade menos morta
Tanta mentira, tanta força bruta.*

Cálice, GILBERTO GIL - CHICO BUARQUE

CONTENTS

FOREWORD	IX
EUROPE	
FRANCE	
MYRIAM CHIMÈNES Musique et musiciens en France sous le régime de Vichy (1940-1944)	3
GREECE	
KATY ROMANOU Exchanging <i>Rings</i> under Dictatorships	27
GERMANY	
NINA NOESKE AND MATTHIAS TISCHER Eine viel zu kurze Geschichte der Musikverhältnisse der DDR	65
KAREN PAINTER Musical Aesthetics and National Socialism	121
MARC-ANDRÉ ROBERGE Les guerres mondiales et la dictature nazie dans les pages du périodique <i>Die Musik</i>	141
ITALY	
CARLO PICCARDI La parabola di Renzo Massarani, compositore ebreo nell'ombra del fascismo	171
POLAND	
ANDRZEJ TUCHOWSKI The Impact of the Communist Dictatorship and Its Transformations on the Identity of Polish Music in the Years 1945-1989	333

PORTUGAL		
TERESA CASCUDO	Art Music in Portugal during the Estado Novo	363
RUSSIA		
CHRISTOPH FLAMM	Das Problem sowjetische Musikgeschichte. Gedanken zu einer schwierigen Vergangenheitsbewältigung	383
MARINA FROLOVA-WALKER	The Glib, the Bland, and the Corny: An Aesthetic of Socialist Realism	403
SERBIA		
MELITA MILIN	Dictatorship and Serbian Music in the 20 th Century	425
SPAIN		
GEMMA PÉREZ ZALDUONDO	Formulación, fracaso y despertar de la conciencia crítica en la música española durante el Franquismo (1936-1958)	449
HUNGARY		
RACHEL BECKLES WILLSON	Memory, Dictatorship, and Trauma: Ligeti at the Hungarian Musicians' Union 1949-1953	471
LATIN AMERICA		
ARGENTINA		
PABLO VILA	Tiempos difíciles, tiempos creativos: rock y dictadura en Argentina	487
BRASIL		
DÁRIO BORIM	Tropicalist Mutantes: Dada and Kitsch under Dictatorship	521

STEVEN F. BUTTERMAN	
<i>Ney é gay, não é?: The Emergence and Performance of Queer Identities in Brazilian Popular Music (MPB) under Dictatorship</i>	549
RÉGIS DUPRAT AND MARIA ALICE VOLPE	
Vanguardas e Posturas de Esquerda na Música Brasileira (1920 a 1970)	573
THOMAS GEORGE CARACAS GARCIA	
Music and the Brazilian Estado Novo: Getúlio Vargas, Heitor Villa-Lobos and a National Music Education System	613
MARCOS NAPOLITANO	
O Música Popular Brasileira (MPB) nos anos de chumbo do regime militar (1969/1975)	641
CHILE	
DANIEL PARTY	
Beyond ‘Protest Song’: Popular Music in Pinochet’s Chile (1973-1990)	671
CUBA	
SIMONE CHRISTINE MÜNZ	
Popular Political Music in Revolutionary Cuba	685
MEXICO	
LUIS VELASCO PUFLEAU	
Nacionalismo, autoritarismo y construcción cultural: Carlos Chávez y la creación musical en México (1921-1952)	707
APPENDIX	
SÉRGIO RICARDO	
Estirpe Eliminada	733
CONTRIBUTORS	737
INDEX OF NAMES	741

NACIONALISMO, AUTORITARISMO Y CONSTRUCCIÓN CULTURAL: CARLOS CHÁVEZ Y LA CREACIÓN MUSICAL EN MÉXICO (1921-1952)

*Luis Velasco Pufleau**
(PARÍS - MÉXICO)

*El arte es un fenómeno humano que el Estado debe fomentar
y aprovechar como arma educativa ante las clases proletarias.*

CARLOS CHÁVEZ (1934)

INTRODUCCIÓN

EL NACIONALISMO MUSICAL EN EL MÉXICO posrevolucionario fue un fenómeno complejo que se resiste a una visión simplista o historicista. Su análisis requiere una perspectiva pluridisciplinaria, a la vez histórica, política, sociológica, ideológica y musical. El presente artículo abordará la noción de nacionalismo musical a partir de la evolución ideológica (1916-1949) del más significativo de sus protagonistas en el plano institucional, el compositor Carlos Chávez (1899-1978), y de su interacción con el régimen mexicano posrevolucionario. Las ideas políticas, sociológicas y estéticas de Chávez están documentadas en sus abundantes escritos (periodísticos, teóricos, correspondencia). Gracias a la contextualización de estos escritos es posible retrazar la estrategia de Chávez para legitimar sus posiciones dentro del medio musical mexicano y explicar su proceso de consolidación como el compositor oficial del régimen posrevolucionario. Las nociones de raza, nacionalismo, evolución cultural, educación estética y música mexicana, entre otras, son determinantes para la comprensión de la concepción nacionalista de Chávez

*. Muchas de las reflexiones expuestas a continuación fueron presentadas y desarrolladas durante el Coloquio internacional *Musiques d'État et dictatures*, organizado en París (mayo del 2009) por el CRAL-EHESS, bajo la dirección científica de Esteban Buch, Igor Contreras y Manuel Denis Silva. Además de agradecer al comité organizador de este coloquio y a sus participantes, quisiera expresar mi agradecimiento a Olga Picún, a Mónica Velasco Pufleau, a Pierre Morel y a Jessica Garza por sus comentarios sobre la versión final del presente artículo.

y de la evolución estética de su obra. Asimismo, fuera de las fronteras del país, el rol del medio musical de Estados Unidos, en particular la actividad de la *International Composers' Guild*, fue decisivo para la legitimación de la figura musical de Carlos Chávez en México. Un análisis transversal de estos factores es pertinente y necesario para un estudio estético-político del proceso de construcción cultural en el México posrevolucionario y del rol que tuvo en dicho proceso el control institucional de la producción artística nacional. Este estudio permitirá comprender mejor los mecanismos de legitimación simbólica del régimen posrevolucionario mexicano, así como la relación entre autoritarismo, nacionalismo, construcción cultural y creación musical.

REVOLUCIÓN Y CONSTRUCCIÓN NACIONAL

La vida sociopolítica y cultural del México de la primera mitad del siglo xx estuvo marcada profundamente por la Revolución mexicana (1910-1920) y por sus consecuencias. Los principales objetivos de la Revolución fueron terminar con la dictadura de Porfirio Díaz (1830-1915), obtener justicia agraria y social — por medio de la anhelada Reforma agraria — y fundar la Nación mexicana. Sin embargo, la nación tanto esperada solo existía en el imaginario político de las élites intelectuales, ya que México carecía de una unidad cultural, lingüística, política, sociológica, económica, etc. que permitiera federar esta nueva nación¹. La construcción de una identidad cultural nacional fue una de las prioridades del régimen posrevolucionario y la institucionalización de un discurso nacionalista en las artes viene de la par con su legitimación política, con su estabilidad al interior y al exterior de las fronteras del país. Dicho régimen era «auténticamente popular, que tenía como propósito fundamental integrar a la población que había excluido el modelo de desarrollo anterior a la Revolución»². Sin embargo, una vez la Revolución institucionalizada, las promesas de justicia agraria y social fueron olvidadas dejando en su lugar muchas de las estructuras socioeconómicas coloniales (latifundios, oligarquía, caciques, etc.) y una hegemonía cultural comparable a la impuesta por los invasores españoles siglos atrás. La diferencia fundamental, entre la hegemonía cultural colonial y la que se impuso en el periodo posrevolucionario, fue la creencia de pertenecer a una nación milenaria que gracias a los cambios radicales aportados por la Revolución ocuparía un lugar sustancial en la modernidad occidental.

¹. México es un país multicultural y pluriétnico (52 etnias actuales) en el que coexisten dos civilizaciones, la mesoamericana y la occidental. *Cfr.* Comisión Nacional para el desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), <<http://www.cdi.gob.mx>>, así como BONFIL BATALLA, Guillermo. *México profundo: una civilización negada*, México, Secretaría de Educación Pública-CIESAS, 1987 (Foro 2000).

². BIZBERG, Ilán. 'Auge y decadencia del corporativismo', en: *Una historia contemporánea de México. Tomo 1: Transformaciones y permanencias*, editado por Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer, México, Océano, 2003 (Con una certa mirada), p. 314.

El análisis de la interacción de las instituciones musicales posrevolucionarias con el régimen autoritario³ mexicano permite el estudio del proceso de construcción identitaria y de legitimación política de un país poscolonial devastado por diez años de guerra civil. Para comprender la complejidad de este proceso, es necesario abordar la construcción identitaria mexicana, y sus manifestaciones en el arte, desde una óptica política. El discurso nacionalista en las artes tuvo como objetivo contribuir a la creación de un sistema simbólico común a todos los mexicanos, una nueva cultura nacional a la cual cada uno de los ciudadanos pudiera identificarse independientemente de su origen étnico o social. Esta construcción cultural fue acompañada de la instauración de nuevas estructuras e instituciones políticas que permitieron al régimen nacional-popular adoptar la forma autoritaria y asegurar su continuidad. En efecto, la inestabilidad política de los primeros gobiernos posrevolucionarios (1920-1934), caracterizada por la sucesión de líderes políticos o caudillos, muta a partir de 1934 en un régimen pseudo-democrático de tipo corporativista que permitió que un solo partido político (Partido Revolucionario Institucional - PRI) conservara el poder por más de siete décadas⁴. Si bien en esta estabilidad política participaron muchos y diversos factores (económicos, sociológicos, políticos), la relación que las instituciones artísticas tuvieron con el Estado permite observar la coherencia o incoherencia discursiva de los mecanismos por los cuales el régimen autoritario logró legitimar, en el plano simbólico, su poder.

