







Instituto de Investigaciones  
Dr. José María Luis Mora

---

---

**Representaciones musicales de la nación.  
Tres momentos de la historia sonora del  
Palacio de Bellas Artes (1910-1937)**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN SOCIOLOGÍA POLÍTICA  
PRESENTA:

PABLO GÓMEZ ASCENCIO

DIRECTORA: DRA. MARÍA DEL CARMEN COLLADO  
HERRERA

Ciudad de México

Agosto de 2016

La presente investigación fue realizada gracias al apoyo del  
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología







A mi familia: a Maricela y a David, por todo.  
A Elizabeth y a Abel; a Ivone y a David, con augurios de felicidad.

A mi maestra, Beverly Brown Elo,  
de quien aprendí los fraseos que hacen de *Adiós, Nonino* un réquiem.

A mis amigos, la Dra. Ana Garduño y al Dr. Peter Krieger,  
por su generosidad.





## **Agradecimientos:**

A los miembros del Comité de tesis de lujo que dirigió mi trabajo, quienes me distinguieron con su paciencia, consejos puntuales y aún conjuraron malos augurios: a la Dra. Carmen Collado, mi directora, y a la Dra. Ma. Esther Pérez Salas, mi lectora, ambas investigadoras del Instituto Mora. A mis lectores musicales: a la Dra. Lourdes Turrent por las eruditas conversaciones y John G. Lazos, lector de mirada finísima. A todos ellos corresponde el crédito por los aciertos de este trabajo. La responsabilidad de los errores es mía. Y no es modestia.

A los profesores del Instituto Mora por su dedicado empeño y paciencia, particularmente a la dra. Kristina Pirker y al dr. Alberto Martín.

A Jacqueline Montes y a Angélica Landa, ayudantes de la coordinación de la maestría, por su solidaridad paralela a su dedicado trabajo.

A José Luis Navarro –cuya paciencia y capacidad de trabajo admiro–, por la amistad y la confianza. A él le debo también la invitación para participar en el Coloquio Julián Carrillo que tuvo lugar el año 2015, en el Palacio de Bellas Artes. Algunas ideas vertidas en este trabajo tuvieron origen en las fructíferas conversaciones que tuve, en aquella ocasión, con diversos estudiosos del músico potosino.

Al distinguido amigo librero, Oscar G. Chávez quien, además de ser la primera persona con la que hablé de *Llamadas. Sinfonía proletaria*, me dotó de valiosos libros. A él también debo conocer al maestro Carlos Undiano quien me dio pistas – con música de Stravinsky de fondo– sobre la génesis y posterior rescate de *Matilde*. Junto a ellos, a Ysa Galán y a Fernando el “Chino” González, por una consoladora madrugada en la que me nombraron *cofrade* de un naciente culto teatral.

A Conrado J. Arranz, amigo, noble persona y especialista en Mauricio Magdaleno quien me orientó en los enredados meandros de la particular relación entre el

escritor y Carlos Chávez. Le debo también el privilegiado acceso que tuve a los números de *Frente a Frente*.

A Gabriel Schutz Rosencroff por las conversaciones sobre orquestas y directores, la amistad, el estoicismo y el tango.

A Carlos Ímaz Gispert, cuya generosidad medió mi inicio en estos menesteres socio/musicológicos.

A David Fuente Adrián: ¡Vaya que nos hemos divertido, viejo!

A Carmen Gaytán Rojo, por su hospitalidad en la biblioteca de *Fede*, lugar en donde comenzó este itinerario.

A S., por la fábula del chelista y la muerte; por muchas cosas.

Al sr. Ernesto de Quesada por sus atentas comunicaciones y la valiosa información que me proporcionó sobre las polémicas que tuvieron lugar entre los directores de diversas orquestas, así como por los datos referentes a *Conciertos Daniel*.

Al dr. Juan Francisco Sans, de quien recibí permiso para citar su artículo “Música y estudios del discurso: una atracción fatal”, el cual aún permanece inédito.

A quienes apoyaron mis consultas en la biblioteca del Cenart: a la Mtra. Marcia Salas Romero, subdirectora de Organización Documental de la Biblioteca Nacional de las Artes. A la Lic. Ana Lía Turrubiarres Pérez, jefa de Departamento de Fondos Especiales.

Al personal del Centro Julián Carrillo, quienes hicieron eficiente y grata mi apresurada consulta del acervo del músico: a Eunice Sandoval Ávila, *Directora General de Organismos de la Secretaría de Cultura* de San Luis Potosí. A Rocío Moya Paláu, Elizabeth Minian Romo, Karina Beatriz Rentería Santoyo e Iván Sánchez.

## Índice

Introducción.....	1
Problematización y definiciones.....	2
“La sociología no basta”: sobre el enfoque y las fuentes de la investigación.....	8
Estado del arte.....	11
Capitulación .....	13
1. Las postrimerías del porfiriato y los años por venir. <i>Matilde o México en 1810</i> y el proyecto del Teatro Nacional (1904-1916).....	17
1.1. Nación, arquitectura y celebración: el proyecto del Teatro Nacional y las conmemoraciones del Centenario de la Independencia .....	17
1.2. <i>Matilde o México en 1810</i> : una ópera porfiriana sobre la Independencia	24
1.3. El ocaso del régimen porfiriano y la crisis de sus representaciones: <i>Matilde</i> y las obras del Teatro Nacional durante la transición revolucionaria .....	41
2. <i>Así será la revolución proletaria...: Un Palacio para el Estado</i> posrevolucionario .....	47
2.1. Monumento y organización política del régimen: del Teatro Nacional al Palacio de Bellas Artes .....	47
2.2. Ritual sonoro y acción colectiva: la inauguración del Palacio de Bellas Artes .....	57
2.3. <i>Llamadas</i> : recepción crítica y oposiciones a una representación musical oficial .....	76
3. Proscenio de tensiones: orquestas, directores, repertorios y polémicas en el Palacio de Bellas Artes. 1934-1937 .....	85
3.1. La construcción de una hegemonía orquestal: Carlos Chávez y la Sinfónica de México.....	87
3.2. Repertorios y conflictos: la Orquesta Sinfónica de México y la Orquesta Nacional (1934-1937) .....	100

3.2.1.La OSM en 1934. Antecedentes de la OSN .....	100
3.2.2.Contrahegemonía orquestal. La OSN y la OSM en 1935 .....	107
3.2.3.Consecuencias del conflicto. La OSN y la OSM en 1936 y 1937 ..	113
Conclusiones.....	127
Fuentes consultadas .....	131
Archivos.....	131
Hemerografía.....	131
Bibliografía.....	136
Documentos de internet.....	153
Audiciones .....	154
Apéndices.....	155
1. <i>Llamadas. Sinfonía Proletaria</i> .....	155
2. Orquesta Sinfónica de México y Orquesta Sinfónica Nacional: conciertos, músicos, miembros y suscriptores. 1934-1937.....	156

## Resumen

El edificio conocido actualmente como Palacio de Bellas Artes surgió como parte de las celebraciones gubernamentales, en 1910, del Centenario de la Independencia, si bien fue concluido hasta 1934, una vez consolidado el régimen posrevolucionario. Así, pese a estar ubicado en dos coyunturas históricas y políticas disociadas, el edificio mantuvo su propósito como espacio central de las representaciones artísticas oficiales. Ante ello, la presente investigación ahonda en los procesos, a través de los cuales, determinados productos artísticos adquirieron significación como representaciones oficiales de una identidad sonora nacional, considerando así tres “momentos musicales” de particular relevancia que tuvieron lugar en dicho sitio.

Primero se describe el intento de estreno de la ópera *Matilde o México en 1810* de Julián Carrillo y Leonardo S. Viramontes, compuesta especialmente para la proyectada inauguración del entonces llamado Teatro Nacional, en 1910. Dicha obra recupera elementos de la historiografía coetánea sobre la Independencia y construye una alegoría del proceso, en forma tal que aludía al Estado porfiriano como depositario de una larga cauda socio/política. Sin embargo, diversas circunstancias acusaron un desgaste de las estructuras políticas del porfiriato y, finalmente, impidieron la conclusión del edificio y el montaje de la obra.

Posteriormente, se toma en consideración los trabajos de conclusión del recinto, labor promovida por miembros de las organizaciones político/artísticas del régimen posrevolucionario. Esto derivó en la inauguración del recinto con un acto que incluyó la interpretación de *Llamadas. Sinfonía proletaria*. Dicha obra fue compuesta por Carlos Chávez, un músico mexicano que desarrolló una relevante carrera musical tras la Revolución, e incluye elementos con una particular filiación, tendiente hacia el socialismo, como una retórica política en la cual puede entreverse la aspiración de ciertos actores, por articular y fortalecer, representaciones sociales sobre la vía a seguir por el Estado posrevolucionario. Pese a ello, *Llamadas* no alcanzó reconocimiento como representación socialmente relevante de una imagen de nación.

Finalmente, el trabajo se ocupa de las pugnas entre dos orquestas sinfónicas como encarnaciones de dos proyectos musicales enfrentados, los cuales perseguían el reconocimiento como productos oficiales. Así, las dinámicas que ambos ensambles pusieron en juego para lograr dicho fin, y que tuvieron como escenario de disputa central el Palacio de Bellas Artes, permiten entrever las interacciones entre actores musicales y miembros de las élites políticas, a través de las cuales se dio forma a los productos que devinieron en formas artísticas soportadas por el Estado

## Abstract

The currently-known building as Fine Arts Palace arise as part of the governmental celebrations, in 1910, of the Centenary of the Mexican Independence even though it was concluded in 1934, once consolidated the post-revolutionary regime. Thus, despite being located in two disassociated political and historical circumstances, the building maintained its purpose as main space of the official artistic representations. Therefore, the present work delves into the processes through which specific artistic products obtain significance as official representations of a national sonorous identity considering, for that reason, “three musical moments” of importance that occurred in that place.

The first moment is the attempt of premiere of *Matilde o México en 1810*, opera with music of Julian Carrillo and libretto of Leonardo S. Viramontes, composed especially for the projected inauguration of the then-so-called *Teatro Nacional, in 1910*. That work retrieve items from his contemporary historiography of the Independence and set up an allegory of the process in a way that characterize the porfirian state as depositary of a long socio-political cause. Nonetheless, some circumstances make evident the weathering of the porfirian political structures, circumstance that prevented the conclusion of the building and the premiere of the work.

Second, the ending of the building construction promoted for members of the artistic and politic organizations of the post-revolutionary regime. So, the inauguration of the site finally took place, and included the performance of *Llamadas. Sinfonía proletaria*. That work was composed by Carlos Chávez, a Mexican musician with a prominent career after the Mexican Revolution, and includes elements with a particular filiation, tending to the socialism, as a political rhetoric in which can be seen an aspiration of some actors to promote and strengthen social representations of the post-revolutionary further development. However, *Llamadas* did not get recognition as a relevant social representation of an image of the nation.

Finally, the work takes the struggles between two symphonic orchestras as incarnations of two faced musical projects that were seeking the recognition as state products. Therefore, the dynamics of both assemblies to achieve this purpose, that took as main stage the Fine Arts Palace, provide a glimpse of the interactions between musical actors and member of the political elites, by which some products acquire the official sponsorship.

## **Lista de figuras**

Figura 1. Obras programas por la OSM y la OSN en la temporada 1935.....	112
Figura 2. Obras programas por la OSM y la OSN en la temporada 1936.....	119
Figura 3. Obras programas por la OSM y la OSN en la temporada 1937.....	122

## Lista de tablas

Tabla 1. <i>OSM. Total de obras interpretadas por estilos 1928-1934</i> .....	107
---	-----

## Lista de cuadros

Cuadros relativos a la Orquesta Sinfónica de México y Orquesta Sinfónica Nacional. 1934-1937

2.1. OSM. 1934.....	1566
2.2. 1935	
2.2.1.OSM.1935.....	16060
2.2.2.OSN.1935.....	1644
2.3. 1936	
2.3.1.OSM.1936.....	1677
2.3.2.OSN.1936.....	1711
2.4. 1937	
2.4.1.OSM.1937.....	1744
2.4.2.OSN.1937.....	179



## Lista de ilustraciones

Ilustración 1.1 Matilde o México en 1810.....	39
Ilustración 1.2 Maqueta del Teatro Nacional.....	46
Ilustración 2.1 <i>Llamadas. Sinfonía proletaria</i> .....	70
Ilustración 2.2 <i>Llamadas. Sinfonía proletaria</i> .....	71
Ilustración 2.3 <i>Llamadas</i> ... “El que quiera comer que trabaje” .....	73
Ilustración 2.4 Interpretación de <i>Llamadas. Sinfonía proletaria</i> en la inauguración del Palacio de Bellas Artes.....	75
Ilustración 2.5 Caricatura de Carlos Chávez en <i>El Nacional</i> .....	76
Ilustración 2.6 Calaveras del Mausoleo Nacional.....	80

## **Lista de abreviaturas**

*ACJC* Archivo del Centro Julián Carrillo.

*AHSEP* Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública.

*AHUNAM* Archivo Histórica de la Universidad Nacional Autónoma de México.

*AGN* Archivo General de la Nación.

*ACEHM-Carso* Archivo del Centro de Estudios de Historia de México Carso.

*apud* En la obra de, citado por.

*BCNA* Biblioteca del Centro Nacional de las Artes.

*Conaculta* Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

*coord.* Coordinador.

*direcc.* Dirección.

*edit.* Editor

*et al. (Et alii)* Y otros.

*exp.* Expediente

*Ilust.* Ilustración

*INBA* Instituto Nacional de Bellas Artes.

*IIE* Instituto de Investigaciones Estéticas.

*LER* Liga de Escritores Revolucionarios

*LEAR* Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios

*OSM* Orquesta Sinfónica de México.

*OSN* Orquesta Sinfónica Nacional.

*OSCN* Orquesta Sinfónica del Conservatorio nacional.

*p.* Página.

*pp.* Páginas.

*SEP.* Secretaría de Educación Pública.

*ss.* Siguietes

*supra.* Arriba.

*UNAM.* Universidad Nacional Autónoma de México.

*UAM* Universidad Autónoma Metropolitana.

*USA* United States of America.

*vol.* volumen.

*El arte y la política, las más altas expresiones del hombre, están hechos de mentiras.*

Max Aub. «Cuaderno verde»  
de *Jusep Torres Campalans*

*Necesitamos magia, dicha, poder, mito, celebración y religión en nuestras vidas y la música es una buena manera de encapsular gran parte de eso.*

Jerome John "Jerry" García



## Introducción

El 29 de septiembre de 1934 fue inaugurado el Palacio de Bellas Artes. En 2014, en la misma fecha, tuvo lugar en la Sala de Espectáculos del recinto un acto oficial que recordaba dicho acontecimiento. Comenzó con la interpretación del Himno Nacional Mexicano por parte de la Orquesta Sinfónica Nacional. Tras ello Rafael Tovar y de Teresa, secretario de Estado al frente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pronunció un discurso que resumía parte del complejo proceso de génesis y culminación del edificio: “Es por eso aquí, que vemos concentradas las voluntades, el afán creativo de dos épocas distintas: síntesis lograda en dos momentos estéticos e históricos...”.<sup>1</sup>

A este ánimo celebratorio le correspondieron, incluso desde tiempo antes, exposiciones<sup>2</sup> y libros<sup>3</sup> —promovidos por las dependencias que cobija el Palacio—, los cuales recuperaban elementos sobre la historia del lugar. Sin embargo, también surgieron señalamientos críticos en los cuales se retomaban temas polémicos sobre el uso y mantenimiento del Palacio: controvertidas restauraciones,<sup>4</sup> el uso de diversas zonas del edificio como salón de eventos privados,<sup>5</sup> entre otros.

---

<sup>1</sup> “80° aniversario del Palacio de Bellas Artes” por Rafael Tovar y de Teresa *Noticias 22*, 29 de septiembre de 2014.

<sup>2</sup> Por ejemplo la muestra *Quodlibet* del artista Pablo Helguera, la cual: “...reflexiona sobre la forma en que la identidad artística de una nación se va proyectando en espacios físicos, eventos, y obras artísticas concretas. El proyecto parte de la historia del Palacio de Bellas Artes y de su peculiar significado para la historia cultural de México. Este recinto ha sido, por espacio de ocho décadas, un contenedor y escenario monumental de un sinfín de eventos, exposiciones, espectáculos y episodios a veces exhaustivamente documentados y en otras ocasiones totalmente perdidos o solo existentes como breves pies de nota o historia oral”; señalamientos que además encuentra un correspondencia con los fundamentos de este trabajo en tanto, señala Helguera, “...la identidad cultural de una nación requiere de escenarios físicos para irse construyendo, y este proceso, siempre accidentado y complejo, está constituido tanto de canonizaciones de artistas y obras como [...] de lectura de nuestra historia, que incluyen el rescatar y eliminar fragmentos, rehaciendo cada vez el pasado con nuestra memoria selectiva...” (Helguera, 2012).

<sup>3</sup> Coffey, Garduño, 2014. Ricci, 2014.

<sup>4</sup> “Bellas Artes, una polémica reapertura” de Judith Amador Tello, *Proceso*, 20 de octubre de 2010.

<sup>5</sup> “Palacio de Bellas Artes, en renta como un salón de fiestas más” de Mauricio Romero, *Contralínea*, 12 mayo 2015.

## Introducción

Singularmente, estos eventos parecían reproducir las dinámicas que tuvieron lugar en 1934 en torno de la inauguración del recinto: la participación de una orquesta tocando el Himno Nacional, un discurso por parte de un funcionario de Estado que pretendía conciliar las álgidas circunstancias de su origen y terminación, así como la aparición de polémicas en torno de los actos oficiales que tenían lugar en el Palacio.

Sin embargo, esta aparente recurrencia no era producto de una emulación consciente de sucesos históricos. Más bien respondía a un proceso latente que — a través de actos similares en tiempos distintos—, perseguía destacar la relevancia política que el Palacio conserva como espacio que centraliza una parte relevante de las manifestaciones artísticas oficiales. De ellas se ocupa esta investigación, concretamente de los productos musicales de ciertos actores, quienes tuvieron un espacio en momentos señeros de la historia del Palacio: durante una primera tentativa de inauguración del recinto, en 1910; posteriormente en su conclusión y apertura oficial, en 1934; y finalmente, en la participación de dos ensambles orquestales que ocuparon el Palacio como sitio de disputa entre 1934 y 1937.

### Problematización y definiciones

Primeramente cabría plantear una interrogante general: ¿qué factores propiciaron la inclusión en el Palacio de Bellas Artes de productos musicales de actores concretos en detrimento de otros? Si bien podría atribuirse esta preferencia a relaciones entre personajes del medio musical y político, considero que este señalamiento es una apreciación superficial del problema: es pertinente ahondar en las dinámicas concretas a partir de las cuales tuvieron lugar los hechos descritos. De este modo, sostengo que los productos musicales actuaron, al interior del recinto, como medios para promover *representaciones* sobre una identidad nacional,<sup>6</sup> concordantes con los discursos oficiales de los regímenes

---

<sup>6</sup> Siguiendo los planteamientos de la teoría de las *representaciones sociales*, éstas son conjuntos de equivalencias y significados, construidos a partir de un contexto del cual internalizan normas, valores, instituciones, prácticas e ideologías que, a su vez, complementan la representación ante la interpretación individual que los sujetos hacen de ellos. En otras palabras, una representación es

políticos —como conjunto de estructuras que regulan la lucha y ejercicio de las instituciones asociadas al poder (Bobbio et al. [direcc.], 2005: 1362-1366)— en los cuales tuvieron lugar.

Para ello es preciso considerar que los Estados modernos —como formas de organización históricamente determinadas que centralizan el poder político, de acuerdo con un principio de territorialidad (Bobbio et al., 2005: 564 y ss.)—, definen un repertorio de bienes simbólicos inherentes a una nación. Ésta definida como un “conglomerado complejo de relaciones étnico-político-culturales” (Pérez Vejo, 1999: 7) con características sociales intrínsecas y definitorias que constituyen una identidad colectiva, la cual resulta un elemento cohesivo, a tal punto que Max Weber sitúa a la nación como parte de una “esfera estimativa” al precizarla como: “...la posesión por ciertos grupos humanos de un sentimiento específico de solidaridad frente a otros” (Weber, 2002: 679).

Así, la existencia de una nación en tanto colectivo social parte de un repertorio de significados comunes.<sup>7</sup> Las administraciones políticas estatales apelan a dichos conjuntos simbólicos como medio de resaltar la especificidad de un conjunto de representaciones frente a las de otros Estados (Tilly, 1992: 23).<sup>8</sup> Esto también

---

un dinámica cognitiva —definiendo esto último como el “...conjunto de los actos y procesos de conocimiento [...] mediante los cuales un organismo adquiere información, la trata, la conserva, la explota...” (Doron, Parot, 2008: 104)— por el cual individuos cifran significados, interpretaciones y formas de vivir en sociedad, de modo que abarcan todos los ámbitos de las relaciones entre sujetos. La teoría de las representaciones sociales tuvo como origen las investigaciones del psicólogo social Serge Moscovici, a partir de los cual encontró diversas adaptaciones en el campo sociológico. Mi definición proviene de una revisión de varias acepciones teóricas del concepto, la cual se encuentra en: Araya Umaña, 2002.

<sup>7</sup> Sostiene Pérez Vejo (1999: 7) que “...la nación ha llegado a convertirse en la piedra angular sobre la que se construyen la mayor parte de nuestras percepciones sociales y mitos colectivos; la trama sobre la que se teje la estructura social, cultural y política del mundo; la forma primordial y excluyente, de identidad colectiva; además de la principal, si no única, fuente de legitimación del poder político”.

<sup>8</sup> Sin embargo, este proceso de diferenciación a partir de las representaciones simbólicas asociadas a una nación no es sólo horizontal es decir, una comparación sincrónica con otros Estados existentes. Las diversas dinámicas históricas que han conllevado a la mudanza de regímenes políticos también han propiciado modificaciones en los valores indisociables de dicho patrimonio característico del conjunto social. Es decir, un régimen político no necesariamente destaca los mismos elementos simbólicos de una representación de la nación que las de otras estructuras de organización política que le precedieron. Esto es particularmente relevante en nuestra investigación en tanto, como se verá, el régimen posrevolucionario recuperó elementos diferentes del discurso nacional del porfirismo, del cual constantemente buscaba disociarse.

## Introducción

persigue una mayor concordancia social al homogeneizar posibles diferencias entre una población,<sup>9</sup> lo cual también resultaba una estrategia de control efectiva por medio de la cual se podía apelar a un de un conjunto patrimonial representativo del colectivo: una cultura (Hobsbawm, 1983. Tilly, 1994).<sup>10</sup>

Las manifestaciones de dicha cultura alcanzaron tal relevancia que históricamente, desde el absolutismo, tuvieron en Europa su origen dinámicas que promovían el afianzamiento de un matriz, integrada por elementos considerados característicos de la identidad del colectivo, así como su conservación. Este proceso llevó a la construcción de edificios que, vinculados al Estado, devendrían en depósitos centralizados de elementos considerados fundamentales de los bienes simbólicos de la nación. Entre ellos se encuentran teatros de ópera, salas de música, gliptotecas, galerías, museos... (Blanning, 2008: 197 y ss, León, 1995: 23 y ss. Moya López, 2012).

Al respecto, señala el sociólogo y pianista Howard S. Becker que la relación del Estado con las artes no es producto de una lógica asistencialista, sino que subsidiar dichas actividades conlleva un reconocimiento de su importancia como referentes de una representación de la nación. De este modo, parte de los procesos que contribuyen a definir las dinámicas así conocidas como artísticas, son resultado de una *acción colectiva*, en tanto producto de interacciones situadas dentro de una red de personas que actúan de forma cooperativa y organizada, para producir el tipo de significados y convenciones que caracterizan al medio (Becker, 2008).

---

<sup>9</sup> El antropólogo James C. Scott (1999) propone que la organización del Estado, como entidad política centralizada, conlleva la aplicación de estrategias de organización y homogeneización de distintos elementos los cuales abarcan, por decir: el reacondicionamiento de un ecosistema, la construcción de caminos, el levantamiento de censos, la asignación de apellidos, entre muchos otros más. De este modo, el Estado busca *simplificar* procesos complejos y particulares a fin de volverlos *legibles* a la estructura de su propio control.

<sup>10</sup> El concepto de cultura es, por supuesto, polisémico. Terry Eagleton traza una ruta de diversas acepciones del término, vinculándolas con el ámbito político en general y el campo de influencia del Estado. De entre ellas retomo el uso que hago del término como “cuerpo de obras artísticas e intelectuales consagradas, así como las instituciones que las producen, las distribuyen y las regulan” (Eagleton, 2001: 39) el cual, agrego, se vincula como patrimonio simbólico característico a un colectivo nacional.



En el caso de la música esto permite sostener que no es forma de arte unitaria pues, además de agrupar diversas actividades a través de las cuales adquiere sentido en conjunto como dinámica, su realización contribuye a cumplir necesidades y procesos de integración social y personal, según Thomas Turino (2008).<sup>11</sup> De esta manera, los acontecimientos musicales en conjunto contribuyen al desarrollo y afianzamiento de diferentes formas de socialización a través de su múltiple rango de acciones. Asimismo, la correspondencia de dichas dinámicas con un ambiente implica la asimilación de significados del mismo, los cuales no necesariamente refieren a elementos propiamente musicales.<sup>12</sup> Precisamente, en la vinculación de miembros del ámbito político con la música, ésta última puede devenir en medio de promoción de elementos ideológicos<sup>13</sup> e identitarios<sup>14</sup>. Así,

---

<sup>11</sup> Esta misma caracterización de la música como producto humano/social se encuentra en diversas disciplinas que se han dedicado a su estudio, pasando por la antropología, la sociología, la historia, los estudios culturales y la propia musicología, según se verá después. Otra consideración relevante al respecto proviene del investigador Christopher Small, quien incluso plantea una particular aproximación conceptual a las prácticas musicales en tanto: “La música no es una cosa sino una actividad, algo que la gente hace. Esa imagen “música”, es una figuración, una abstracción de la acción, cuya realidad se dispersa cuando la examinamos con detenimiento” (1998: 2), ante lo cual propone el verbo *musicar* —*musicking*— que define como: “tomar parte, de cualquier manera, en una actuación (*performance*) musical, ya sea tocando (*performing*), escuchando, ensayando (*rehearsing*) o practicando (*practicing*), suministrando material para la ejecución —a lo que se le llama componer— o bailando (1998: 9).