A partir de 1920, el proceso de construcción identitaria antes mencionado se llevó a cabo, en el plano cultural, por medio de un vasto proyecto de educación popular. Este proyecto fue construido y dirigido por José Vasconcelos (1882-1959) al frente de la recién creada Secretaría de Educación Pública (SEP), y llevado a cabo en los diferentes Estados de la República⁵ mexicana por la Dirección de Cultura Estética. El proyecto comprendía la construcción de escuelas rurales y la alfabetización masiva, la creación de centros culturales obreros, la edición y distribución de obras de la literatura nacional y europea, la escritura y transmisión de una nueva Historia nacional, la creación de instituciones de enseñanza superior (Universidad Nacional), la creación de bibliotecas y museos, así como la impulsión de las artes bajo una estética nacionalista (en particular las artes plásticas y la música). Los responsables institucionales de la SEP tenían consciencia de la importancia fundamental del proyecto educativo en la construcción nacional, como lo expresa en 1922 uno de sus delegados:

³. Me baso en la definición de Juan Linz para proponer el régimen posrevolucionario mexicano como un régimen político autoritario: «[...] sistemas políticos de pluralismo limitado, políticamente no responsables, sin movilización política extensiva o intensiva — exceptuando en ciertas etapas de su desarrollo — y en los cuales un líder, u ocasionalmente un pequeño grupo, ejerce el poder al interior de límites formalmente mal definidos pero, de hecho, previsibles». Cfr. LINZ, Juan J. *Régimes totalitaires et autoritaires*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 157.

⁴. El PRI mantiene el poder hasta el año 2000, cuando pierde las elecciones frente al PAN (Partido Acción Nacional). Para un análisis del corporativismo en el régimen mexicano Cfr. BIZBERG, Ilán. *Op. cit.* (ver nota 2).

⁵. México es una república federal dividida políticamente en 31 Estados y un Distrito Federal. Cada uno de los Estados cuenta con un gobierno relativamente autónomo del gobierno central.

LUIS VELASCO PUFLEAU

Uno de los propósitos de la SEP es consolidar los lazos de nacionalidad, porque solo así se constituirá en verdad la patria mexicana; con este loable fin está dando un gran impulso a la cultura estética, que hará conocer y sentir las bellezas de nuestro propio suelo; que cultivará la naciente música mexicana; que hará que nuestros poetas y novelistas canten las bellezas nuestras; que los arquitectos cultiven los estilos indígenas, en los cuales encontrarán motivos hermosísimos hasta hoy desconocidos; que nuestros pintores en vez de inspirarse en las obras maestras de artistas extranjeros, se inspiren en las sublimes y majestuosas creaciones de nuestra exúbera naturaleza; que las concepciones del arte tengan aplicación en las industrias, y finalmente que los goces que proporcionan la música, la pintura, la poesía, el teatro, no sean privilegio exclusivo de unos cuantos, sino patrimonio de todos⁶.

La revalorización del pasado prehispánico repudiado durante siglos sumada a un anhelo de progreso dentro de la modernidad dieron lugar a un proyecto nacionalista global. En lo referente a las artes, los discursos nacionalistas fueron variados, polimorfos y en ocasiones antagónicos. Desde 1921, este movimiento de construcción cultural tuvo sus manifestaciones más fuertes en las artes plásticas y la literatura, representadas por los movimientos muralista y estridentista⁷, y en la música, representada principalmente por Julián Carrillo (1875-1965), Manuel M. Ponce (1882-1948) y Carlos Chávez (1899-1978). Los pintores del movimiento muralista y los compositores se dieron a la tarea de teorizar una nueva identidad mexicana y de sacralizarla en sus obras gracias a la intervención del Estado. Así, con el apoyo de José Vasconcelos, los muralistas cubrieron de frescos monumentales los antiguos edificios coloniales (la Secretaría de Educación Pública, el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, entre otros) y los compositores crearon varias obras de orientación indigenista-nacionalista — la ópera *Xulitl* de Julián Carrillo o el ballet *El fuego nuevo* de Carlos Chávez. Como lo he mencionado antes, la nueva identidad mexicana estaba construida, por una lado, por la valorización del pasado prehispánico y de la herencia europea, y por otro lado, por la oposición y la búsqueda de inserción de la cultura mexicana en una cultura hegemónica occidental, percibida como universal. Esta oposición fue esencial para valorar y federar un México imaginario con características únicas y propias

⁶. 'Escuela de Puebla. Discurso leído por el inspector general de enseñanza, José M. Bonilla, en la inauguración del Centro Cultural Obrero y la Dirección de Cultura Estética en Puebla', en: *Boletín de la SEP*, 1/2 (septiembre 1992), p. 366, citado en FELL, Claude. *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925): educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989 (Serie historia moderna y contemporánea, 21), p. 74.

⁷. El movimiento estridentista (1921-1927) fue la única vanguardia artística mexicana. Pretendía la síntesis de las vanguardias históricas europeas y latinoamericanas, su acción fue principalmente en las artes plásticas y la literatura. Dado su carácter iconoclasta y cosmopolita, el movimiento estridentista no cumplía las necesidades nacionalistas del régimen posrevolucionario, quien le retiró por completo su apoyo haciendo su disolución inevitable.

NACIONALISMO, AUTORITARISMO Y CONSTRUCCIÓN CULTURAL

que ocuparía un lugar importante en la modernidad occidental, buscando sobrepasar con este nuevo mito los cuatro siglos de pasado colonial⁸.

DISCURSOS NACIONALISTAS Y CREACIÓN MUSICAL

En el periodo que abarca de 1921 a 1952 el discurso nacionalista en las artes tuvo un rol fundamental en la construcción y la legitimación de una identidad cultural hegemónica por parte del régimen posrevolucionario, quien lo institucionaliza a partir de la década de 1930. No obstante, es imposible hablar de una coherencia o uniformidad estética en la totalidad de las obras mexicanas consideradas como nacionalistas, debido a la variedad de posiciones ideológicas en los discursos de los artistas mexicanos. En lo que concierne a la música, las posiciones y las estrategias de los compositores para definir una música nacional e integrarla a la cultura hegemónica occidental fueron extremadamente heterogéneas y fluctuantes: la recuperación y el arreglo con armonías sofisticadas de la música popular decimonónica (Manuel M. Ponce), la especulación teórica basada en una nueva división microtonal de la octava (Julián Carrillo), la búsqueda de un lenguaje armónico y formal capaz de integrar la música popular mestiza (Silvestre Revueltas), la recuperación de melodías indígenas para integrarlas a las grandes formas occidentales o la búsqueda de un modernismo primitivo (Carlos Chávez). Estas posiciones ideológicas fueron decisivas en la lucha por parte de los compositores por el control del poder institucional. En esta lucha entraron en juego no solo factores artísticos sino también políticos, dado el enorme poder con el que contaban los actores gubernamentales a causa de la frágil independencia de las instituciones musicales.

Desde el encargo de *El fuego nuevo* en 1921, Carlos Chávez trabajó por ocupar un lugar en el medio musical e institucional del país, que se centralizaba en la Ciudad de México. Así, Chávez inició una lucha por legitimar sus acciones y su ideología dentro del campo musical — compositores, instituciones, grupos influyentes y público — por medio de sus escritos y de sus actividades musicales en México y en los Estados Unidos. En efecto, dado el contexto mexicano posrevolucionario, para Carlos Chávez la dimensión política tuvo un rol preponderante desde el inicio de su actividad artística. Fue un escritor prolífico de artículos periodísticos en los cuales exponía sus ideas, en ocasiones de forma tan categórica que dichos artículos se asemejan a pequeños manifiestos político-artísticos. La mayoría de estos artículos se identifican por su carácter político, ya sea en el afán de justificar sus acciones, de legitimar sus ideas, de divulgar su pensamiento con fines educativos o de responder públicamente a los ataques de otros compositores. El análisis de

⁸. México obtiene su independencia de España en 1821, después de 11 años de guerra, pero debida a la persistencia casi intacta de las estructuras coloniales (políticas, sociales, económicas), el siglo que separa la Independencia de la Revolución mexicana puede considerarse como una continuación del régimen colonial.

la evolución de su pensamiento musical y su discurso nacionalista en sus escritos permite observar las constantes y las variables ideológicas que le permitieron mantener lazos estrechos con el régimen posrevolucionario durante más de treinta años. Las ideas nacionalistas de Chávez no fueron inmutables ni producto de un dogmatismo ideológico, como suele suceder en un régimen totalitario, ni reflejaron la totalidad de su heterogénea producción musical que abarcó diferentes estilos y orientaciones estéticas (nacionalismo indigenista, modernismo, neo-romanticismo, etc.). Estas ideas fueron constantemente adaptadas a las necesidades y a las orientaciones políticas del gobierno presidencial en turno, con el que había que negociar. Sin embargo, los fundamentos autoritarios de sus convicciones estéticas y sociológicas permanecieron constantes; su comprensión es fundamental para abordar la complejidad estética, política e ideológica de la creación musical mexicana en la primera mitad del siglo xx.