<sup>12</sup> También señala Turino (2008: 1), que si bien usualmente se le atribuye a la música un carácter abstracto y autónomo de cualquier influencia social —para lo cual alude a una conocida declaración del compositor Ígor Stravinsky (1936: 53): “...considero que la música, por su propia naturaleza, es incapaz de expresar algo en absoluto, ya sea un sentimiento, una forma de pensar, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc.”—, dicha actitud puede obedecer a la dificultad de captar y expresar con palabras el significado de las dinámicas musicales. Un análisis a tener en consideración sobre este tema, en tanto se ocupa de los acercamientos que consideran a la música a través de un análisis discursivo —y sus caracterizaciones derivadas como acto, lenguaje, *performance*...—, lo aporta el musicólogo y compositor Juan Francisco Sans (en prensa). Entre las aproximaciones que refiere el autor se encuentra la de investigadora Tia DeNora, quien señala también el carácter paradójico de atribuir un sentido a la música en tanto si bien en su práctica parece “...infinita y definitivamente expresiva, al nivel del análisis taxonómico la misma música es perfectamente capaz de eludir cualquier intento de acotarla a explicaciones semánticas” (1986: 84). Entre sus propuesta para afrontar a dicho problema, la autora alude a un proyecto general de “sociología del significado musical” que tome en cuenta las propiedad contextuales del desarrollo de los actos musicales que estudia. (1986: 92).

<sup>13</sup> Empleo la definición del sociólogo Göran Therborn quien, de forma amplia, describe a la ideología como un medio a través del cual opera una consciencia y significatividad del mundo, formada a través de procesos psicodinámicos —en su mayor parte inconscientes— y funcionales, mediante un orden simbólico. De esta forma se considera tanto la experiencia cotidiana, las doctrinas intelectuales y los discursos institucionalizados; todo ello como manifestación consciente de un ser-en-el-mundo que participa en la configuración de las dinámicas sociales en tal modo que: “No toda ideología es o puede funcionar como ciencia, arte, filosofía o derecho; pero estos últimos surgen de configuraciones ideológicas y sí podrían funcionar como ideologías” (Therborn, 1987: 2).

## Introducción

los productos de determinados actores —compositores, ejecutantes, directores— pueden integrar, de forma explícita o implícita, elementos sonoros como discursos afines a representaciones sociales ya sea por medio de recursos teórico/compositivos,<sup>15</sup> formas o géneros musicales que adquieren un significado concreto,<sup>16</sup> la integración de determinados repertorios,<sup>17</sup> entre otras posibilidades que serán tratados con mayor detalle a lo largo de la investigación.

Este potencial comunicativo también es patente, no sólo en los productos musicales sino en el desenvolvimiento práctico de los mismos, particularmente en las dinámicas que Mark Pedelty (2014) denomina *rituales sonoros*. Estos tienen lugar como comportamientos colectivos con un carácter simbólico, socialmente estandarizado y repetitivo, a través de los cuales una cosmovisión cultural es puesta en práctica.<sup>18</sup> Tómese como ejemplo de este proceso un concierto sinfónico, el cual —como se verá— integra un conjunto de reglas y tipos de comportamiento, a la vez que creencias sobre las bases que fundamentan su desarrollo. De este modo, los *rituales sonoros* incorporan distintas experiencias sensoriales, a través de las cuales buscan vincularse de manera más profunda con el participante, para establecer así una relación afectiva y fortalecer su

---

<sup>14</sup> Sostiene Simon Frith, que la música contribuye a la construcción de identidades socio/individuales, si bien éstas son “un proceso y no una cosa, un devenir y no un ser”, el cual es potenciado como un “yo en construcción” en tanto: “La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente...” (Frith, 2003: 184). Al respecto la musicóloga Yolanda Moreno Rivas (1986) señala la búsqueda por configurar una “identidad sonora” como punto constitutivo de los estilos así denominados “nacionalistas”, como se verá con más detalle posteriormente.

<sup>15</sup> Por ejemplo, el uso de referencias musicales (citas, escalas, formas armónicas), las cuales sirven como indicadores de sentido de una identidad nacional o regional (Kolb Neuhaus, 2012: 53-54). O la integración de los mismos referentes con una función connotativa —humorística incluso, según lo demuestra Benet Casablancas (2014).

<sup>16</sup> Este es uno de los puntos centrales del tema aquí tratado: cómo ciertas obras y procesos musicales adquieren un carácter socialmente significativo y políticamente relevante. Como se verá, la respuesta a esta interrogante se adecua al propio contexto en que se desarrollan.

<sup>17</sup> Proceso al que William Weber (2011) califica como un acuerdo político fuerzas sociales en tensión, y que será tratado con mayor detalle en el capítulo 3.

<sup>18</sup> El término *cosmovisión* se encuentra vinculado al concepto alemán de *Weltanschauung* del cual —junto con “forma de ver el mundo”— es una de sus traducciones habituales al castellano. Propuesta por el filósofo Wilhelm Dilthey como una forma de explicar la experiencia vital, cuyo origen no es sólo un proceso de comprensión mental de la misma, sino un producto condicionado de su entorno socio/histórico del cual son correspondencias a la vez que manifestaciones (Dilthey, 19: 47-49). Para una revisión del término (Mannheim, 1964: 33-83).

efectividad. Ante ello, también poseen una capacidad político/pedagógica, pues no sólo contribuyen al entendimiento de una creencia o discurso implícito en su desarrollo, sino que alcanzan una relevancia suficiente a través de la cual colaboran a fundamentar la veracidad de la misma.<sup>19</sup>

En conjunto, estas dinámicas sobrellevan tensiones implícitas considerando, particularmente, las pugnas de actores relevantes del medio por la distribución asimétrica de los recursos disponibles. Estos corresponden en el caso que tratamos al reconocimiento, por parte del Estado, de una representación musical como relevante para una identidad nacional. Así, los actores vinculados a los productos musicales que alcanzan mayor relevancia social conllevan el ejercicio de un poder, entendiendo éste como la concentración, por parte de individuo o un grupo, de los medios para imponer sus representaciones en escenarios disyuntivos (Barquin, 2003).

Integrando esta revisión de las implicaciones del tema es preciso una recapitulación: tomamos como eje de problematización un sitio destinado a las dinámicas artísticas, el cual pertenece al Estado: el Palacio de Bellas Artes. En él tienen lugar, a través de dinámicas artísticas entre las que destaco las musicales, la integración de un conjunto de representaciones políticas, en tanto actores vinculados al Estado se sirven de ellas como medio comunicativo, ante su potencialidad como fenómeno social fuertemente significativo. Por su parte, los actores musicales encontraron en el régimen un medio para conseguir los recursos que permitan sustentar un proyecto musical.<sup>20</sup> De esta manera es que dicho espacio adquiere relevancia como *locus* en el cual se promueven formas artísticas particulares, legitimadas por el Estado, cuyo reconocimiento diversos actores del medio se disputan.

---

<sup>19</sup> Desde una acercamiento analítico diferente Jesús Baca Martín llega conclusiones análogas sobre la ritualidad de los procesos sonoros: “El rito, desde un punto de vista comunicativo, es el resultado de una minuciosa disposición de objetos visuales, sonoros, olfativos y táctiles —más la sinergia resultante— que han demostrado su eficacia persuasiva en la propia perdurabilidad y generalización de su uso” (Baca Martín, 2010: 67).

<sup>20</sup> Entendiendo esto como una proyección social, basada en representaciones de un devenir concreto de las dinámicas musicales, que aspira a consolidarse y a perdurar activamente.

## Introducción

### **“La sociología no basta”: sobre el enfoque y las fuentes de la investigación**

Prestar atención a los modos en que personas de otros ámbitos —los artistas visuales, los novelistas, los dramaturgos, los fotógrafos y los cineastas— [...] representan a la sociedad revelará categorías y posibilidades analíticas que las ciencias sociales a menudo ignoran.

Howard S. Becker.  
*Para hablar de la sociedad: La sociología no basta*<sup>21</sup>

Al examinar las implicaciones del tema tratado en la investigación, resulta patente que el conjunto de procesos que abarca es heterogéneo. Como consecuencia de ello, no busco partir de consideraciones restrictivas sino integrar una propuesta de análisis que integre distintas visiones, adecuadas a la propia complejidad de los procesos. Por ello a continuación hago una breve descripción de las disciplinas particulares que considero para la investigación cuyos temas, por cuestiones meramente descriptivas, sitúo a continuación en dos polos complementarios.

Inicialmente refieren a los aspectos políticos generales: el Estado, la nación, el conjunto de identidades asociadas a ella y las representaciones sociales derivadas. Mi acercamiento a ellos parte de la sociología política, a la cual Nash (2010) define como disciplina que se enfoca en los entornos sociales de la política o de cómo ésta influye, a la vez que es intervenida, por otros eventos del ámbito social; es decir, se ocupa del análisis de la arena política, la cual se vincula de forma indisociable a todas las instituciones sociales. Sin embargo, dicha autora también establece una apertura de la definición de la disciplina en tanto la reconsideración de algunas nociones comunes del ámbito,<sup>22</sup> obligan a reconsiderar el propio campo de análisis directo de la sociología política. De esta forma, el enfoque que la investigación considera no se ocupa mayormente de organizaciones políticas en un sentido amplio, sino que se centra más bien en actores del ámbito oficial y sus relaciones, a través de las cuales contribuyeron, de

---

<sup>21</sup> (Becker, 2015: 24).

<sup>22</sup> Por decir: una puesta en duda del Estado como ente abstracto y homogéneo, la existencia de organizaciones políticas fragmentadas junto a identidades sociales politizadas, incluyendo sus valores y manifestaciones, ente otros elementos.

forma manifiesta, a la formación de discursos políticos asociados a una imagen oficial de la nación.

A estos aspectos se suman los fenómenos musicales, para cuyo análisis se consideraron las herramientas de dos perspectivas analíticas particulares. La primera de ellas es la sociología de la música, cuyo objeto de estudio genérico son “los factores ‘sociales’ que rodean a la música en todas sus dimensiones, desde la creación a la recepción, pasando por la interpretación o la distribución” (Queipo de Llano y Noya, 2011: 90).<sup>23</sup> En este caso particular, confiero también relevancia analítica a actores del ámbito musical y a las dinámicas a través de las cuales integran, promueven y significan representaciones socio/políticas en sus productos musicales, a la vez que las pugnas que dichos actores establecen entre sí por alcanzar el reconocimiento oficial de sus proyectos musicales.

La consideración de estos elementos hizo ineludible la integración de una segunda perspectiva analítica: la musicología. Ésta ha desarrollado, particularmente desde su profesionalización definitiva a finales del siglo XIX, métodos sistemáticos para el estudio de la música.<sup>24</sup> En las últimas décadas ha experimentado un enriquecimiento de sus perspectivas a través de la consideración de elementos de otras prácticas humanísticas y científicas.<sup>25</sup> Dicho giro epistemológico, conocido bajo el apelativo de “nueva musicología”,<sup>26</sup> ha buscado disociarse de aproximaciones típicas a su objeto de estudio,<sup>27</sup> lo que ha dado como resultado el surgimiento de nuevos temas y metodologías aplicadas al análisis de la música, a la cual caracterizan ya no como un objeto autónomo de su entorno, sino como un producto que media en la formación de procesos sociales (McClary, 2006: 211). De dicho enfoque recuperé la atribución de una centralidad a procesos específicos de la práctica musical —puestos en una dimensión social, según he reiterado a lo largo de este apartado— a través de los cuales sea posible

---

<sup>23</sup> Para una revisión de algunos enfoques de la disciplina: (Noya et al., 2014. Hennion 2002).

<sup>24</sup> (*The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2016).

<sup>25</sup> (Contreras Zubillaga y Sonsoles Hernández Barbosa 2013).

<sup>26</sup> (McCreless, 1996).

<sup>27</sup> Sobre dicha crítica considero imprescindible la apreciación humorística que el musicólogo Pepe (Juan José) Rey hace de las materias vinculadas a la disciplina (1987).

## Introducción

integrar en el análisis la significatividad contenida en los productos artísticos de los actores del medio. También de esta perspectiva deriva la consideración de productos musicales como fuentes valiosas para la propia reconstrucción de las dinámicas musicales.<sup>28</sup>

De estos acercamientos deriva el énfasis en las dinámicas musicales como procesos contruidos a partir de una *acción colectiva* es decir, en permanente configuración; así como de los acontecimientos políticos en tanto procesos inherentes de un contexto. Precisamente, por ello fue necesario emprender un exámen detallado de los eventos desde una apreciación de su entorno histórico, lo cual implicó la revisión de fuentes bibliográficas, documentales, y hemerográficas. Al respecto de estos últimos, los materiales proceden de diversos archivos: el Archivo General de la Nación (AGN), el Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública (AHSEP),<sup>29</sup> el Archivo del Centro Julián Carrillo (ACJC), la Biblioteca del Centro Nacional de las Artes (BCNA) y, en menor medida, el Archivo Histórica de la Universidad Nacional Autónoma de México (AHUNAM) y el Archivo del Centro de Estudios de Historia de México Carso (ACEHM-Carso). Otros materiales proceden de periódicos, revistas e incluso documentos de internet —en los cuales se integran versiones digitales de los antes señalados—. A ellos se suman, por su relevancia material y como fuentes, grabaciones y partituras. El acceso a estas últimas resultó más complejo, en tanto algunos de los materiales requeridos fueron editados hace tiempo o, llanamente, no se conservan.<sup>30</sup> En conjunto este proceso permitió sustentar una correspondencia mutua entre una

---

<sup>28</sup> De este modo, en tanto la orientación central del presente trabajo se dirige más bien a elementos histórico/sociológico no recupero sino variables de teoría y objetos musicales de forma general, aunque necesaria, para la demostración de los argumentos planteados a lo largo de la investigación.

<sup>29</sup> El Archivo Histórica de la SEP estuvo activo hasta el año 2012 cuando fue trasladado al AGN, lugar en el que se encuentra actualmente. Sin embargo, el acceso al mismo es más restringido que el momento en el que se consultaron los materiales que integran esta investigación, debido a que la elaboración de un catálogo de los contenidos del mismo aún está en proceso. Como consecuencia de ello, es posible que las referencias contenidas en la presente investigación a documentos de dicho acervo documental varíen, respecto a instrumentos de clasificación futuros o en curso de desarrollo.

<sup>30</sup> Por ejemplo, al principio de la investigación se buscó una hipotética grabación de *Llamadas. Sinfonía Proletaria*, obra ejecutada en la inauguración del Palacio de Bellas Artes. Como dicho evento fue transmitido por radio se consideró la posible existencia de un registro sonoro del mismo, si bien toda indagación al respecto resultó infructuosa.

base teórica de la sociología y una reconstrucción histórica de dinámicas socio/políticas particulares.

Creo pertinente destacar que en ningún momento consideré esta multiplicidad de enfoques como un posicionamiento que nutriera una sujeción entre disciplinas, en tanto las fronteras entre las mismas fueron, las más de las veces, más nominativas que prácticas. A tal punto, el desarrollo de la investigación por esta vía encontró un cauce como permantente diálogo complementario, dirigido a integrar una aproximación adecuada al tema de esta investigación: aspectos histórico/musicales derivados de la vinculación entre prácticas políticas, identidades nacionales y representaciones musicales en México.

### Estado del arte

Un antecedente inmediato de algunos temas centrales de la presente investigación es el trabajo del musicólogo y etnomusicólogo Alejandro L. Madrid. En su libro *los Sonidos de la Nación Moderna* (2008), el autor ofrece un análisis de momentos específicos de la década de 1920, en los que distintos proyectos pugnaron por consolidarse como representación musical de una identidad nacional —una “mexicanidad”—, considerando el ímpetu que tuvo para el propio ámbito artístico la búsqueda de nuevos fundamentos ideológicos tras la caída del porfiriato. Así, en una sección de dicha investigación Madrid se ocupa de la puesta del montaje en 1928 en el Palacio de Bellas Artes —que aún recibía el nombre de Teatro Nacional—, de *Atzimba*, una ópera compuesta en 1900 por el compositor Ricardo Castro. El autor contrasta las ideas de su recepción y posterior rescate, así como las representaciones de una noción de “lo indígena” que se encuentran en dicha obra. La puesta en escena de la ópera, como parte de una recaudación de fondos para las obras del entonces inconcluso teatro, tropezó con un desinterés como referente de una identidad nacional, lo cual contrasta con el propio proceso de resimbolización que alcanzó el recinto por parte del régimen posrevolucionario (Madrid, 2008: 154-155). De manera particular, también resulta indispensable tener en consideración el libro *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*, también de Alejandro L. Madrid (2015) en tanto se ocupa de uno de los

## Introducción

actores de quienes se hace alusión en diversos momentos de esta investigación. El análisis del autor sobre Carrillo permite entrever el desarrollo de las propias aspiraciones del músico que, en contextos sociopolíticos disociados, buscó dotar de un sentido su propio proyecto a fin de corresponderse con los propios cambios discursivos de los regímenes políticos.

Al respecto de otras investigaciones que se ocupan del Palacio de Bellas Artes como sitio destacado de las representaciones oficiales, aunque afines a elementos no sólo musicales, considero el trabajo de la historiadora Ana Garduño.<sup>31</sup> La autora ha descrito la relevancia del sitio como “escenario del arte nacional previamente consagrado” construido con un discurso selectivo que, si bien cuidó el prestigio de su espacio como espacio de exhibición oficial, no consideró en sus inicios igualmente importante la integración de un acervo pictórico público asociado al mismo y menos aún con elementos artísticos de temporalidades sincrónicas (Garduño, 2004). De esta manera, a partir de su uso como espacio expositivo y posteriormente como galería de Estado —a partir de la integración a su espacio de un museo plástico con una accidentada genealogía—, el sitio consolidó su función como “palacio-emblema” de las representaciones oficiales (Garduño, 2012).

Ahora bien, la caracterización del proceso de consolidación de diversas representaciones en los fenómenos musicales en México, es un tema con que ha encontrado en años recientes aportes relevantes. Destaco entre ellos la labor de la investigadora Yolanda Moreno Rivas, quien se preocupó por construir un análisis en el que prevalezca, no una visión acotada y lineal de las prácticas musicales en México, sino que las sitúan en correspondencia con su entorno. Precisamente, Moreno Rivas emprende un análisis de procesos y dinámicas que contribuyeron a establecer el cauce que tomaron los acontecimientos musicales, aportando, además señalizaciones críticas, según fuera necesario. Como ejemplo de ello

---

<sup>31</sup> A ella debo el acceso que tuve a materiales del desaparecido Archivo Histórico de la SEP referentes a la inauguración del Palacio de Bellas Artes, ya que trabajé bajo su dirección como asistente de investigación. Parte de los resultados de la revisión de dichos materiales pueden encontrarse en: (Garduño, 2014).



puede señalarse el libro *Rostros del nacionalismo en la música mexicana* (Moreno Rivas, 1995) en el cual se integra una redefinición sistemática del proceso que articula el dicho nominativo ante lo cual la autora resitúa la amplitud de sus acepciones como significante político e identitario condensando en una práctica musical.

Sobre el desarrollo de este proceso en una temporalidad cercana a la de esta investigación, es preciso aludir al trabajo de Leonora Saavedra, particularmente su tesis de doctorado intitulada *Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music* (2001). En ella, la autora realiza un minucioso estudio histórico/musicológico en el que los procesos sociopolíticos ocupan un lugar influyente en el desarrollo musical durante la década de 1920, momento fundamental para el ulterior desarrollo de una práctica musical arbitrada por el Estado. Así mismo, recientemente la investigadora coordinó una publicación en torno de Carlos Chávez, uno de los actores que contribuyeron a darle una dirección específica al desarrollo musical posterior a la Revolución mexicana. En ese libro se condensan esfuerzos de distintos autores por caracterizar diversos procesos ideológicos y políticos que tuvieron un papel fundamental en el desarrollo de una música que devino en representación identitaria promovida por el Estado mismo en gran parte del s. XX.

De manera general, estos son los antecedentes que vertebran los temas considerados en la investigación, cuya distribución presentaré a continuación.

### Capitulación

El cuerpo del trabajo está integrado por tres capítulos centrales. Los dos primeros se ocupan de describir el surgimiento y terminación del proyecto arquitectónico del Palacio de Bellas Artes. El último recupera parte de una pugna por posicionar un proyecto musical, incluyendo a algunos actores a los que se alude en los primeros capítulos, junto al papel que el edificio como espacio oficial tuvo en dicho conflicto.

## Introducción

De manera más detallada el Capítulo 1, intitulado “Las postrimerías del porfiriato y los años por venir. *Matilde o México en 1810* y el proyecto del Teatro Nacional (1904-1916)”, aborda las obras de construcción del Teatro Nacional como parte de las conmemoraciones del Centenario del inicio de la Independencia de México. En ellas el régimen promovió una trama discursiva en la cual se situó como depositario de un proceso constitutivo de nación. Como producto de esa circunstancia considero la ópera *Matilde o México en 1810* —con música de Julián Carrillo y libreto de Leonardo S. Viramontes—, compuesta para la inauguración del Teatro Nacional y en la cual, sostengo, es posible encontrar parte de las mismas representaciones identitarias que promovía el oficialismo.

Sin embargo diversos obstáculos, entre los cuales se contó el advenimiento de la Revolución, resultaron adversos para el estreno de *Matilde*. Incluso las obras del teatro fueron retrasadas, si bien las administraciones posrevolucionarias buscarían concluir las en diversos momentos. Dicha circunstancia se trata en el Capítulo 2, “*Así será la revolución proletaria...: un Palacio para el Estado posrevolucionario*”, el cual empieza con una breve recapitulación del proceso de institucionalización política del Estado que, tomando como mito eje la Revolución, promueve un discurso político con fundamentos ideológicos socialistas. Después, describo el proceso de terminación de las obras del Palacio de Bellas Artes — nombre que recibió el Teatro Nacional por parte de miembros de la élite política posrevolucionaria— y el acto de inauguración del recinto. Para dicho evento el compositor Carlos Chávez escribió *Llamadas. Sinfonía proletaria* obra que, argumento, proyecta una serie de representaciones sociopolíticas afines al régimen.

Finalmente, en el capítulo 3: “Proscenio de tensiones: orquestas, directores, repertorios y polémicas en el Palacio de Bellas Artes. 1934-1937”, narro los enfrentamientos que dos conjuntos orquestales —y los directores vinculados a ellos— tuvieron en el Palacio de Bellas Artes. Esto tuvo como origen la búsqueda, por parte de sus promotores, por conseguir el patrocinio del Estado a fin de lograr el predominio de los proyectos musicales a los cuales se adscribían. Para ello,

como se verá, fue necesario articular un conjunto de representaciones y dinámicas diferenciadas entre los conjuntos sinfónicos, a través de lo cual se perseguía alcanzar una potencialidad identitaria significativa para las propias representaciones que el Estado promovía.

Como adición a estos capítulos hay un conjunto de Apéndices, los cuales integran elementos complementarios que contribuyen a profundizar los señalamientos de la investigación:

- La letra de *Llamadas. Sinfonía proletaria*, a la cual sólo se hace alusión a algunos fragmentos en el Capítulo 2.
- Listas detalladas de datos referentes al capítulo 3 de la investigación: repertorios musicales e integrantes de la Orquesta Sinfónica de México y la Orquesta Sinfónica Nacional, incluyendo músicos, directores, miembros de sus consejos directivos y patrocinadores.

En conjunto, todos estos elementos aspiran a ofrecer una visión más acabada sobre las dinámicas complejas a través de las cuales, el Palacio de Bellas Artes, se constituyó como un espacio de legitimación política de los productos artísticos oficiales. De esta forma, también será posible definir la relevancia que la música alcanzó como medio promotor de determinadas representaciones sociales, afines a los regímenes políticos en turno, durante su dilatado proceso de construcción y en los años posteriores inmediatos a su apertura.

## Introducción

## **1. Las postrimerías del porfiriato y los años por venir. *Matilde o México en 1810* y el proyecto del Teatro Nacional (1904-1916)**

Este primer capítulo describe las implicaciones representativas de una identidad nacional contenidas en la ópera *Matilde* de Julián Carrillo. Para ello, inicialmente doy cuenta del proyecto de construcción del Teatro Nacional —inserto en el contexto de las conmemoraciones por el centenario de la Independencia de México—, edificio para cuya inauguración fue compuesta la ópera. Posteriormente, hago un recuento de los procesos retóricos<sup>32</sup> sobre las representaciones de una identidad nacional presentes en la composición, para lo cual tomo en cuenta las filiaciones estéticas del compositor y el libretista, su relación con el régimen porfiriano, así como las particularidades músico/narrativas de la ópera, todo ello intercalado en un sucinto recorrido por el argumento de la misma. Finalmente, concluyo el capítulo refiriendo las consecuencias que tuvo, para las obras del Teatro Nacional y el estreno de *Matilde*, el advenimiento del conflicto revolucionario.

### **1.1. Nación, arquitectura y celebración: el proyecto del Teatro Nacional y las conmemoraciones del Centenario de la Independencia**

“Celebrar es una decisión política, no histórica, no historiográfica. Ergo, las sociedades, cuando celebran la historia, no celebran pasado sino presente”.

Mauricio Tenorio Trillo. *Ley de la naturaleza pachanguera de la historia*.<sup>33</sup>

A lo largo del desarrollo del régimen encabezado por Porfirio Díaz tuvo lugar un ambicioso proyecto de obra pública que operaba, además, como estrategia de promoción de los alcances del gobierno de Díaz quien, tras más de 30 años como presidente, logró una relativa pacificación social y política, junto a un desarrollo tecnológico y económico sostenido. Bajo las insignias de “paz, orden y progreso” del positivismo comtiano, a la vez que reproduciendo tradiciones y modelos

---

<sup>32</sup> La acepción que empleo en lo sucesivo de *retórica* refiere a una dinámica persuasiva destinada a obtener el consenso y la adhesión de un grupo de receptores hacia un conjunto discursivo. Al respecto: (Gimate-Welsh, 2005: 66).

<sup>33</sup> (Tenorio Trillo, 2009: 23).

## Capítulo 1

Europeos (particularmente franceses) en distintos ámbitos sociales, Díaz buscaba insertar el proyecto mismo de nación dentro de un programa internacional de desarrollo científico y tecnológico: una modernización (Ponce Alcocer, Matabuena Peláez, 2009: 125 y ss. Tenorio Trillo, 1996).<sup>34</sup>

De este modo fue que en 1900, la administración porfiriana adquirió el Gran Teatro Nacional, ubicado en el cruce actual de las avenidas *5 de mayo* y *Bolívar*, para llevar a cabo en él obras de remozamiento. Dicho teatro, concluido en el año de 1844, sirvió como escenario de diversos actos oficiales y civiles: el estreno del *Himno Nacional Mexicano*, los festejos anuales de la culminación de la Independencia, funciones de ópera, bailes... (Mañón, 1932). Sin embargo, las labores de restauración del edificio no se llevaron a cabo, pues se resolvió su demolición para ampliar el trazo de la avenida sobre la cual se ubicaba. Así mismo se decidió la construcción, en otro emplazamiento, de un nuevo Teatro Nacional cuyo proyecto fue encargado al arquitecto italiano Adamo Boari. Éste, con el fin de estudiar e integrar al proyecto del nuevo teatro elementos de las salas de conciertos más relevantes de Europa, emprendió una expedición a dicho continente. Finalmente, tras sus pesquisas trasatlánticas, Boari presentó el plan para el nuevo teatro, cuyas obras comenzaron en 1904.