Carlos Chávez fue un defensor incondicional de la acción y el control del Estado en la educación artística, ya que creía en la capacidad de la música culta para crear una conciencia nacional y le atribuía una función civilizadora. Por estas razones, desde sus inicios como compositor se preocupa, por un lado, en buscar los fundamentos de una música nacional y la originalidad de una escuela mexicana de composición, y por otro, en difundir la música culta entre las masas con el fin de educarlas estéticamente, integrándolas así a una cultura occidental-universal y, por oposición a esta, crear una unidad cultural nacional. En 1916, Chávez escribía un artículo llamado «Importancia actual del florecimiento de la música nacional», en el que justifica desde una perspectiva histórica y evolucionista la originalidad del pueblo mexicano, mezcla de la sangre latina y azteca:

Nuestros mestizos de la clase baja, son artistas porque han sufrido desde hace cuatro siglos, y sienten la necesidad del consuelo y de la calma, creando así, por necesidad también de su espíritu; expresan sus profundos dolores y sus pasajeras alegrías a través de su sensibilidad latina y su estoicismo de indio, para revelar lo que sentimos los que somos mexicanos, y esto, no es más que la interpretación de las emociones de los que tienen en sus venas sangre latina y sangre de Cuauhtémoc: es, pues, el fruto de nuestra sangre, y de nuestra alma y es bella y es original, siendo esto último lo que constituye la virtud que la hará ser de grande mérito en los actuales tiempos. Y, ¿por qué es original? Porque nuestro pueblo, precisamente por su falta de cultura, no ha estado en todas las fases de la evolución del pensamiento por las que ha pasado la civilización humana, la civilización que impulsa la vieja Europa, y por lo mismo interpreta de manera diversa todos los sentimientos de su ser; su imaginación creadora se halla en un estado distinto, siendo así que su expresión resulta igualmente distinta a las de los otros pueblos⁹.

⁹. CHÁVEZ, Carlos. 'Importancia actual del florecimiento de la música nacional', en: ID. *Obras. 1: Escritos periodísticos (1916-1939)*, editado por Gloria Carmona, México, El Colegio Nacional, 1997, pp. 7-10.

NACIONALISMO, AUTORITARISMO Y CONSTRUCCIÓN CULTURAL

En estas frases encontramos dos ideas que serán constantes en el pensamiento nacionalista de Chávez. La primera, basada en una noción de raza, es la idea de una originalidad del pueblo mexicano debida a su doble origen: prehispánico y europeo. La segunda, basada en una teoría evolucionista de las culturas y en una concepción teleológica de la historia, es la idea de la permanencia de la cultura y de la música mexicana, en particular de las melodías indígenas, en un estado de desarrollo anterior al alcanzado por Europa. Estas ideas daban a México las particularidades necesarias para justificar una creación de corte nacionalista y a sus protagonistas la esperanza de ocupar un lugar significativo en la cultura hegemónica occidental. Como lo veremos más adelante, la creencia de la función social de la música culta como creadora de una identidad nacional fue el complemento de estas ideas, otorgando la obligación al Estado de utilizarla para educar estéticamente al pueblo con el fin de lograr una unidad cultural nacional.

Entre 1922 y 1924, Chávez viajó a Europa y a los Estados Unidos donde tuvo contacto con la música contemporánea extranjera. En Nueva York conoció a Edgard Varèse y se hizo miembro de la *International Composers' Guild*, de la cual se convertiría en interlocutor y promotor en México¹⁰. Posteriormente, a finales de 1925 y a principios de 1926 organizó en México los primeros conciertos de música contemporánea, llamados conciertos de *Música Nueva*, en los cuales incluyó obras de Debussy, Satie, Schönberg, Falla, Stravinsky, Bartók, Milhaud, Honegger, Poulenc, Auric, Varèse y Revueltas¹¹. Los conciertos tuvieron un éxito moderado en cuanto a su impacto en la vida musical de la ciudad, sin embargo fueron fundamentales para forjar la imagen pública de Chávez dentro y fuera del país. En efecto, de 1926 a 1928 Chávez radica de nuevo en Nueva York y fortalece los lazos que había iniciado en su primer viaje (dos años antes) con los compositores que pertenecían a la *International Composers' Guild*, particularmente con Copland, Cowell y Varèse. Dentro de la *Guild*, Chávez ocupa inmediatamente un lugar particular, mezcla de exotismo indigenista y modernismo primitivo. Para los compositores y críticos estadounidenses, Chávez representaba uno de los nuevos caminos de la identidad musical panamericana, en oposición a la identidad europea de la cual ellos también querían demarcarse y emanciparse. La obra de Chávez comenzó a percibirse como modernista — así se definía a sí mismo Chávez — y a la vez como primitiva y salvaje¹², adjetivos que Chávez

¹⁰. Chávez integra en los conciertos de música contemporánea en México una obra de Varèse, y este último integra los *Otros tres hexágonos* de Chávez en un concierto de la *Guild* el 8 de febrero de 1925. Asimismo Chávez escribe un editorial de música en el diario *El Universal* (el 4 de enero de 1925) en el que compara a Varèse con Schönberg y Debussy.

¹¹. En estos conciertos participaron, entre otros, la soprano Lupe Medina y el compositor-violinista Silvestre Revueltas. Cfr. GARCÍA MORILLO, Roberto. *Carlos Chávez. Vida y obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 39.

¹². Sobre la construcción de la imagen de Chávez en Estados Unidos Cfr. SAAVEDRA, Leonora. 'Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica', en: *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre*

aceptó sin controversia. La producción de Chávez en el periodo que abarca de 1921 hasta su regreso en México en 1928, se compone de solo tres obras de estética indigenista — los ballets *El fuego nuevo*, *Los cuatro soles* y *Caballos de vapor (H.P.)* — contra una mayoría de obras de estética modernista — *Tres hexágonos*, *Otros tres hexágonos*, *Sonatina para piano*, *Sonatina para violín y piano*, *Sonatina para violoncello y piano*, *Energía*, *Sonata num. 3 para piano*. A pesar de la inferioridad numérica de las obras con estética indigenista, Chávez se forjó una imagen de un compositor moderno profundamente mexicano, portador de una identidad mestiza característica del continente americano.

Al mismo tiempo, la aceptación de Chávez en la *International Composers' Guild* y su éxito en el medio musical de Nueva York fueron fundamentales para imponer su autoridad en el medio musical e institucional de México. El régimen mexicano percibió en Chávez el hombre capaz de legitimar su política cultural frente a Estados Unidos y de integrar a México en un proyecto cultural occidental. En el plano ideológico, las ideas estéticas, sociales y políticas de Chávez no contradecían las preocupaciones nacionalistas y hegemónicas del régimen mexicano. Así, a su regreso a México en 1928, Chávez es nombrado director del Conservatorio Nacional y de la Orquesta Sinfónica de México (OSM). Estas nominaciones lo convierten en la figura institucional más influyente en la vida musical de México. A partir de ese momento ocupó cargos administrativos estratégicos — además de director del Conservatorio Nacional y de la OSM, fue director del Departamento de Bellas Artes de la SEP y, posteriormente, fue fundador del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) — desde los cuales organizó la educación musical, impulsó la creación nacional y la difusión de la música contemporánea nacional y extranjera en México.

MÚSICA, POLÍTICA Y EDUCACIÓN ESTÉTICA

A pesar de la ausencia de un sistema institucional para fomentar la producción musical nacional por parte del Estado, la actividad de difusión de Carlos Chávez fue importante para el conocimiento de la música contemporánea extranjera en México y para la impulsión de una música nacional. A principios de la década de 1930, la mayoría de los compositores mexicanos componían su música independientemente de los escasos encargos oficiales. Sin embargo, en los primeros años de esta década, Chávez estrena un número importante de obras nacionales y extranjeras al frente de la OSM (*Cfr.* IL. 1) y renueva los programas académicos del Conservatorio Nacional.

Revueltas, editado por Yael Bitrán y Ricardo Miranda, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002 (Teoría y práctica del arte), pp. 125-136.