La construcción del Teatro Nacional —además de insertarse en el plan de mejoramiento urbano que promovía el régimen—, también era parte de un conjunto de proyectos arquitectónicos que tuvieron lugar en torno del centenario de la Independencia de México, en 1910, en cuyas conmemoraciones la administración política articuló una serie de acciones y discursos por medio de los cuales confluían la celebración de un pasado y el orgullo por un presente (Tenorio

---

<sup>34</sup> En la Ciudad de México, gracias a este afán, se promovió un mejoramiento urbano general a través del cual, —como señala el arquitecto Manuel Torres Torija (personaje vinculado a diversos proyectos tardíos del porfiriato) al referirse a la capital del país—: [I]a *ciudad de México se acerca cada vez más al tipo soñado de ciudad moderna, amplia, higiénica...* (Torres, apud Urquiaga et al., 1984: 8). Al respecto de la vinculación entre desarrollo urbano y racionalización jurídico/económica del Estado: (Max Weber 2002: 938 y ss. Colom González, 2014). Scott (1998: 53 y ss.) también identifica los procesos de urbanización, promovidos por la élite política, como una forma de simplificación de procesos complejos a través de lo cual sea más asequible un control social centralizado por parte del Estado.

## **Las postrimerías del porfiriato y los años por venir. *Matilde o México en 1810 y el proyecto del Teatro Nacional (1904-1916)***

Trillo, 2009: 46). De este modo, si bien las festividades de la independencia fueron tomando consistencia como ceremonia cívica recurrente a lo largo del régimen porfiriano,<sup>35</sup> el Centenario alcanzó una relevancia particular, lo que llevó a constituir un organismo oficial encargado de la planeación de las celebraciones: la *Comisión Nacional del Centenario*. Formada por funcionarios de alto nivel, intelectuales militares y diplomáticos, la comisión aprovechó la potencialidad discursiva de la celebración, al promover una narrativa que situaba a la administración de Díaz como heredera y continuadora histórica de las tentativas emancipadoras de la independencia y del proyecto liberal juarista. De este modo el porfirismo adquiriría sentido pleno como remate de un largo proceso constitutivo de un proyecto de nación (Guedea, 2014. Tovar y de Teresa, 2011).

La construcción de este imaginario nacional ya había tenido un primer ensayo —a la vez que un modelo a seguir— en la Feria Universal de París en 1889. Este evento, organizado por el gobierno francés para conmemorar el centenario de la toma del Bastilla y el inicio de la Revolución francesa, sirvió como escenario privilegiado para la promoción internacional de la imagen de diversos países latinoamericanos. El intento de construir una representación nacional del México porfiriano quedó patente en el pabellón nacional de dicha exposición, construido en forma de pirámide. El edificio aspiraba a integrar —tomando en consideración su estilo y los contenidos que alojaba— un discurso sincrético que hilvanaba modernidad y tradición apelando, para ello, a elementos arqueológicos, históricos, etnológicos, artísticos, tecnológicos... (Tenorio Trillo, 1998).<sup>36</sup>

Con ello, los edificios cuya construcción promovió el régimen como parte de las conmemoraciones del Centenario eran herederos de este empeño, de tal manera que operaban como hitos que condensaban parte de sus imágenes representativas, proyectándolas incluso en elementos arquitectónicos —funcionales o decorativos— de las nuevas construcciones. Esto resulta patente en

---

<sup>35</sup> Tómese en consideración, por ejemplo, el traslado de la campana del templo de Dolores, Guanajuato a Palacio Nacional, en 1896 (Tovar y de Teresa, 2011: 97).

<sup>36</sup> Sin embargo, destaca Tenorio Trillo en su texto, que el edificio del pabellón no pasó de ser un experimento que serviría como punto de referencia —vilipendiado o elogiado, según el caso— de los debates sobre cómo construir una representación arquitectónica de la nación.

## Capítulo 1

algunos otros edificios proyectados sincrónicamente al Teatro Nacional, entre ellos el Palacio Legislativo.<sup>37</sup> Ideado desde 1896, fue considerado como la obra más importante de todos los proyectos arquitectónicos porfirianos, tanto por sus amplias dimensiones como por ser la sede del poder Legislativo nacional. Además, el edificio era parte de un traza cuidadosamente delineada que lo unía al Palacio Nacional y al Teatro Nacional, formando en conjunto parte de un corredor que transitaba a lo largo del poniente de la ciudad, espacio que durante la administración de Díaz había devenido en zona de expansión urbana privilegiada (Pérez Siller, 2011).

Como modelos del Palacio, se tomaron diversos recintos parlamentarios europeos y aún el Capitolio de EE. UU., con los cuales Émile Bénard, arquitecto encargado de la obra, reconocía una deuda aunque sin dejar de establecer una distancia entre ellos y el diseño final del proyecto. De este modo, el Palacio Legislativo integraría una iconografía afín al discurso republicano europeo, aunque con adaptaciones a las representaciones nacionales del régimen, armonizadas en conjunto dentro de un discurso que perseguía legitimar al régimen como depositario causal de un desarrollo histórico, según ya se ha señalado previamente (Pérez Siller, 2014).

Volviendo al caso del Teatro Nacional, si bien a diferencia del Palacio Legislativo era una obra de arquitectura civil —sin implicaciones políticas aparentes—, en su diseño también aparecen elementos que daban cuenta de la imagen identitaria de la nación, de acuerdo con el proyecto modernizador porfiriano. Así, en una defensa que hace del *art nouveau*<sup>38</sup> como estilo conveniente para el exterior del Teatro Nacional, Boari establece que:

---

<sup>37</sup> Si bien existen otras obras arquitectónicas suscritas a las conmemoraciones del Centenario (Tovar y de Teresa, 2011: 228 y ss), aquí sólo rescato el proyecto del Palacio Legislativo para situarlo junto al Teatro Nacional en tanto a ambos edificios tienen nexos particulares. Precisamente, a partir de ellos se puede desarrollar un contraste histórico del significado de ambos edificios, tanto en el porfiriato como en el periodo posrevolucionario, según se verá en el próximo capítulo.

<sup>38</sup> Una definición general lo caracteriza como un movimiento artístico que perseguía liberarse de imitaciones históricas —de ahí incluso la declaración contenida en su propio nombre como arte “nuevo”—, y que se distingue en la arquitectura, particularmente, por el aprecio del trabajo



## Las postrimerías del porfiriato y los años por venir. *Matilde o México en 1810* y el proyecto del Teatro Nacional (1904-1916)

...*Art Nouveau*, tal calificativo vago, pero universal, sirve perfectamente para traducir las diversas manifestaciones de este movimiento cosmopolita modernísimo. Las formas de Oriente se han mezclado á (sic) las de Occidente, y así como en el dominio de la ciencia todos los hombres caminan con movimiento uniforme y constante, en el campo del arte el mundo se unifica y emprende su marcha triunfal, en la que nada será capaz de detenerlo. No se crea, por esto, que es preciso renegar del pasado; hoy más que nunca cada país debe hacer gala de sus formas arquitectónicas típicas, modernizándolas (Boari apud Urquiaga et al., 1984: 318).

De esta manera el arquitecto encargado reconoce que las bases de su proyecto hilvanan un arte “modernísimo” con elementos nacionales, razón por la cual, como ya se dijo, tomó en consideración algunas salas de ópera europeas, de las cuales rescató elementos arquitectónicos significativos, acoplándolos a otros que aludían a elementos de raigambre nacional.<sup>39</sup>

Esto es particularmente notorio en la iconografía de las esculturas destinadas al recinto —la mayoría de ellas encargadas a talleres extranjeros— la cual combina alusiones a las funciones artísticas a las que estaría dedicado el teatro, junto a referencias al imaginario europeo que el régimen celebraba. En ellas conviven efigies de la flora y fauna local (amapolas, girasoles, piñas, flores de ocote; coyotes, monos, perros); motivos con raíces prehispánicas (caballeros águila, caballeros tigre, serpientes emplumadas), grecorromanos (pegasos, musas, emblemas de las artes) y otros tipos alegóricos (las estaciones del año, la ira, la alegría, la tristeza, el dolor...). Como remate de la cúpula del edificio, se dispuso un cuerpo escultórico con una de las representaciones cimeras de la nación: rodeada por figuras femeninas se alzaba un águila mexicana —con las alas

---

artesanal, lo que se cristalizó en cuidadosas ornamentaciones que imitaban formas orgánicas (Midant (dir.), 2006: 56-58). Sin embargo, considerando su desarrollo histórico, la investigadora Debora L. Silverman (1992) señala que el *art nouveau* tuvo, al menos en Francia, acepciones distintas y no siempre coincidentes entre sí. Más, hay entre de ellas correspondencias con la propia definición del estilo por Boari, como un arte cosmopolita y moderno, en su defensa que hace de su proyecto en la cita arriba presente.

<sup>39</sup> Boari también ocupa como referente de modernidad a la Exposición Universal de París según la menciona, en algunos textos en los que alude al uso del *art nouveau* en el evento, como justificación del empleo de dicho estilo en el proyecto del Teatro Nacional (Boari apud Urquiaga et al., 1984: 45-46).

## Capítulo 1

batientes y una serpiente en el pico— dispuesta sobre un orbe con nopales (Urquiaga et al., 1984).<sup>40</sup>

En su interior el Teatro Nacional estaba organizado como un conjunto que incluía un vestíbulo, un *hall*,<sup>41</sup> un jardín de invierno, un restaurante y un salón de fiestas. Además de dichos espacios se encontraba la sala de espectáculos, formada por el escenario, la galería y una serie de palcos organizados en diferentes niveles.<sup>42</sup> Así mismo, al igual que las esculturas en el exterior del recinto, los elementos iconográficos de la sala de espectáculos cargaban sobre sí un conjunto heterogéneo de orígenes y significados. Así, conviven una representación del Olimpo y las nueve musas en torno de una figurada alada que representa a Apolo —situados en un plafón transparente en el techo de la sala—; una mosaico con la historia del arte teatral —cuyo diseño, hecho por el escultor Géza Maróti, fue dispuesto, sobre el arco del proscenio—.<sup>43</sup> Destaca también, en el escenario, un telón de vidrios opalescentes que presenta un paisaje idealizado del Valle de México, en cuyos extremos destacan los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl. El tema de la obra fue propuesto por Boari —si bien el primer esbozo fue obra de Maróti— y de su fabricación se encargó la casa Tiffany de Nueva York. La instalación del mismo se llevó a cabo mientras Boari estaba al frente de las obras del teatro (Urquiaga et al., 1984).

Si bien en todos estos elementos arquitectónicos pueden entreverse significados concordantes de una identidad —formada por elementos de la tradición clásica occidental junto a hitos del paisaje nacional—, las innovaciones

---

<sup>40</sup> Para algunas consideraciones generales sobre el “águila mexicana”: (Matos Moctezuma, 2009).

<sup>41</sup> Lo que actualmente es el vestíbulo del edificio, Boari lo separaba en dos espacios: un vestíbulo y un *hall* (Urquiaga et al., 1984: 328).

<sup>42</sup> La disposición de la Sala de Espectáculos del Teatro Nacional era *all'italiana*, forma derivada de los teatros cortesanos, caracterizada por una planta cuadrada, integración de palcos y profundidad del espacio escénico. Esta forma, asociada a los teatros de ópera europeos, difería de las salas de conciertos, sitios que recién aparecieron a finales del s. XVIII, destinados a la interpretación de música instrumental en comparación de los teatros, destinados a los dramas musicales. Además, cada uno de estos espacios se asociaba con formas particulares de escucha, según el desarrollo de conceptualizaciones sobre el papel significativo de la música y su relación con el oyente. (Blanning, 2008: 197 y ss. Weber 2011). Este tema será motivo de mayor desarrollo en el capítulo 3.

<sup>43</sup> Instalados en momentos distintos de las obras del teatro —el plafón en 1919 y el mosaico en 1910—, ambos elementos se conservan hasta la fecha (Urquiaga et al., 1984: 146).

## **Las postrimerías del porfiriato y los años por venir. *Matilde o México en 1810* y el proyecto del Teatro Nacional (1904-1916)**

mecánicas que incluyó el teatro eran un complemento de dicha representación, como señalamiento de los alcances modernizadores del régimen. Éstas incluían elevadores, una planta eléctrica, pasillos de comunicación y ventilación, un foso de orquesta con acceso propio, un telón a prueba de fuego, entre otros.

En un principio, Boari estimó que la obra duraría cuatro años pero algunos inconvenientes fueron deteniendo los avances de la construcción. Pese a ello los trabajos continuaron si bien se orientaron, casi en su totalidad, al exterior del teatro: recubrimientos y colocación de los motivos escultóricos. Al interior, los adelantos se concentraron en la sala de espectáculos: armado de palcos y galerías, así como el trabajo de la ingeniería del escenario. De esta manera ya en 1909 la vista del exterior del teatro ofrecía la impresión de un avance suficiente como para considerar su conclusión a tiempo para las conmemoraciones del Centenario. Como resultado de ello, surgieron diversas opiniones sobre el evento artístico más apropiado para la inauguración del nuevo teatro, según se verá en la próxima sección.