NACIONALISMO, AUTORITARISMO Y CONSTRUCCIÓN CULTURAL

OBRAS MODERNAS		OBRAS MEXICANAS	
SKYSCRAPRES	CARPENTER	GOPAK, PARA	MOUSSORGSKY
MUSICA PARA TEATRO	COPLAND	SOPRANO Y ORQ.	PROKOFIEFF
SINFONIA	COPLAND	SINFONIA CLASICA	PROKOFIEFF
ODA SINFONICA	COPLAND	CONCERTO PARA	PROKOFIEFF
PEQUEÑA SINFONIA	COPLAND	VIOLIN Y ORQUESTA	PROKOFIEFF
SYNCHRONY	COWELL	SUITE DEL AMOR DE	PROKOFIEFF
IBERIA	DEBUSSY	LAS TRES NARANJAS	PROKOFIEFF
LA DONCELLA ELEGIDA	DEBUSSY	TERCER CONCERTO PARA	PROKOFIEFF
NOCTURNOS:		PIANO Y ORQUESTA	RAVEL
NUBES, FIESTAS	DEBUSSY	DAFNIS Y CLOE	RAVEL
NOCTURNOS: SIRENAS	DEBUSSY	MA MERE L'OYE	RAVEL
LA SIESTA DEL FAUNO	DEBUSSY	LA VALSE	RAVEL
EL MAR	DEBUSSY	BOLERO	RAVEL
EL HIJO PRODIGO:		SHEHEREZADE, PARA	RAVEL
RECITATIVO Y ARIA		SOPRANO Y C'RO.	RAVEL
DE LYA	DEBUSSY	LOS PINOS DE ROMA	RESPIGHI
EL APRENDIZ DE BRUJO	DUKAS	SUITE DE LA	ROLDAN
EL AMOR BRUJO	DE FALLA	REGAMBARAMBA	SAN JUAN
NOCHES EN LOS		CASTILLA	SAN JUAN
JARDINES DE ESPAÑA	DE FALLA	BABALUAYE	
TRES DANZAS		OCHO PIEZAS	
DEL SOMBRERO		(ORQUESTACION DE	
DE TRES PICOS	DE FALLA	HDEZ. MONCADA)	SATIE
OBERTURA DE "LAS		CANTO DE LOS	STRAWINSKY
NOTICIAS DEL DIA"	HINDEMITH	BOYEROS DEL VOLGA	STRAWINSKY
PACIFIC 231	HONEGGER	SUITE DEL	STRAWINSKY
RUGBY	HONEGGER	PAJARO DE FUEGO	STRAWINSKY
CONCERTINO PARA		FUEGOS ARTIFICIALES	STRAWINSKY
PIANO Y ORQUESTA	HONEGGER	PETROUCHKA	STRAWINSKY
ESCALAS	IBERT	SINFONIA DE SALMOS	STRAWINSKY
CATALOGO DE FLORES,		LAS BODAS	STRAWINSKY
PARA SOPRANO	MILHAUD	SUITE NO. 2 PARA	STRAWINSKY
Y ORQUESTA		PEQUEÑA ORQUESTA	STRAWINSKY
EL BUEY SOBRE EL TEJADO,		CONCERTO PARA	STRAWINSKY
PARA VIOLIN Y	MILHAUD	PIANO Y ORQUESTA	STRAWINSKY
ORQUESTA		CONCERTO PARA	TCHEREPNINE
FUNDICION DE ACERO	MOSSOLOFF	PIANO Y ORQUESTA	VARESE
TREPAK,	MOUSSORGSKY	INTEGRALES	
PARA SOPRANO Y ORQUESTA			
			MARCHA TARASCA
			EL FUEGO NUEVO
			LOS CUATRO SOLES
			H. P.
			ANTIGONA
			EL SOL
			LLAMADAS
			EL VASO DE DIOS
			TRIPTICO SINFONICO
			SINFONIA EN DO MENOR
			IMAGENES
			SINFONIA
			SCHERZO SINFONICO
			PUEBLERINAS
			SINFONIA
			MINUETO
			DANZA TARAHUMARA
			HUAPANGO
			PRELUDIO Y FUGA
			RITMICOS
			TRES ROMANZAS, PARA
			CANTO Y ORQUESTA
			CHAPULTEPEC
			CHAPULTEPEC
			(NUEVA VERSION)
			ESQUINAS
			VENTANAS
			CUANAHUAC
			JANITZIO
			CAMINOS
			PLANOS
			SCHERZO SINFONICO
			EUAUHTEMOC
			BAILE MICHOCANCO
			1895
			PARAFRASIS DE
			"SOBRE LAS OLAS"
			PATRIA HEROICA
			SONATA TRAGICA
			POEMA SINFONICO
			VALS POETICO
			CAUSERIE, VALS
			CASTRO
			CHAVEZ
			CHAVEZ
			CHAVEZ
			CHAVEZ
			CHAVEZ
			DOMINGUEZ
			ELIAS
			ELIAS
			HUIZAR
			HUIZAR
			HUIZAR
			HUIZAR
			MARISCAL
			MALABEAR
			MENDOZA
			POMAR
			POMAR
			PONCE
			PONCE
			PONCE
			REVUELTAS
			REVUELTAS
			REVUELTAS
			REVUELTAS
			REVUELTAS
			REVUELTAS
			ROLON
			ROLON
			ROLON
			ROLON
			MARRON
			TELLO
			TELLO
			VAZQUEZ
			VILLANUEVA
			VILLANUEVA

IL. 1: Obras modernas extranjeras y mexicanas interpretadas por la OSM de 1928-1934. Detalle del programa de la temporada 1935 de la OSM.

Fiel a su óptica institucional, para Chávez la orientación política del arte oficial estaba relacionada con su calidad intrínseca y con su grado de influencia social. En 1930, sostenía en su «Carta abierta a la juventud» la paradójica hipótesis de un arte oficial estéril cuando su orientación política es de derecha, y un arte oficial fecundo cuando es de orientación política revolucionaria :

El 'arte oficial', estéril por excelencia, se vuelve fecundo tan pronto como la acción oficial la ejerce un gobierno revolucionario. Y entonces, las 'izquierdas' se vuelven oficiales, con gran pesar de las derechas, quienes hacen toda suerte de inútiles y malévolas maquinaciones¹³.

¹³. CHÁVEZ, Carlos. 'Carta abierta a la juventud', en: *Música. Revista mexicana*, 1/1 (15 abril 1930), pp. 3-5; citado en Picún, Olga. 'Jacobó Kostakowsky en México: Una aproximación al contexto musical de los años treinta', en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, xxviii/88 (2006), pp. 169-202.

No obstante, las convicciones políticas de Chávez eran fluctuantes y contradictorias, como lo muestra su adaptación ideológica a los diferentes gobiernos del régimen mexicano y a sus posiciones estéticas hacia la música culta y la música popular mexicana. En efecto, contrariamente a las posiciones marxistas de varios de sus contemporáneos¹⁴, Chávez no creía en la música como un medio para consumir la lucha de clases y para lograr el advenimiento de una sociedad más justa. Chávez establecía jerarquías, que tenían que ver con su concepción evolucionista de la cultura, entre la música popular y la música culta. «La música está siempre condicionada por el grado de desarrollo intelectual de la sociedad que la produce», declaraba en 1934¹⁵. Estas jerarquías tenían la doble función, por un lado, de legitimar su actividad como compositor y administrador en la construcción de una cultura mexicana considerada por él de alto nivel, y por otro, de sacralizar el discurso nacionalista mediante la educación estética de las masas, integrando así a México en una cultura occidental universal. Sus ideas sociológicas sobre el rol de la música están fundamentadas en la creencia de la superioridad intelectual y la trascendencia de la música culta occidental como lenguaje universal. Así lo expresa en 1929, cuando expone y justifica las nuevas actividades socioeducativas del Conservatorio Nacional de Música:

No se crea que la labor socializadora del arte consiste en adoptar como tipo de arte el de las multitudes impreparadas o incultas. Por el contrario la labor de socialización debe consistir en imponer la belleza del arte superior a las multitudes que lo ignoran o lo mal entienden. Es esto en lo que el arte y muy especialmente la música, se distingue de otras manifestaciones humanas; es imposible imponerse a una multitud inculta o primitiva mediante la exposición de razonamientos científicos, v. g., pero las formas más elevadas del arte musical sí hablan con elocuencia y profundidad a cualquier hombre y a cualquier multitud, por inculta o impreparada que sea¹⁶.

Como lo he mencionado con anterioridad, Chávez atribuía a la música la capacidad de educar estéticamente a las masas y de modelar profundamente el carácter del individuo-ciudadano. Esta concepción del rol social de la música estaba de acuerdo con las preocupaciones hegemónicas del régimen autoritario mexicano, justificando su intervención y su control del campo musical por medio de las instituciones artísticas. Chávez corroboraba en 1934 el interés del régimen posrevolucionario por utilizar el arte como medio de transmisión simbólica para educar estéticamente a la población:

¹⁴. Particularmente Silvestre Revueltas (1899-1940), José Pomar (1880-1961) y Jacobo Kostakowsky (1893-1953). Los tres músicos militaban políticamente en las filas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), organización de intelectuales antifascistas de orientación comunista — anarcosindicalista.

¹⁵. CHÁVEZ, Carlos. 'El arte en la sociedad', en: ID. *Obras. 1: Escritos periodísticos (1916-1939)*, op. cit. (ver nota 9), pp. 247-251.

¹⁶. ID. 'Una nueva actividad del Conservatorio Nacional', en: *ibidem*, pp. 141-143.

NACIONALISMO, AUTORITARISMO Y CONSTRUCCIÓN CULTURAL

Los gobiernos que sucedieron al régimen porfiriano han reconocido la importancia de la educación de las masas trabajadoras por medio del arte y han aplicado renglones importantes de sus presupuestos de egresos a ese fin. [...] El arte es un fenómeno humano que el Estado debe fomentar y aprovechar como arma educativa ante las clases proletarias¹⁷.

En cuanto a la particularidad de la música en dicha educación estética de las masas, Chávez le otorga un lugar fundamental por sus particularidades como lenguaje «menos específico» que el lenguaje verbal:

Es importante hacer notar el papel trascendental que la música desempeña como uno de los factores de la educación de las masas: la música, como agente de expresión de sentimientos y pensamientos, alcanza un grado de intensidad aún más alto que la palabra misma; si la palabra fija con precisión conceptos y hace posible el raciocinio, la música, como lenguaje menos específico, va directamente a influir en la formación de hábitos, en la formación de gustos, en la formación de sentimientos, en una palabra, en la formación del carácter del individuo¹⁸.

Fundamentado así el rol social y político de la música culta como creadora de una unidad cultural por medio de la educación estética, el Estado tenía la responsabilidad y la obligación de fomentarla y controlarla. El control de la producción y la difusión artística es una de las constantes dentro de las preocupaciones de los regimenes totalitarios y autoritarios del siglo xx, para los cuales las artes son catalizadores simbólicos importantes que exigen su intervención directa. Su contenido tiene que ser censurado por las instancias estatales para asegurar que no contradice la ideología oficial. En el caso del régimen autoritario mexicano, el control sobre la difusión se ejercía por medio de las principales instituciones musicales: el Conservatorio Nacional de Música, la Orquesta Sinfónica de México (OSM) y el Departamento de Bellas Artes de la SEP, todas bajo la dirección de Chávez en un momento dado¹⁹. La particularidad de esta política musical institucional fue la de promover y dejar en libre circulación la música contemporánea extranjera al lado de la producción nacional. El lugar que Chávez ocupaba como miembro de la *International Composers' Guild* fue determinante para la difusión y la promoción de la música contemporánea en México y para la visibilidad de cierta música mexicana en los Estados Unidos. En el plano simbólico, la presencia de una identidad musical extranjera permitía afirmar

¹⁷. ID. 'Arte proletario', en: *ibidem*, pp. 259-263.

¹⁸. ID. 'Los conciertos para trabajadores', en: *ibidem*, pp. 265-267.

¹⁹. Chávez es nombrado director del Conservatorio Nacional de 1928 a 1934 (periodo que interrumpió para ocupar el cargo de Jefe del Departamento de Bellas Artes de la SEP durante 1933-1934), director de la Orquesta Sinfónica de México de 1928 a 1948. De 1946 a 1952 es nombrado director del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

por oposición las características de una producción nacional. Sin embargo, el control sobre las características estéticas de la producción musical no estaba sistematizado y se ejercía por medio de una lucha de poder entre diferentes grupos de compositores en el medio musical. Como lo expondré posteriormente, el control institucional sobre la producción musical no se concretizó hasta finales de 1946 con la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), proyecto que presidió y dirigió Chávez.

NACIONALISMO Y CONCILIACIÓN SOCIAL

La difusión de la música clásica y contemporánea en México estaba a cargo de la Orquesta Sinfónica de México en el marco de sus temporadas regulares y en ciertos actos oficiales de considerable carga simbólica. En 1934, la OSM y el Coro del Conservatorio Nacional participaron en la inauguración del Palacio de Bellas Artes²⁰ interpretando el Himno Nacional Mexicano, *Llamadas: Sinfonía proletaria* (para coro mixto y orquesta) de Chávez y la *Sexta Sinfonía* de Beethoven. Este acto tuvo un gran significado simbólico, dada la trascendencia que el régimen autoritario otorgaba al Palacio de Bellas Artes como nuevo centro de la cultura nacional, lugar donde todas las clases sociales se encontrarían y reconciliarían. La *Sinfonía proletaria* de Chávez constituye una excepción en su producción por su estética cercana al realismo socialista. La obra está basada en el texto del *Corrido de la Revolución* de los murales de Diego Rivera, el cual hace la apología de las virtudes de la clase proletaria en oposición a una cultura burguesa decadente y estéril. La partitura, en reducción para piano, fue editada por el Departamento de Bellas Artes de la SEP el mismo año pero Chávez no volvió a dirigir su obra en ninguna otra ocasión. Esta obra, como la *Obertura Republicana* de la cual hablaré enseguida, parece obedecer a la nueva ideología conciliadora de corte socialista del sexenio del presidente Lázaro Cárdenas. En efecto, el gobierno de Cárdenas se apoyó en una política de masas y prometió un desarrollo económico basado en una justicia social, organizó las confederaciones sindicales obreras y campesinas, continuó la reforma agraria, expropió la industria petrolera y minera a las compañías extranjeras, instituyó la educación socialista en México, entre otras cosas. La presencia en el programa de la *Sexta Sinfonía* de Beethoven confirma la voluntad del régimen mexicano de integrar a México en la cultura hegemónica occidental, percibida como universal. Así, por un lado confirmaba la institucionalización de los ideales de la Revolución bajo una óptica socialista, y por otro lado afirmaba la inserción de México en una cultura universal occidental. La *Sinfonía proletaria* y la persona de Chávez fueron criticadas severamente por el medio intelectual mexicano de convicciones anarquistas o

²⁰. El Palacio de Bellas Artes fue el nuevo teatro nacional, destinado a ser el principal centro de difusión de las artes. Asimismo fue utilizado por el presidente Lázaro Cárdenas y sus sucesores para numerosos actos políticos.

comunistas, como fue el caso de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)²¹, quienes veían en Chávez el nuevo compositor oficial del Régimen. Los motivos de esas críticas se confirmaron el 1 de diciembre de 1934 cuando, en el mismo Palacio de Bellas Artes, la Orquesta Sinfónica de México bajo la dirección de Chávez acompañaba la toma de poderes del presidente Cárdenas con obras de Beethoven, Chávez y Revueltas.

Un año más tarde, Chávez afirmaba en su artículo titulado 'Los conciertos para trabajadores', la importancia del rol de la Orquesta Sinfónica de México en el «crecimiento cultural de las clases obreras y trabajadoras» definiéndola como «una institución cultural cuya misión fundamental consiste en difundir la música entre todos los habitantes del país, contribuyendo en esta forma a la educación del pueblo»²². En efecto, en 1935 la OSM ofrece una serie de conciertos dirigidos a un público proletario en los que Chávez estrenó su *Obertura Republicana*, basada en tres melodías populares mexicanas del siglo XIX y principios del XX: la *Marcha de Zacatecas*, el vals *Club Verde* y *La Adelita*. Chávez define estas piezas como «genuinamente mexicanas, populares y mestizas que encierran una dosis enorme de expresión republicana»²³. La obra se desarrolla en un lenguaje tonal, exponiendo y desarrollando los temas sucesivamente por medio de recursos imitativos y contrapuntísticos, dentro de un ambiente festivo y caricatural. Para Chávez, integrar la música popular mexicana en las formas sinfónicas era rendir justicia a la raza mexicana como portadora de una verdad histórica, como lo expone y afirma en el artículo antes citado:

Por un siglo, la raza mestiza de México se nutrió con esta música sencilla y pueblerina. [...] Nadie podrá dudar, al oír estas deliciosas armonías propias de nuestro México, de que la música pertenece a un tiempo y a un lugar: ahí está la música 'nacional', pero de la nacionalidad mexicana del siglo XIX. Nada mejor podemos hacer que recogerla en su pureza y en su real legitimidad y ofrecerla entre las verdades que la música que todos los tiempos y todos los países es capaz de decir a las generaciones presentes y venideras²⁴.

La búsqueda de Chávez de una identidad musical nacional fue marcada en esos años por la idea de conciliar las diferentes culturas musicales de las clases sociales que integraban la Nación mexicana. Sus posiciones ideológicas en las que oponía la «belleza del arte superior» al arte «de las multitudes impreparadas o incultas»²⁵ se moderaron y buscaron una conciliación estética. Esta preocupación estético-política estaba estrechamente relacionada

²¹. Cfr. LEAR. *Frente a Frente* (ed. facsimilar), Núm. 1 (1934), México, Centro de Estudios del movimiento Obrero y Socialista, 1994.

²². CHÁVEZ, Carlos. 'Los conciertos para trabajadores', *op. cit.* (ver nota 18), pp. 265-267.

²³. ID. 'Obertura Republicana', en: ID. *Obras. 1: Escritos periodísticos (1916-1939)*, *op. cit.* (ver nota 9), pp. 269-270.

²⁴. *Ibidem*, p. 270.

²⁵. Cfr. nota 16.

con la nueva política de la presidencia de Cárdenas (de la misma manera que sus posiciones cambiarán con las ideologías de los futuros gobiernos del Régimen), en su voluntad de conciliar las clases sociales incluyendo a los indígenas mexicanos. Así, la evolución de su concepción nacionalista incluía tanto la música indígena contemporánea como la música popular. Las grandes formas sinfónicas occidentales eran para él la manera de consagrar esta música mexicana y convertirla en una forma elevada de arte. De esta manera, Chávez cumplía la misión social que se había impuesto por medio de la reconciliación popular y la creación de una cultura nacional de alto nivel. Esta concepción fue plasmada en su obra más conocida y con la que se consagró como compositor en México y en los Estados Unidos, su *Sinfonía India*.

A finales de 1935, la CBS de Estados Unidos encargó a Chávez una obra sinfónica para estrenarla y transmitirla por la radio el año siguiente. Así, el 23 de enero de 1936 la *Sinfonía India* de Chávez es estrenada en Nueva York al lado de otras dos obras indigenistas de compositores mexicanos, *U Kayil Chaac* de Daniel Ayala y *El venado* de Luis Sandi. En esta obra, Chávez utiliza como material temático melodías indígenas (coras, seris y yaquis) recolectadas entre 1906-1907 por el etnólogo alemán Konrad T. Preuss (1869-1938) y publicadas en Leipzig en 1912²⁶. Chávez consideraba estas melodías como música indígena pura, y como tales las presenta en el programa y las integra en la obra dentro de un contexto sinfónico tonal, incluyendo en la orquesta instrumentos indígenas y percusiones prehispánicas. El éxito en los Estados Unidos y su repercusión en México fue inmediato a pesar de los errores discursivos en cuanto al origen y a las características de las melodías. En efecto, las melodías tenían una fuerte influencia europea, como lo había constatado el musicólogo alemán Erich M. von Hornbostel (1877-1935) quien las transcribió en notación occidental para la publicación de Preuss²⁷, y la prueba era la facilidad con la que Chávez las integró sin ninguna modificación en un lenguaje tonal dentro de una forma sinfónica²⁸. Sin embargo, la recepción de la *Sinfonía India* por parte de los críticos estadounidenses fue entusiasta, en gran medida por la supuesta síntesis entre un material indígena puro y las

²⁶. Para un análisis de estas melodías y su recepción en la *Sinfonía India* cfr. STEVENSON, Robert. 'El sistema melódico de los aborígenes primitivos [de México: los coras y los huicholes] y la *Sinfonía India* de Carlos Chávez', en: *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos de Konrad Theodor Preuss*, editado por Jesús Jauregui y Johannes Neurath, México, Instituto Nacional Indigenista-Centro Francés de estudios mexicanos y centroamericanos, 1998, pp. 187-199.