## Capítulo 1

### 1.2. *Matilde o México en 1810*: una ópera porfiriana sobre la Independencia

“Un mundo  
Contra otro mundo, en batallar del infierno.  
Amor y orgullo... Vuestra sangre vieja  
Querrá triunfar con ímpetu colérico  
Y al fin, dará a la tumba dos cadáveres  
Y un bautismo de sangre al mundo nuevo”.

Julián Carrillo / Leonardo S. Viramontes  
*Matilde o México en 1810. Acto Primero, escena VIII. “Premonición de la Hechicera”*<sup>44</sup>

“¡Sangre azteca de gloria y martirio,  
Que nos dieras hogar legendario,  
Haz un árbol brotar, milenario,  
Del patíbulo triste de ayer!”.

Julián Carrillo / Leonardo S. Viramontes  
*Matilde o México en 1810. Acto Tercero, escena III. “Himno de los Insurrectos”*<sup>45</sup>

El musicólogo Philip Gosset —en un estudio sobre el desarrollo de los coros en las óperas italianas a lo largo del s. XIX como formas de promover una identidad nacional— establece que: “así como la política puede ser analizada como empresa cultural y simbólica (es decir teatral, en su sentido más amplio), también el teatro o la ópera (en un sentido más acotado) debe ser analizado como [acto] político” (Gosset, 1990). De este modo, la lectura del musicólogo sitúa al género como un proceso de socialización dinámico, que ofrece potencialidades para los elementos simbólicos vinculados al poder del Estado.<sup>46</sup> A partir de dicha consideración, la presente sección se enfoca en rescatar las representaciones de una identidad nacional oficial contenidas en *Matilde o México en 1810*, una ópera cuya factura tuvo como destino ideal la inauguración del Teatro Nacional. Para ello sustenté mi trabajo en una revisión de materiales vinculados a la obra,<sup>47</sup> así como

---

<sup>44</sup> (Viramontes, 1918: 107).

<sup>45</sup> (Viramontes, 1918: 127).

<sup>46</sup> Considerar en conjunto también sobre este proceso: (Snowman, 2013).

<sup>47</sup> Entre ellos: manuscritos musicales y algunas copias del libreto, los cuales se encuentran en el Archivo del Centro Julián Carrillo (ACJC), con cuyo personal estoy agradecido. Sin embargo, mi fuente de los diálogos es un libro de poesías de Leonardo S. Viramontes, intitulado *Gritos de alma* (1918), el cual contiene una versión íntegra del libreto de la ópera. Para los nombres de las escenas, considero los que aparecen en la grabación comercial de *Matilde*, editada en el año 2011. Otros elementos los recupero de recortes periodísticos depositados en el ACJC.

## **Las postrimerías del porfiriato y los años por venir. *Matilde o México en 1810* y el proyecto del Teatro Nacional (1904-1916)**

en el análisis que hace el musicólogo Alejandro L. Madrid (2015) de la misma,<sup>48</sup> resaltando su vinculación con el porfiriato y con el desarrollo histórico europeo del drama musical en el siglo XIX, dentro del cual adquirió un indisociable significado político, según se verá.

Una vez avanzadas las obras del nuevo teatro, la *Comisión Nacional del Centenario* se decantó por programar una ópera para la inauguración del recinto. Esa decisión pronto levantó suspicacias en la prensa en tanto probablemente la obra elegida sería extranjera y, en concordancia con la naturaleza del evento, se consideró la pertinencia de que en la inauguración se tocara una ópera compuesta para la ocasión por un músico mexicano.<sup>49</sup> Contra esta idea se expresaron el director de orquesta Eduardo Trucco y el entonces director de la orquesta del Conservatorio, Carlos J. Meneses, quienes si bien mencionaban dos posibles candidatos para emprender dicha tarea —Julián Carrillo y Gustavo E. Campa— opinaban que ambos no contaban ni con el tiempo ni con la capacitación suficiente para tal labor.

Interpelado directamente, Julián Carrillo —compositor, violinista y director de orquesta—, respondió desdeñando a la ópera como “música infinitamente inferior” frente a otros géneros,<sup>50</sup> como la sinfonía.<sup>51</sup> A la vez, planteó que en el tiempo que

---

<sup>48</sup> En tanto mi acceso a las partituras de *Matilde* fue limitado por cuestiones de tiempo, en algunas secciones recurro reiteradamente al análisis que hace Madrid de la ópera. De este modo, si bien dicha aproximación ya desarrolla con profundidad algunos puntos esenciales que pretendía demostrar en el proyecto inicial de mi investigación, y con los cuales concuerdo plenamente, aquí no trato sólo de repetirlos sino de darles una mayor amplitud para situarlos en concordancia con el enfoque específico del capítulo y el cuerpo general de mi trabajo.

<sup>49</sup> “La inauguración del nuevo Teatro Nacional” de Nicolás Durán, *La Aurora*, 15 de Junio de 1909, en Archivo del Centro Julián Carrillo (ACJC).

<sup>50</sup> La desestimación que hace Carrillo de la ópera parte de que él ya había compuesto y estrenado una sinfonía en Alemania. Ante ello, argumenta, poseía la suficiencia musical para emprender la composición de una obra del género dramático. Sin embargo, el músico también reflejaba una pugna entre dos planteamientos musicales del romanticismo alemán: la música absoluta y la música representativa. Agrupados en torno de los compositores Johannes Brahms y Richard Wagner, los partidarios de la primera corriente pugnaban por una introversión hacia los contenidos musicales mismos, destacando las formas meramente instrumentales. Ante ello, consideraban, la música tenía una autonomía de cualquier elemento textual o funcional. Los segundos, por el contrario, consideraban que la música instrumental resultaba “indeterminada” a la cual contraponían a una música vocal, con fines dramáticos y expresivos (Dalhaus, 1999). De este modo, las posturas eran una oposición de diferencias “entre el pathos teatral de la música heroica de Wagner, frente a la introversión formalista del lirismo de Brahms”. (Dorian, apud Noya, 2011: 214). Señala Madrid (2015: 41 y ss.) que la asimilación de este debate por Julián Carrillo no estaba

## Capítulo 1

mediaba hasta la inauguración del nuevo teatro él podría escribir, no sólo una ópera, sino también una cantata “para celebrar nuestro glorioso centenario de 1910” (Carrillo, 1913: 149).<sup>52</sup> La suficiencia con la cual el compositor respondió a la polémica partía de una trayectoria destacada en el ámbito musical porfiriano: nacido en 1875 en Aqualulco —un pueblo a poco menos de 50 kilómetros San Luis Potosí—, hijo de una familia modesta de ascendencia indígena, empezó su formación musical en su pueblo natal, prosiguió sus estudios de manera más formal en San Luis Potosí y después, en 1895, ingresó al Conservatorio Nacional, en la Ciudad de México. Cuando era estudiante de violín en dicho centro, participó en un concierto en el que Porfirio Díaz lo escuchó tocar y en el cual le fue concedida una beca, al parecer por asignación del entonces presidente, para continuar sus estudios en Europa.

Durante su estadía fuera de México, Carrillo recibió diversos reconocimientos por su trabajo como violinista y compositor, lo que terminó de asentar la estima que el presidente y sus allegados tenían por él. Así en 1904, tras volver a México y recibir de manos de Díaz un valioso violín como regalo, fue designado profesor en el Conservatorio Nacional. A la vez, recibió otras comisiones y puestos oficiales: la composición del *Canto a la Bandera* —el cual fue estrenado en un acto solemne,

---

exento de contradicciones, si bien pudo ser un proceso a través de la cual el músico buscaba asimilar, tanto su formación cercana a la corriente de la música absoluta como su admiración por Wagner, para construir una postura congruente con el contexto mexicano, en el cual permeaban valores musicales distintos a los de la tradición germana.

<sup>51</sup> *Sinfonía* es un término que históricamente ha designado distintos tipos de composiciones, con elementos no necesariamente afines. No es sino hasta mediados del s. XVIII que se identifica como una obra mayormente instrumental, específicamente para orquesta (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2016). Si bien a lo largo de su desarrollo diversos compositores contribuyeron a la definición de sus características formales y estéticas es a partir de Beethoven, con su ciclo de 9 sinfonías, que adquirió una coherencia como género musical sistematizado, al asentar elementos compositivos indisolubles de su organización tales como la *Forma Sonata*, estructura que caracterizaba la disposición de los temas del primer movimiento de una sinfonía (Kühn, 2003: 167 y ss. Rosen, 1998). También por mediación de Beethoven, la sinfonía incluso adquirió un significado político, ante las asociaciones que el compositor realizó en sus obras con diversos personajes, conceptos o temas (Latham, 2008: 1404 y ss. Buch, 2001).

<sup>52</sup> Originalmente el término *cantata* refería a una pieza de canto para voz solista con acompañamiento de bajo (Kühn, 2003: 127). Posteriormente pasó a denominar una obra para coro, solistas y orquesta, aunque con énfasis en las partes vocales. La declaración de Carrillo pudo partir de un antecedente de cantata compuesta para un acto político: la *Festgesang zur Enthüllung des Friedrich August-Monuments* (1843) de Richard Wagner, escrita para la develación de un monumento a Federico Augusto I de Sajonia (Latham, 2008: 280).

## Las postrimerías del porfiriato y los años por venir. *Matilde o México en 1810* y el proyecto del Teatro Nacional (1904-1916)

en la Plaza Central, como parte de las fiestas del Centenario de la Independencia— y el nombramiento como Inspector General de Música de la Ciudad de México (Solis Winkler, 1996).

Así, Carrillo respondió a las polémicas sobre la pertinencia de inaugurar el nuevo teatro con la obra de un autor mexicano, circunstancia que también lo animó a emprender la composición de una ópera alusiva al Centenario.<sup>53</sup> El resultado de este trabajo fue *Matilde o México en 1810*, obra con libreto de Leonardo S. Viramontes.<sup>54</sup> La obra, si bien incorpora lugares y símbolos de la historiografía porfiriana sobre la Independencia,<sup>55</sup> es en realidad una relato ficticio de amor entre Matilde —hija de Don Juan, capitán realista— y León —español criollo, simpatizante insurgente—. La narración tiene lugar durante el *Jueves de*

---

<sup>53</sup> A su vuelta a México en 1904, Carrillo ya había compuesto una ópera, *Ossian* la cual, si bien hubo tentativas por parte de la propia administración porfiriana (Sierra, 1991: 448), no llegó a ser estrenada. Así mismo, según Carrillo existió un proyecto en torno de 1908, apoyado por Díaz mismo, para que compusiera 6 óperas “con asuntos mexicanos”, si bien esta tentativa tampoco prosperó (Velasco Urda, 1945: 236).

<sup>54</sup> Poeta, escritor y abogado, nacido en San Luis Potosí (Madrid, 2015: 79). Sobre esta diversidad de ocupaciones señala la investigadora Verónica Hernández Landa que entonces no existía la profesión de escritor como se precisa actualmente, ya que era difícil que los autores —si bien con algunas excepciones como Manuel Gutiérrez Nájera o Amado Nervo— pudieran vivir de su quehacer literario. De este modo: “...hay que considerar que los escritores también eran políticos o funcionarios públicos, e incluso (...) militares, y que todas sus actividades estaban íntimamente relacionadas” (Hernández Landa Valencia, 2011: 70).

<sup>55</sup> Al referirme a historiografía porfiriana considero *México a través de los siglos*, monumental obra que abarca desde el periodo prehispánico hasta la así denominada Reforma. Publicado en cinco tomos, el proyecto fue encomendado por Manuel González —presidente por influencia directa de Díaz entre 1880 y 1884— al escritor Vicente Riva Palacio, quien se encargó de la dirección general de la colección, así como de la redacción del tomo segundo (Ortiz Monasterio, 1999: 225-240). Sobre la relevancia de *México a través de los siglos* y su vinculación con el tema de *Matilde*, debe considerarse que dicha obra bibliográfica contribuyó a la consolidación —tanto de pautas historiográficas, como de una épica—, sobre diversos sucesos entre los cuales se encuentra, precisamente, la Independencia como acontecimiento seminal del colectivo nacional (Ortiz Monasterio, 2004: 240 y ss.). Si bien con diferencias, este ideal encontró su desarrollo, de acuerdo con el historiador David A. Brading, en el trabajo de otros dos destacados intelectuales mexicanos de la segunda mitad del siglo XIX: Ignacio Ramírez e Ignacio Manuel Altamirano quienes, a través de su propia obra política y literaria: “...transformaron el significado político de este término [patria], redefiniendo la vieja patria criolla como una república federal, heredera no del Anáhuac o de la Nueva España, sino de la Revolución francesa y de la Insurgencia de 1810” (Brading, 1988: 128). En conjunto, es necesario advertir que parte esencial de la historiografía porfiriana y sus antecedentes cercanos habían sido influidos o elaborados directamente por escritores. Esto no implica que dichos productos carecieran de mérito o rigurosidad sino que, como se señaló antes, la labor literaria tenían una vinculación cercana con diversos ámbitos profesionales y que, en el caso de la investigación histórica, los actores que se dedicaron a ella buscaron diferenciar los productos analíticos y los textos netamente literarios, a través de los cuales buscaban dar cuenta de su propia visión sobre un pasado. Tal es el caso de la novela histórica, género al que me referiré posteriormente.

## Capítulo 1

*Corpus Christi* en la Ciudad de México, posteriormente se desarrolla en la ciudad de Querétaro y finaliza en el pueblo de Dolores.