²⁷. Cfr. HORNBOSTEL, Erich von. 'Anhang: zwei Gesänge der Cora-Indianer [...] (Aus dem Phonogramm-Archiv des Psychologischen Instituts der Universität Berlin). 1. Melodien und Formalanalysen', en: PREUSS, Konrad Theodor. *Die Nayarit-Expedition*, Leipzig, B. G. Teubner, 1912, pp. 366-376. Reproducido como: 'Melodías y análisis formales de dos cantos de los indios coras', en: *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit* [...], op. cit. (ver nota 26), pp. 29-40.

²⁸. Para un análisis comparativo (estructural y estético) de la *Sinfonía India*, cfr. VELASCO PUFLEAU, Luis. 'Musique et identité: l'œuvre de Carlos Chávez et Silvestre Revueltas', en: *Musique et construction des identités nationales au XIXe siècle*, editado por Beat A. Föllmi, Nils Grosch y Mathieu Schneider, Baden-Baden, Valentin Koerner, en prensa (Collection d'études musicologiques).

formas occidentales, y la obra se convirtió en México en el paradigma oficial de una escuela mexicana de composición. Charles Seeger declaró en su reseña de la partitura en 1950 que «sin duda la *Sinfonía India* es una de las mejores obras de Chávez, y una de las más excelsas producidas recientemente en el hemisferio», y en 1960 el crítico Richard Frank Goldman declaraba en su reseña discográfica: «La *Sinfonía India* tal vez representa la mejor clase de primitivismo sofisticado de la música moderna, y puede todavía servir de lección a todos los demás compositores que lo han intentado. Dado que se cuenta, para empezar, con material nativo de considerable interés, Chávez trabaja el tema con una fuerte y vigorosa imaginación»²⁹. En 1936 Chávez inicia una intensa actividad en los Estados Unidos como director invitado de numerosas orquestas y como compositor, recibiendo invitaciones y encargos de diversas personalidades, instituciones o fundaciones (Fundación Guggenheim, Fundación Coolidge, Universidad de Harvard, UNESCO). La legitimación de Chávez en el medio musical estadounidense, en su rol de compositor exótico portador de un primitivismo sofisticado, trajo consigo su consagración en el medio musical oficial de México.

A mediados de 1936, Chávez exponía su nueva concepción de una música nacional, en acuerdo con la estética y con la recepción de su *Sinfonía India*, en un artículo titulado ‘Nacionalismo y futurismo’:

Delimitar con toda precisión la extensión y límites de la nacionalidad y dentro de ésta, la extensión y límites de la cultura y música nacionales es una tarea imposible: una nación, para ser efectivamente tal, debe ser un núcleo unificado de individuos relacionados por la comunidad de raza, de costumbres y de lengua; ya sabemos que por lo general los Estados no corresponden a las nacionalidades; es decir, que en un Estado, entidad política, hay contenidas muchas y diversas nacionalidades (México es un caso típico de esta condición). [...] Convencido de que la nacionalidad es una característica siempre en evolución, encuentro que es sensato llamar música mexicana tanto a la de los indios huicholes, seris o yaquis como a los mil millones de casos de música mestiza: sones, canciones, corridos, huapangos, jarabes, sandungas, sinfonías, óperas, etc. Por lo mismo, no puedo aceptar que sea posible declarar ninguno de esos casos arquetipo de música mexicana³⁰.

Chávez parece defender en este texto una visión cultural y política extremadamente tolerante y conciliante, basada en la convivencia entre pueblo (nacionalidad) y Estado, en la que incluye a todas las culturas musicales de México sin privilegiar ninguna. Sin embargo, el ejemplo de su *Sinfonía India* muestra cómo para él los modelos estéticos e institucionales de la tradición musical occidental eran superiores a los modelos mestizos o indígenas de México. La integración del material y las prácticas musicales autóctonas en

²⁹. Citado en STEVENSON, Robert. *Op. cit.* (ver nota 26), p. 198.

³⁰. CHÁVEZ, Carlos. ‘Nacionalismo y futurismo’, en: ID. *Obras. 1: Escritos periodísticos (1916-1939)*, *op. cit.* (ver nota 9), pp. 279-285.

dichos modelos garantizaría la inserción y el reconocimiento de México en la modernidad musical occidental. Esta estrategia estético-política se confirmaría en 1940, cuando fue comisionado para presentar una serie de conciertos con música mexicana dentro del marco de la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art* organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA). El programa que Chávez presentó fue en gran parte formado por obras de su autoría: el arreglo para coro y orquesta de la canción popular *La Paloma Azul*, las obras orquestales *Xochipilli-Macuilxochitl* y *Obertura Republicana* (esta última bajo el nombre de *Marcha, Vals, Canción*) y fragmentos de su ballet *Los cuatro soles*. El resto del programa presentaba una estética similar, incluía arreglos de música mestiza o indígena de Blas Galindo, Candelario Huizar, Jerónimo Baqueiro Fóster, Vicente T. Mendoza y Luis Sandi. El programa, valorizando el primitivismo y el exotismo, intentaba representar la variedad de las culturas musicales de México³¹ y su evolución histórica: desde una música prehispánica imaginaria para instrumentos precortesianos (*Xochipilli-Macuilxochitl*) hasta música mestiza (corridos, sones y huapangos) arreglada para orquesta de cámara.

La concepción nacionalista de Chávez resulta hegemónica por su deseo de integrar las culturas musicales de México a una modernidad occidental gracias a su consagración en las formas occidentales y en la institución del concierto. Su visión trascendente de la música como expresión profunda de la esencia del ser humano aunada a su visión teleológica e historicista del desarrollo cultural lo llevó a equiparar la evolución de la música a la de la nación mexicana, como lo expresa en un texto de 1941:

La música es la expresión más quintaesenciada del hombre, el síntoma más claro (junto con las otras artes) de la capacidad humana para sublimar emociones. Es, directamente, una expresión del individuo, pero como éste no vive aislado, sino en la nación de que forma parte, su música es *por fuerza* nacional. En ella se suman los antecedentes nacionales heredados de mil generaciones anteriores y las influencias del medio social en que se produce. [...] Entonces existe la música mexicana en el mismo tanto o forma que existe la nacionalidad mexicana. O dicho de otra manera: la música mexicana registra un proceso de integración constante y compleja paralelo al de la nación mexicana³².

En el plano político, Chávez se aleja paulatinamente de las ideas socialistas (del arte como portador de un indefectible sentido de clase) que había adoptado temporalmente durante el sexenio del presidente Cárdenas, para desarrollar una concepción del arte como manifestación de una esencia nacional transmitida y forjada a lo largo de las generaciones. Este cambio ideológico se opera paralelamente al cambio nacionalista y anticomunista de la orientación política del gobierno del presidente Manuel Ávila Camacho (1940-1946). En

³¹. Cfr. *Mexican music*, New York, The Museum of Modern Art, mayo de 1940.

³². CHÁVEZ, Carlos. 'La Revolución mexicana y la música', en: ID. *Obras. 2: Escritos periodísticos (1940-1949)*, editado por Gloria Carmona, México, El Colegio Nacional, 2000, pp. 31-33.

NACIONALISMO, AUTORITARISMO Y CONSTRUCCIÓN CULTURAL

efecto, la Segunda Guerra Mundial había traído como consecuencias el acercamiento y la cooperación del gobierno mexicano con el de los Estados Unidos. Entre las consecuencias inmediatas estuvo la negociación y conciliación de los diferentes grupos políticos dentro de una nueva doctrina capitalista, antifascista y anticomunista. Como ejemplo de la postura anticomunista del gobierno de Ávila Camacho está la reforma, en diciembre de 1945, del artículo 3° de la Constitución mexicana abrogando la educación socialista instituida en 1934 por Lázaro Cárdenas. Dentro de los objetivos de esta reforma se incluía «el desarrollo armónico de las facultades del ser humano y el fomento en él del amor a la patria y la consciencia de la solidaridad internacional en la independencia y la justicia»³³. Asimismo, el control de las confederaciones sindicales obreras y campesinas, sumado a la reforma interna del Partido de la Revolución trajo consigo una estabilidad política basada en las instituciones que permitió la imposición de un autoritarismo presidencial por el futuro presidente Miguel Alemán en el sexenio 1946-1952³⁴.

Durante el sexenio de Ávila Camacho, Chávez se afirmó políticamente como la figura musical más importante de México dentro y fuera de sus fronteras. Miguel Alemán, entonces candidato a la presidencia de la República, le ofreció el 19 de julio de 1945 un homenaje en el Club France por sus 18 años al frente de la Orquesta Sinfónica de México. Unos meses más tarde, en el informe final del gobierno de Ávila Camacho, Chávez aparece como la figura paradigmática de la construcción nacional por medio de la creación de un arte propio de carácter universal:

La filosofía deja de ser labor de solitarios, de extravagantes; el filósofo deja de ser un genio incomprendido, trasformándose en un miembro activo de la cultura de su país... afirma [Leopoldo] Zea. Asimismo en la música se encuentran corrientes de idéntico signo en que la sensibilidad aborigen (como en la *Sinfonía India* de Chávez) y los temas de la música popular enriquecen las expresiones rigurosamente occidentales [...] En ella reaparece el fondo humano que hemos advertido en nuestras letras. Logra, sin olvidar el espíritu universal, la expresión universal de nuestro suelo...³⁵.

AUTORITARISMO Y CREACIÓN NACIONALISTA:

³³. MEDINA, Luis. *Del cardenismo al avilacamachismo*, México, El Colegio de México, 1978 (Historia de la Revolución Mexicana, 18); citado en DELGADO DE CANTÚ, Gloria. *Historia de México II: De la era revolucionaria al sexenio del cambio*, México, Pearson Prentice Hall, 2007, p. 262.

³⁴. Para un análisis de la evolución del régimen autoritario mexicano durante el sexenio del presidente Miguel Alemán *cf.* MEDINA, Luis. *Civilismo y modernización del autoritarismo*, México, El Colegio de México, 1979 (Historia de la Revolución Mexicana, 20).

³⁵. GONZÁLEZ DURÁN, Jorge. 'La superación cultural', en: *Seis años de actividad nacional*, México, Secretaría de Gobernación, 1946, p. 161, citado en PÉREZ MONTFORT, Ricardo. 'Carlos Chávez en los años cuarenta: caudillo o cacique cultural', en: *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, op. cit.* (ver nota 12), p. 182-192.

LUIS VELASCO PUFLEAU

EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

El 30 de septiembre de 1945, Miguel Alemán publicó en los principales diarios de México la *Síntesis del Programa de Gobierno del Lic. Miguel Alemán*, en la cual exponía de la siguiente manera la iniciativa de fundar el Instituto de Bellas Artes, en caso de ser elegido Presidente el año siguiente:

Con el objeto de estimular a quienes se encuentran dotados de genio artístico se creará el Instituto de Bellas Artes, como un organismo descentralizado, pero sujeto a la orientación que le imparta el Estado, y a donde concurrirán quienes hayan descollado en las bellas artes, auditivas o plásticas³⁶.

A principios de 1946, el candidato Alemán colocó a Chávez al frente de la *Comisión Cultural del Comité Nacional Alemanista* para elaborar el *Plan de Bellas Artes*, que se convertiría en el proyecto oficial del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Como lo explica Chávez, «la fundación del Instituto constituyó una reorganización a fondo de la rama de bellas artes que tradicionalmente había funcionado como dependencia de la Secretaría de Educación Pública con diversos nombres (hasta fines de 1946, Dirección General de Educación Extraescolar y Estética, y, anteriormente, Departamento de Bellas Artes)»³⁷. El 1 de julio del mismo año, la Comisión Cultural antes citada entregó el *Plan de Bellas Artes* (la futura *Ley de Bellas Artes*) el cual afirmaba que «si a México importa la creación del arte, se trata de la creación de un arte mexicano, se trata de una creación nacional»; dejando clara la orientación nacionalista impuesta por el Estado. En efecto, dicha Ley definía el arte como la «más sincera expresión del espíritu nacional» y enunciaba la clase de arte que el Estado promovería:

Los considerandos de la Ley de Bellas Artes fijan con toda claridad los principios generales que la inspiran. La trascendencia de algunos de ellos, y la necesaria concisión con que en un documento de tal especie tiene que exponerse, hace aconsejable que se les amplíe y comente aunque sea brevemente. Este es el caso del primero, que dice: «Considerando que las manifestaciones artísticas de todos los órdenes constituyen la expresión más sincera y vigorosa del espíritu nacional...».

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;

³⁶. CHÁVEZ, Carlos. 'Una iniciativa del Licenciado Alemán', en: ID. *Obras. 2: Escritos periodísticos (1940-1949)*, op. cit. (ver nota 32), pp. 539-541.

³⁷. ID. 'Bellas Artes', en: *ibidem*, pp. 481-493.

NACIONALISMO, AUTORITARISMO Y CONSTRUCCIÓN CULTURAL

III. Al Estado le importa preferentemente el arte que sea la expresión del espíritu nacional³⁸.

La *Ley de Bellas Artes* concedía al arte la capacidad de fortalecer la personalidad nacional e integraba una supuesta dimensión universal a la cual México aportaría el genio de sus artistas. Efectivamente, en el contexto internacional de la posguerra, la legitimación democrática del régimen mexicano fue primordial para el presidente Miguel Alemán, quien otorgó una gran importancia al rol simbólico y político del arte, como se puede observar en los fundamentos ideológicos de la *Ley de Bellas Artes*:

El estímulo al desarrollo de las artes en México significa:

1°. El fortalecimiento del carácter y de la personalidad nacionales, lo que trae consigo automáticamente un movimiento general de vinculación nacional.

2°. El engrandecimiento del patrimonio cultural universal por medio de la aportación que a él da el talento y el genio de los mexicanos, lo que destaca la posición de nuestro país dentro de la cultura universal.

3°. El desarrollo, en México, de actividades artísticas de interés universal, lo que implica un atractivo para los públicos internacionales.

Todo lo anterior es, desde luego, de enorme trascendencia educativa y cultural, pero tiene además muy importantes proyecciones en lo político y en lo económico³⁹.

El INBA fue creado por decreto presidencial el 31 de diciembre de 1946, con Chávez en la dirección, y se convierte en la institución por la cual el régimen autoritario mexicano ejercerá un control total sobre la producción y la difusión artística nacional. Para Chávez, «el Plan de Bellas Artes del licenciado Alemán establece postulados de una *teoría política justa* en materia de bellas artes» ya que «el Estado debe atender, por su trascendencia evidente, la acción que el arte, en todas sus formas, es capaz de ejercer en la consolidación de la mexicanidad»⁴⁰. La evolución en la concepción de una identidad nacional mexicana, la llamada *mexicanidad*, en el sexenio del presidente Alemán llevó a Chávez a evacuar de su ideología la noción de una diversidad cultural y de un contenido social presente en la música y en el arte. La política del régimen autoritario mexicano, exacerbada por la declaración anticomunista del presidente estadounidense Truman (publicada en la prensa mexicana el 13 de marzo de 1947), basó el desarrollo cultural y artístico de México en el binomio nacionalismo-anticomunismo y en la imposición de una identidad mexicana de carácter evolutivo que integrara históricamente la diversidad del país.

³⁸. *Ibidem*, p. 491.

³⁹. *Ibidem*, p. 483.

⁴⁰. ID. 'El Museo de Bellas Artes', en: *ibidem*, pp. 495-504.

La ideología nacionalista de Chávez se radicalizó considerando las formas elevadas de arte como la emanación directa del espíritu nacional y otorgando al Estado la obligación de censurar y de promover dichas formas. Así lo expresa a principios de 1946 en el artículo periodístico titulado *Arte y Estado*, en el que integra una dimensión ética hasta ahora ausente en sus escritos:

Cualquier hecho, cosa o persona tiene por fuerza una cualidad dada. Lo bueno es lo positivo. Lo malo es lo negativo. Pues bien. Todo lo que no sea bueno es por fuerza malo. La vida que no es buena y bella es por fuerza miserable y triste. [...] Si la finalidad del Estado es promover que la vida de los individuos sea buena y bella, el no cumplirla íntegramente es no cumplirla. [...] Si la organización estatal, cualquiera que sea, no promueve y sostiene el cultivo de formas elevadas de arte, surgirán inevitablemente manifestaciones espurias, de pseudo arte. El pseudo arte es un grave mal social, que corroe y corrompe la sustantividad misma del organismo social. [...] El arte, como forma superior de la cultura — música, danza, plástica, teatro, literatura —, es el medio más efectivo de crear salud social, vinculación de los individuos de la colectividad, elevación de las normas éticas, fortalecimiento de la personalidad nacional⁴¹.

La dimensión ética y moral que Chávez integra en su discurso sobre el arte justifica la intervención del Estado como censor para evitar una supuesta corrupción de la sociedad por un pseudo arte, que se abstiene de definir. En efecto, el arte deja de estar simplemente «condicionado por el grado de desarrollo intelectual de la sociedad que lo produce»⁴² (criterio para establecer jerarquías cualitativas) para convertirse potencialmente en un mal que corroe la «sustantividad misma de la sociedad», confiriendo así al Estado el deber de intervenir para promover un arte que corresponda al ideal de una vida «buena y bella». La integración de esta dimensión implicó la metamorfosis de la ideología nacionalista de Chávez en una visión totalitarista de la producción artística. Sin embargo, Chávez no pudo desarrollar ni realizar concretamente dicha visión por la ausencia en México de estructuras estatales de presión y de control, estructuras características de los regímenes totalitarios.

El régimen autoritario mexicano, representado de forma ideal por el presidente Alemán, concentró el poder institucional referente a las artes en la persona de Chávez como director del INBA. Este poder sobrepasó por mucho el que Chávez había centralizado en el pasado. Las críticas de la parte del medio artístico contra Chávez fueron numerosas y acerbadas por la utilización del poder en su propio beneficio y por sus métodos dictatoriales para imponerlo. El monopolio ejercido por Chávez en la difusión de su obra, en relación a otros compositores mexicanos o residentes en México, puede apreciarse en los programas regulares de las temporadas 1945-1948 de la OSM. Chávez programó obras de compositores mexicanos o residentes en México en 37 de los 61 conciertos que constituyeron las

⁴¹. ID. 'Arte y Estado', en: *ibidem*, pp. 267-269.

⁴². Ver nota 16.

cuatro últimas temporadas de la existencia de la OSM. Él dirigió 30 de dichos conciertos e incluyó en ellos 20 obras suyas, el equivalente a más de la mitad de las obras mexicanas programadas⁴³. Ante las críticas públicas sobre el número elevado de ejecuciones de sus obras en los programas de la OSM, Chávez responde en marzo de 1948:

Es natural que así sea. Aún deberían haberse tocado más obras mías, desde el momento en que, en primer lugar, el público las recibe muy bien, y en segundo lugar, es la música que a mí, personalmente, que soy el responsable artístico de los programas, me interesa más. [...] Tan natural [...] es, que yo use de la oportunidad que la Sinfónica [de México] me proporciona para tocar mi propia música⁴⁴.