La ópera comienza con un *Preludio*<sup>56</sup> *orquestal* en el que se hilvanan algunos de los temas musicales más relevantes de la obra y en el que según Carrillo —en unas anotaciones marginales en una reducción para piano de la ópera— tendrían lugar ciertas acciones escénico/musicales que construyen una atmósfera particular: “Se abre el telón en la oscuridad. Empieza a destacar la silueta de la Catedral. Voces a boca cerrada *pp*<sup>57</sup> como primor de libertad”.<sup>58</sup> Estas indicaciones son fruto de la cercana colaboración entre el director y el escritor, afín en tal manera que incluso en otras secciones del libreto Viramontes señala ideas concretas sobre el ambiente que la música debía propiciar:

Los hondos dolores de un pueblo en lucha por su libertad, los ideales latentes en las almas y que han nacido a la luz de un siglo de filósofos, destellos que llegan hasta el Nuevo Mundo con todos los trágicos furores de la Revolución francesa y la epopeya napoleónica [...] la emoción punzante de un conflicto sangriento, de un contraste dolorosísimo entre los dulces anhelos amantes de Matilde, las clarinerías belicosas y las dolientes y solemnes notas de la plegaria religiosa (Viramontes apud Madrid, 2015: 84).

Dichas notas no sólo son acotaciones poéticas sobre el entorno escénico, sino que también resultan indicadores manifiestos de los fundamentos de los que Carrillo y Viramontes se sirven para construir su representación operística de la Independencia. Así, apelan a referencias históricas explícitas de la Revolución francesa y el periodo napoleónico es decir, a elementos simbólicos que tuvieron su origen en el pensamiento liberal del iluminismo.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Composición instrumental pensada como introducción de una obra.

<sup>57</sup> *Pianísimo*.

<sup>58</sup> Julián Carrillo, Leonardo S. Viramontes (1909). *Matilde o México en 1810*. Manuscrito en ACJC.

<sup>59</sup> El desarrollo del imaginario del iluminismo se debe al trabajo de diversos escritores europeos, particularmente franceses quienes, tomando como base un pensamiento crítico y racionalista, plantearon un sistema político que ponía en duda la centralidad absolutista del poder según el *Ancien Régime*. (Doyle, 1989: 44 y ss.). A partir de ello, surgió un nuevo eje de organización social, no supeditado al monarca sino al desarrollo de la soberanía popular de la nación, la cual desarrolló su propio sistema de símbolos al respecto de los cuales apunta Manfred B. Steger (2008, 20): “Impregnada con sangrientas imágenes de muertes y batallas, sus feroces canciones de guerra resonaban conjuntamente con amorosas himnos consagrados a la madre patria, simbolizada en una nueva Santísima Trinidad: Nación, República y Revolución”. Tenorio Trillo (2009: 32) señala



## Las postrimerías del porfiriato y los años por venir. *Matilde o México en 1810* y el proyecto del Teatro Nacional (1904-1916)

Continuando con la narración de la ópera, prosigue una escena en la que situados ante el Palacio Virreinal, León y Antonio —otro partidario insurgente y amigo de León—, cantan contra las implicaciones contenidas en el edificio, incluyendo en su reclamo una enunciación que, además, asienta la existencia de un colectivo identitario de nación: “Ese espléndido palacio / Me parece un ataúd. / Allí agoniza el orgullo / De nuestros viejos tiranos / ¡Que pronto los mexicanos / Romperán su esclavitud!”. Posteriormente, León se encuentra frente a Don Juan, padre de Matilde, con quien discute violentamente sobre sus inclinaciones a favor de la independencia.

La tensa escena entre ambos es interrumpida por un multitudinario cortejo de cofradías que celebran el *Corpus Christi*.<sup>60</sup> La presencia de un órgano y el desarrollo de algunas líneas melódicas de los coros que participan en la ceremonia,<sup>61</sup> buscan enfatizar el contexto sonoro propio de la celebración religiosa. La inclusión de una escena del ceremonial católico obedece a diversos motivos: al situar los acontecimientos en torno de la fiesta de Corpus, establece una vinculación con la celebración de un proceso de encarnación sacramental, y el cuerpo político de la nación, como contraste personificado en los amantes,

---

que este imaginario tuvo un renacimiento durante la Tercera república —régimen que organizó la Exposición Universal de París, en 1889—, como parte de un intento por fijar la mitología de la Revolución en la identidad nacional francesa.

<sup>60</sup> En castellano, “Cuerpo de Cristo” es la conmemoración de la Iglesia católica por la presencia sacramental de Jesucristo en el pan y el vino consagrados. Documentada en México desde el siglo XVI, en los tiempos de su mayor auge poseía un marcado carácter político/religioso al incluir, además de una liturgia especial, acontecimientos públicos de carácter secular en los cuales participaban miembros del ámbito religioso. Entre los actos que tenían lugar en la fiesta, según lo recuperan los autores de *Matilde*, tenía lugar una multitudinaria procesión formada por gremios, cofradías, miembros del cabildo de la Catedral, el ayuntamiento. Para una descripción de los hechos que tenían lugar en la festividad de Corpus, incluyendo la procesión: (García Cubas, 1904: 358-370).

El libreto de *Matilde* describe, de forma profusa y minuciosa, a los participantes de la procesión (Viramontes, 1918: 101-102).

<sup>61</sup> El libretista destaca que en la escena participan dos coros: uno formado por frailes y otro por el pueblo. Sobre este último: “Una masa del pueblo está frente a la Iglesia, presenciando la ceremonia. La mayor parte de estos espectadores permanece arrodillada, pero hay también muchos de pie, viendo todo con más curiosidad que devoción, y de cuyo grupo salen, a modo de comentario, los versos que a continuación van, de modo que cada estrofa de este grupo sea como un eco o respuesta de los sagrados cánticos que la procesión entona”. (Viramontes, 1918: 103). Madrid señala el contraste entre estos grupos no sólo a través de los mensajes diferenciado de las letras que entonan, sino también por medio de un montaje polifónico de las melodías de cada coro (Madrid 2015, 81). Precisamente el grupo de frailes parece aludir en su melodía, uniforme y con saltos entre intervalos cercanos, al canto llano de la liturgia católica.

## Capítulo 1

personajes centrales de la narración (Madrid, 2015: 95). A la vez, es un recurso escénico/musical que los autores emplean para dar realismo a la obra y que, en el caso de Carrillo, deriva de su formación en Alemania junto a la integración de elementos operísticos de la tradición italiana. Es por esto que Madrid perfila con precisión las confluencias estilísticas del libreto y la música de *Matilde* como “...un curioso híbrido del verismo,<sup>62</sup> pasado por los oídos de un wagneriano y expresado en el lenguaje de un modernista”<sup>63</sup> (Madrid, 2015: 80).

Tras el cortejo religioso, Matilde sale de la catedral para encontrarse con un enigmático personaje, la Hechicera, quien le advierte sobre el desenlace de su relación con León: “Y al fin, dará a la tumba dos cadáveres, / y un bautismo de sangre al mundo nuevo”. Con su aparición, la Hechicera resitúa un elemento fundamental sobre la intención discursiva de la obra: el papel simbólico de los personajes como representaciones de “dos mundos” políticos. Si bien destaca en el desarrollo narrativo la historia de amor entre León y Matilde, ambos son encarnaciones alegóricas de los bandos enfrentados, cuyo conflicto ideológico/amoroso no tiene resolución posible sino por una síntesis contundente: el sacrificio.

Estos elementos permiten sostener, que si bien el lenguaje de Viramontes es modernista en su forma, algunos de sus contenidos provienen de recursos y temas suplementarios a los de dicho movimiento. Entre ellos, es notorio el influjo de algunas características de la novela histórica la cual construye narrativas que no sólo buscan relatar los acontecimientos de un entorno histórico, sino que

---

<sup>62</sup> Movimiento literario/musical que tuvo lugar hacia 1870 en Italia. Algunas de las características del verismo son: la valoración por temas realistas y personajes populares, cuyos ambientes eran reproducidos a través de escenarios pintorescos y hasta sórdidos en los que se incluían fiestas, bailes, y ceremonias religiosas (*The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2016).

<sup>63</sup> Madrid (2015: 79) adscribe el lenguaje de Viramontes en el libreto de *Matilde* al *modernismo* en tanto la filiación que perfila el autor con dicho movimiento literario latinoamericano es patente en el uso de un imaginario sensual y exotista, la preocupación por un equilibrio entre la forma, el ritmo y el balance de la escritura del libreto —con énfasis en determinadas rítmicas poéticas— entre otros atributos. Para una caracterización general del modernismo, incluyendo algunas problemáticas sobre el término: (Pacheco, 1999).

## **Las postrimerías del porfiriato y los años por venir. *Matilde o México en 1810* y el proyecto del Teatro Nacional (1904-1916)**

también los interpreta con criterios y preocupaciones de su presente (Hernández Landa Valencia, 2011).<sup>64</sup>

Por este potencial como medio de integrar una representación histórica mediada, *Matilde* posee un nexo directo con el papel socio/político que la ópera había tenido durante el desarrollo de los Estados nacionales europeos. El género sirvió de vehículo destacado para la promoción de símbolos codificados que referían a una identidad política. Aunado a ello, los acontecimientos que tuvieron lugar en torno de la Revolución francesa potenciaron la formación de conjuntos simbólicos oficiales, ya no sólo asociados a un Estado absoluto centralizado, sino abiertos a otros estamentos sociales como partes constitutivas de la nación.<sup>65</sup> Dentro de esta dinámica, la música tuvo una relevancia fundamental como forma de socialización que fomentaba la difusión de discursos sobre una colectividad. Incluso algunos compositores prácticamente se convirtieron, como promotores de estos temas, en patrimonio vivo de diversas comunidades, lo que les ganó un amplio apoyo social, de tal modo que hasta aristócratas y burgueses con suficientes recursos financiaban algunas de sus empresas.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> El escritor Manuel Gutiérrez Nájera ofrece, en 1881, una breve genealogía de la novela histórica entonces accesible y en la cual se encuentran principalmente autores franceses y españoles, si bien destaca entre ellos a Benito Pérez Galdós y sus *Episodios Nacionales*: "...escritas para excitar el patriotismo; su estilo es viril y entusiasta; los personajes que intervienen en su fábula simbolizan ideas nobles (...) Más acaso que la historia misma con esa precisión que sólo puede hallarse en las memorias contemporáneas, dan una exacta idea de toda aquella civilización decrepita y monástica, que anima y vivifica el soplo generoso del patriotismo". (Gutiérrez Nájera, 1995: 187). Así mismo Viramontes expresa —a partir de la influencia del filósofo francés Hippolyte Adolphe Taine, a quien cita constantemente— apego por un realismo literario cuya presencia extiende incluso a la práctica histórica: "La novela, como la poesía lírica, como la comedia, el drama y la tragedia, deben reproducir real y útilmente la Vida nuestra, la existencia humana entera, con sus vulgaridades, con sus sueños, con sus pasiones, miserias y grandezas [...] Esta renovación gloriosa no se ha operado solamente en la primavera del Arte, ¡es también toda una primavera de la Historia! La Historia de hoy no es una narración como la de ayer. [¡]La Historia de hoy es la resurrección de la Humanidad!" (Viramontes, 1909: 11).

<sup>65</sup> Sobre la promoción de conjuntos discursivos vinculados con identidades nacionales durante la Revolución francesa, el historiador Tim Blanning (2008: 411) señala: "La Revolución había abandonado todos los sistemas de creencias del viejo régimen, especialmente la monarquía y el catolicismo, y necesitaba encontrar otra fuente de legitimidad y lealtad. Entre los posibles candidatos, el «Estado» era demasiado abstracto y el «pueblo» demasiado vaporoso. La «patria» tenía mejores credenciales y sin duda gozaba de popularidad desde 1789, pero era demasiado pasivo y elitista. El concepto dominante fue el de «nación»".

<sup>66</sup> Al respecto de la apropiación de un compositor por parte de un colectivo nacional, tómesese el caso de Giuseppe Verdi. Si bien algunas de las óperas del compositor se situaban a una

## Capítulo 1

En México la ópera alcanzó relevancia a lo largo del s. XIX como forma de esparcimiento, a la vez que como acto promotor de un discurso civilizador, es decir como espacio de sociabilidad a través del cual se reproducían ciertas creencias y acciones (Zárate Toscano, Gruzinski, 2008. Pablo Hammeken, 2014).<sup>67</sup> Por ello, las dinámicas vinculadas a la ópera condensaban y reproducían, en su desarrollo como actividad socialmente estandarizada, formas discursivas y estéticas a partir de las cuales devinieron en “arena de experimentación” en la que compositores y ejecutantes desafiaban a la vez que reforzaban ideologías y representaciones (Agranoff Ochs, 2011).<sup>68</sup> Precisamente, esta potencialidad comunicativa pudo ser el motivo por el cual la *Comisión Nacional del Centenario* y el propio Carrillo —pese a sus reservas—, se decantaron por considerar a la ópera como género idóneo para la inauguración del Teatro Nacional.

Prosiguiendo con la descripción del argumento, tras dejar a la Hechicera, Matilde se encuentra finalmente con León, tras lo cual tiene lugar una escena en la cual ambos personajes, a la par de declararse un amor mutuamente correspondido, discuten sobre sus profesiones ideológicas. De este modo, mientras Matilde le reclama a León sus inclinaciones, quien responde defendiendo su posición de insurgente, en un momento de particular tensión escénica en que ambos personajes insinúan la posibilidad de morir por sus convicciones, se escucha una breve cita del *Himno Nacional Mexicano*.<sup>69</sup> El diálogo entre ambos personajes es interrumpido por Don Juan que confronta a León, con lo que concluye el primer acto.