En 1947, Chávez utilizó su poder institucional para fundar la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), una nueva orquesta oficial dependiente totalmente del INBA creada por decreto presidencial el 10 de julio del mismo año (hecho sin precedentes en la historia del país). En efecto, en 1945 Chávez había intentado renunciar de su cargo de director de la OSM, exponiendo como motivos su deseo de dedicarse plenamente a la composición, de la cual renuncia definitivamente en 1947. Inicialmente, Chávez tenía contemplado mantener la existencia de la OSM para su uso personal y privado:

La Sinfónica de México hará una obra de sentido más limitado y, forzosamente, una obra de sentido más personal, es decir, será abiertamente la Orquesta de los que la hacemos vivir — Consejo y director — y los conciertos de la Sinfónica de México serán los Conciertos de Carlos Chávez como fueron, por ejemplo, en París, los ‘Concerts Koussevitsky’, o los ‘Concerts Straram’⁴⁵.

No obstante, bajo la crítica generalizada, Chávez renuncia a su proyecto de convertir la OSM en su orquesta personal y el Consejo Directivo de la OSM, además de aceptar su renuncia, disuelve la asociación que sostenía la orquesta. Así, la Orquesta Sinfónica Nacional absorbe todo el personal de la OSM y se coloca bajo la tutela del INBA, permitiendo a Chávez mantener un control institucional directo sobre su director, su personal, sus programas y sus actividades.

La inconformidad de la parte del medio musical se acentuaba y los ataques públicos contra Chávez persistían. El 14 de junio de 1948, el director de orquesta José Yves Limantour publicaba una carta en la cual denunciaba duramente la dictadura artística de Chávez y lo exhortaba a abrir el campo artístico oficial a los compositores y directores de México:

⁴³. Cfr. PICÚN, Olga. ‘Jacobo Kostakowsky en México: Una aproximación al contexto musical de los años treinta’, *op. cit* (ver nota 13), pp. 169-202.

⁴⁴. CHÁVEZ, Carlos. ‘Carta a Antonio Rodríguez’, en: ID. *Obras. 2: Escritos periodísticos (1940-1949)*, *op. cit.* (ver nota 32), pp. 393-400.

⁴⁵. *Ibidem*, p. 397.

LUIS VELASCO PUFLEAU

El maestro Chávez no permite que se realicen cruzadas culturales que no estén bajo su control y que no le dejen cierto beneficio personal, no precisamente en el orden material sino en el de dominio, y puede darse el caso de que alguna vez por su egocentrismo, anule movimientos que podrían resultar de positivo beneficio para la Nación, construyéndose así en obstáculo perenne para nuevas innovaciones y usufructuando su posición oficial en beneficio propio. A este paso, pronto estaremos dentro de una dictadura artística, si no es que ya lo estamos, y si la dictadura es odiosa en el terreno político, mucho más lo es en el terreno del arte y de la cultura: con un dictador puede haber orden y hasta paz, pero *nunca progreso*, y es mejor entonces un estado caótico en el cual, cuando menos, se disfrute de la libertad de poder pensar. [...] Si no aprovecha este momento en que todavía no se llega al clímax de la desesperación por el sistema totalitario en el arte, pronto estallará la caldera cuyas calculas se han cerrado durante tanto tiempo y, entonces, el prestigio que ha logrado conquistar el maestro Chávez a base de grandes esfuerzos que no deja de reconocer, se perderá bajo la estigma de un historial triste que lo llevará al fin de sus días con un expediente burocrático voluminoso y brillante, pero con una obra como compositor, incompleta⁴⁶.

Chávez evitó responder directamente a estas acusaciones definiéndose como un servidor de los «deseos personales del señor presidente de la República» y limitándose a valorar las obras efectuadas por el INBA bajo su dirección:

Me encuentro sirviendo al máximo de mis capacidades los deseos personales del señor presidente de la República, y en el poco tiempo (año y medio) que está desarrollándose la administración de este alto funcionario, las Bellas Artes han tenido la suerte de ver logradas muchas cosas consideradas antes imposibles⁴⁷.

En la misma perspectiva, Chávez se justifica en 1949 ante las críticas contra la oficialización del medio musical y contra su egocentrismo autoritario, por medio de la disociación de su persona del proyecto del INBA, el cual, según sus palabras, era obra de la iniciativa personal del presiente Miguel Alemán:

No se piense que alguien sugirió o inspiró directa o indirectamente al licenciado Miguel Alemán la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes. El interés por impulsar especialmente este aspecto importantísimo de la alta cultura nacional, el nombre mismo del organismo encargado de ese impulso, Instituto de Bellas Artes, y la idea central que había que gobernar su orientación, todo, absolutamente, fue resultado de la iniciativa personal y exclusiva del licenciado Miguel Alemán siendo candidato a la Presidencia de la República. [...] El

⁴⁶. ID. 'Consideraciones sobre un calumniador', en: *ibidem*, pp. 401-413.

⁴⁷. *Ibidem*, p. 407.

NACIONALISMO, AUTORITARISMO Y CONSTRUCCIÓN CULTURAL

impulso que el Estado dé al arte tiene que estar condicionado por una serie de consideraciones. [...] La iniciativa oficial, como justamente lo proclamó la plataforma política del candidato Miguel Alemán, debe dirigirse a la creación de un arte nacional.

La perpetuidad del régimen autoritario mexicano estaba basada, entre otras cosas, en el control corporativista de las instituciones y en la instauración de un permanente fraude electoral. Sin embargo, el poder presidencial estaba sujeto a una lucha de poder intensa al interior del partido político institucional (el PRI). Así, el fin de un sexenio presidencial implicaba la rotación de un gran número de altos funcionarios y podía traer consigo cambios de importante amplitud. En 1951, al final de la gestión de Chávez en la dirección del INBA, se formó un grupo de artistas bajo el nombre de Bloque Nacional de Artistas con el objetivo de oponerse públicamente a la política institucional de Chávez. El Bloque, dirigido por el compositor Luis Sandi, presentó su apoyo al nuevo candidato y futuro presidente de la República, Adolfo Ruiz Cortines, y le solicitó:

- 1° Que las artes tengan la más alta protección del Estado [...].
- 2° Que se reorganicen las actividades artísticas oficiales de manera que la música, la danza, el teatro, la literatura y las artes plásticas puedan tener una vida autónoma, aunque relacionada, que permita su libre desarrollo.
- 3° Que se acabe con el centralismo artístico y que se lleve el arte, de manera sistemática y constante a todo el país.
- 4° Que se estimule y fomente la creación [...].
- 5° Que se establezca una estrecha colaboración entre las instituciones artísticas del Estado y la iniciativa privada.
- 6° Que se asigne a la educación estética el papel eminente que le corresponde⁴⁸.

La acción del Bloque Nacional de Artistas fue dirigida principalmente contra la persona y la administración autoritaria de Chávez. La colaboración solicitada entre la iniciativa privada y las instituciones artísticas del Estado representaba la ruptura con el modelo estatal promovido por el fundador del INBA. Sin embargo, la posición del Bloque reafirmaba el rol otorgado precedentemente a la educación estética y aceptaba los fundamentos ideológicos nacionalistas promovidos por el Estado. Éste contestaba la forma de ejercer el poder por parte de las instituciones sin cuestionar la ideología estética y política de las mismas. El 1° de diciembre de 1952, al término del sexenio del presidente Alemán, Carlos Chávez deja la dirección del INBA, marcando el final de casi tres décadas de permanencia en el poder dentro de las instituciones artísticas oficiales de México.

⁴⁸. *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, editado por Gloria Carmona, México, Fondo de Cultura Económica, 1989 (Vida y pensamiento de México), p. 624.

CONCLUSIÓN

El rol que tuvo Carlos Chávez dentro del régimen posrevolucionario fue el resultado de una permanente negociación de intereses entre su persona y los diferentes actores gubernamentales. La ausencia de una ideología directiva estable dentro del régimen mexicano tuvo como consecuencia la constante adaptación discursiva de la parte de Chávez. A pesar de que su discurso nacionalista cambió constantemente, y en ocasiones presentó contradicciones profundas en el lapso de una década, Chávez gozó de una relativa libertad en cuanto a la orientación estética de su obra, la cual adaptó permanentemente en relación a sus intereses con el régimen autoritario mexicano y con el medio musical (críticos y compositores) de México y de los Estados Unidos.

Los fundamentos ideológicos de la concepción nacionalista de Chávez — su noción de raza, su visión evolucionista de las culturas y su concepción teleológica de la historia — presentan los elementos de una visión autoritaria o totalitaria de la producción, la mediación y la recepción del arte. En su concepción del rol político del arte, la música es un arma capaz de construir o destruir la sociedad. La libertad de creación de los compositores mexicanos resulta condicionada por las necesidades políticas del Estado y por una concepción lineal de la evolución histórica de la cual es imposible liberarse. El nacionalismo se convierte en la expresión de una esencia cultural por la que tiene que pasar México para consolidarse como unidad y para aportar al mundo su genio artístico, contribuyendo así al progreso de la humanidad.

La concentración del poder institucional sin precedentes en materia de bellas artes que representó el INBA permitió al régimen autoritario mexicano, por medio de Chávez, ejercer un control total sobre la producción y la difusión artística nacional. Dicho control fue posible gracias a la ausencia de instancias externas (no gubernamentales) de mediación y de regulación de la acción institucional del INBA y del poder autocrático de Chávez. No obstante, para Chávez el INBA significó la recompensa a su larga trayectoria al servicio de México y constituyó el medio de realizar la misión que se había impuesto tres décadas atrás: construir y civilizar la nación por medio del arte.