---

considerable lejanía temporal, incluían paralelismos fácilmente perceptibles al contexto de la reunificación italiana. Ello le valió que su nombre fuera usado como un acrónimo de Víctor Emanuel II: “Vittorio Emanuele Re D'Italia”. Sobre los apoyos económicos que alcanzaron algunos compositores, el caso paradigmático es el apoyo que Luis II de Baviera prestó a Richard Wagner, por quien sentía tal admiración que incluso se convirtió en su sostén económico. Posteriormente, cuando Wagner ideó un teatro de ópera para sus ambiciosas representaciones de temas germanos, al apoyo real se le sumó el de asociaciones particulares que juntaban fondos, por medio de suscripciones, a fin de hacer efectivos los proyectos del músico. (Blanning, 2008: 174, 428).

<sup>67</sup> Para las implicaciones del concepto de civilización que emplean los autores: (Elias 1987. 1991: 21).

<sup>68</sup> Ya otras óperas durante el régimen porfiriano habían tenido en cuenta temas nacionales. Al respecto: (Zárate Toscano, Gruzinski, 2008. Saavedra, 2014).

<sup>69</sup> La cita se encuentra poco antes del final del dúo *Exaltación patriótica*. Se escuchan a los metales tocar casi completa la primera frase del Himno Nacional. La misma también puede escucharse en el *Intermezzo orquestal* del acto III (Madrid, 2015: 84).

## Las postrimerías del porfiriato y los años por venir. *Matilde o México en 1810* y el proyecto del Teatro Nacional (1904-1916)

Ahora bien, la cita del *Himno Nacional* no es la única que el compositor hace a lo largo de la ópera, pues también retoma partes de la *Marsellesa*,<sup>70</sup> junto a la de al menos otra ópera: *Tannhäuser*.<sup>71</sup> De este modo es posible establecer que si bien los recursos musicales de la obra tienen innegables fundamentos europeos, son adaptados al propio estilo compositivo del músico, a la vez, sirven de vehículo de una narrativa que reproduce las representaciones históricas que promovía la administración porfiriana con las celebraciones del Centenario.

El segundo acto es más corto y tiene lugar en la Alameda de la Ciudad de México, sitio en el que mientras Matilde pasea con Rosa, su criada, le confía algunas dudas sobre el amor de León. Sale al encuentro de ambas Fray Lorenzo, confesor de Matilde, quien le expresa su preocupación por las movilizaciones insurgentes: “¿No sabes que ahora existen / Espíritus perversos / Que hasta el altar y el trono / Llevan el sacrilegio?”. Tras retirarse el religioso, Matilde lleva aún más dudas por su relación con León, interpretando el encuentro con Fray Lorenzo como un aviso divino. León interrumpe la meditación de Matilde y tiene lugar una nueva declaratoria de amor entre ambos, mediada por las referencias de León a sus convicciones patrióticas. En la escena aparece entonces Antonio, quien advierte a su compañero de insurgencia que un amigo agoniza y precisan verlo. Tras ello, León sale rumbo a Querétaro, seguido en secreto por Matilde.<sup>72</sup>

El tercer acto tiene lugar en el Salón de la Junta Revolucionaria, en Querétaro. Comienza un *Preludio orquestal*, tras el cual aparece Luis, un espía realista que

---

<sup>70</sup> La cita de la *Marsellesa* establece —como lo hace Viramontes en sus acotaciones de las escenas— una vinculación explícita de la obra con los ideales liberales de la Ilustración francesa. Sobre el origen de la composición y sus implicaciones políticas (Blanning, 2008: 407 y ss. Buch, 2001: 50 y ss). La cita aparece en la *Exaltación patriótica* en el *Intermezzo orquestal* del Acto III (Madrid, 2015: 84).

<sup>71</sup> La atribución procede de un recorte anónimo que se encuentra en el ACJC: “El prelude de la ópera ‘Matilde’, de Carrillo, es también una demostración más de la decidida tendencia del director de la Sinfónica por la escuela de Wagner. En esa producción hay frases completas del ‘Tannhauser’, de Wagner, al grado de que hasta el más profano, recuerda aquella obertura, al escuchar el prelude de ‘Matilde’”. Como señala la nota, *Tannhauser y el torneo poético del Wartburg* es una ópera con música y libreto de Richard Wagner, basada en dos leyendas germánicas.

<sup>72</sup> Omití en mi descripción del acto segundo una aparición de la Hechicera que se halla en la grabación existente de la ópera pues, según el director que coordinó la misma, fue un agregado que se le hizo entonces al libreto original a fin de mantener el equilibrio caracterológico del montaje en dicha versión (Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí, 2011).

## Capítulo 1

introduce a Matilde a la casa en que tendrá lugar una reunión de insurgentes en la que estará presente León. Posteriormente sigue un *Intermezzo*<sup>73</sup> orquestal en el que se hallan contenidas, según ya se ha señalado, algunas citas musicales de composiciones de otros autores junto a temas que aparecen en otras escenas de la ópera.

Al finalizar el *Intermezzo* aparecen los insurgentes congregados, León entre ellos, quienes entonan el *Himno de los Insurrectos*, canto en el cual se hilvana un conjunto de significado religiosos —el propio nombre del tema apunta en esa dirección—<sup>74</sup> aunque secularizados en un andamiaje político que recupera una genealogía histórica: “¡Sangre azteca de gloria y martirio, / Que nos dieras hogar legendario...”,<sup>75</sup> a través del cual construyen un augurio del porvenir, por medio de un acto performativo del habla,<sup>76</sup> en el cual se reconoce la existencia del colectivo nacional: “Ved, hermanos, en mares de sombra / La ciudad sollozar y la aldea / Decid todos: ‘¡La patria ya sea!’ / Y hermosísima patria será”.<sup>77</sup> Esta narrativa

---

<sup>73</sup> Pieza orquestal corta que se inserta entre dos momentos de una ópera como forma de plantear una división músico/temporal.

<sup>74</sup> Tanto etimológica como históricamente, un himno refiere a un canto suscrito a un contexto religioso (Latham, 2008: 724 y ss.). Señala Steinberg (2008: 286) sobre esta apropiación de significados religiosos: “A través de la mediación de lo coral, los solos vocales y la escritura orquestal, estas obras producen originales retóricas de la colectividad que insisten en la supervivencia de formas de subjetividad auténticas. Las tres implican el retorno de lo sagrado. Lo sagrado no funciona como un heraldo del poder eclesiástico institucional, sino como una garantía de subjetividad en el nivel de la intimidad y la devoción personal, de las complejidades culturales de la formación del sujeto moderno”. En el caso de *Matilde* dicho sujeto moderno es, por supuesto, un sujeto político cuyo escenario de acción está suscrito al ámbito social del porfiriato.

<sup>75</sup> A lo largo de la obra hay dos momentos en que se alude al pasado prehispánico, si bien ambas son contrastantes. La primera de ellas se encuentra en la conversación que Matilde tiene con Fray León, en la cual el fraile describe dicho contexto como bárbarico (Madrid, 2015: 82). En oposición, en el *Himno de los Insurrectos* los alzados refieren a dicha realidad como una parte fundamental de la identidad nacional.

<sup>76</sup> A partir de la Teoría de los actos del Habla de John L. Austin un acto performativo —Austin (1990) con adendas críticas de Bourdieu (2009)—, es un proceso por el cual un discurso no sólo posee un carácter descriptivo sino que, a través de la enunciación misma, da lugar a que suceda una acción con sentido social, el “surgimiento” de la patria en este caso.

<sup>77</sup> Madrid también destaca la importancia de esta escena, a tal nivel que el texto que dedica al análisis de *Matilde* lo intitula, precisamente: “...y hermosísima patria será” (Madrid, 2015: 70 y ss.). Por otro lado, algunas estrofas del *Himno de los Insurrectos* se corresponden, con ligeras variaciones, con otra obra de Viramontes: un “Himno del Centenario de la Independencia Mexicana”. Esa obra, señala el autor, fue enviada al “Primer Concurso del Himno del Centenario”, el cual también fue parte de las conmemoraciones de la Independencia, en 1910, si bien después de reiteradas polémicas los miembros del jurado del concurso declinaron anunciar un ganador (Tovar y de Teresa, 2011: 225-226). En el Himno del Centenario se halla presente este mismo proceso performativo latente en la ópera, por medio del cual se determina la instauración del

## **Las postrimerías del porfiriato y los años por venir. *Matilde o México en 1810* y el proyecto del Teatro Nacional (1904-1916)**

resulta indisociable del propio contexto en que fue escrita la ópera, de modo que Viramontes reproduce una estrategia, antedicha, de su aparato político contemporáneo, por medio de la cual construye una mitología que sintetiza distintos procesos históricos que rematan, en el porfiriato, como síntesis armónica de un proyecto de nación.<sup>78</sup>

También de esta forma, *Matilde* ocupa un recurso ya empleado tanto en el género operístico como de forma aislada —según ya señalé previamente— por el cual los coros tuvieron relevancia como instrumento performativo al hacer alusión, de forma escénica y sonora a una identidad colectiva homogénea, por medio de un grupo de individuos que entonan conjuntamente letras asociadas a motivos patrios (Gosset, 1990). Este proceso, además, alude a una ritualidad sacramental no necesariamente vinculada a un poder religioso, sino mediada por una devoción a significantes culturales —y políticos en este caso—. Entonces, si *Matilde* y León son representaciones alegóricas de los bandos enfrentados, los coros de la obra son quienes enuncian referencias a un proyecto de nación: *la voz de la patria*, según el nominativo del historiador Michael P. Steinberg (2008, 285 y ss.).

Tras finalizar el himno, los insurgentes dan comienzo a su reunión en la cual descubren que otro de los presentes además de Luis —quien introdujo a *Matilde* al escondite en el que aún permanece—, es un infiltrado realista. Tras ser sorprendido y condenado a muerte por los sublevados, el agente infiltrado opta por cometer suicidio. Posteriormente León es presentado a la asamblea para que tome juramento como insurgente: “Habla, hermano. ¿Qué has hecho por tu causa?”. “Amarla con amores infinitos, / Como ama el hijo la materna entraña”. Tras finalizar una arenga fervorosa, a punto de tomar juramento, León es interrumpido por *Matilde*, quien sale de su escondite. León y Luis logran apenas

---

colectivo nacional a partir de la enunciación del mismo por parte de los insurgentes. Sin embargo, a diferencia de *Matilde*, en la cual se sitúa dicho acto en un presente narrativo, en el Himno del Centenario el acto performativo lo lleva a cabo un personaje histórico en un marco pretérito: “Dijo Hidalgo: “¡La Patria ya sea!” / Y hermosísima Patria se alzó” (Viramontes, 1918: 59-63).

<sup>78</sup> Al respecto ver la “Biografía popular” de Benito Juárez que Viramontes escribió en respuesta a una convocatoria por el “Centenario de Juárez en 1906: “No asistimos al desastre en que agonizaba la Patria; sino que al abrir los ojos la encontramos fuerte y tranquila, trabajando en la obra del día siguiente” (Viramontes, 1972: IX).

## Capítulo 1

excusar la presencia de Matilde al hacerla pasar por demente, si bien el jefe de los conjurados decide investigar su identidad. Tras ello tiene lugar el juramento de León, entonado con otros miembros de la concurrencia en un coro patriótico que recupera el tema del *Himno de los insurrectos*, con el que finaliza el tercer acto.

El cuarto acto comienza con Antonio —como paranarrador—<sup>79</sup> quien le cuenta a Luis, su asistente, cómo Matilde es descubierta como hija de Don Juan. Sin embargo, el capitán realista la rescata, tras lo cual huyen los insurgentes a Dolores. En dicho sitio continúa la historia, ya sin que medie un narrador secundario, con un elogio de Antonio al poblado: “Salve, Dolores, de la Patria cuna”. El capitán realista, advertido de la presencia de los insurgentes, llega al pueblo con la intención de apresar a los sublevados, León entre ellos. Sin embargo éstos, tras enterarse de la presencia del capitán y discutir la posibilidad de huir, deciden tomar antes prisionero a Don Juan.

En este momento tiene lugar nuevamente una escena religiosa: el órgano suena con el mismo tema musical que se escuchó en la festividad de *Corpus Christi* y al cual lo acompaña, de nueva cuenta, un coro. Es de notar que poco antes del desenlace de la obra tenga lugar este acto, lo que reitera el importante papel de los conjuntos vocales como entidades representativas de una colectividad. Un elemento significativo vinculado a dicha circunstancia es su integración exclusiva, a lo largo de toda la narración, por partidarios independentistas y asistentes de las ceremonias religiosas: no hay una escena que tenga un coro de realistas, como si acusaran los autores de la obra a través de una omisión escénica una dispersión de las propias bases simbólicas que agrupan a dicho colectivo.

Finalmente el grupo de insurrectos, se dirige a la casa en que se encuentra Don Juan. Al llegar, León se topa con su enamorada, a quien le expresa la misión que le ha dado el presidente de los conspiradores: arrestar el capitán realista. En

---

<sup>79</sup> En narratología un paranarrador, o narrador secundario, es el emisor de un relato intercalado en la trama de un relato (Gijón, 1995). El libretista utiliza este recurso para abreviar el desarrollo de la obra. En la versión grabada de la *Matilde*, la Hechicera es quien describe en esta escena los acontecimientos (Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí, 2011).



## **Las postrimerías del porfiriato y los años por venir. *Matilde o México en 1810* y el proyecto del Teatro Nacional (1904-1916)**

respuesta, Matilde se apuñala a sí misma, lo que provoca un enfrentamiento en la calle. El tumulto hace salir a Don Juan quien, al notar la condición de su hija, arremete contra León, hiriéndolo. Mientras los amantes agonizan tiene lugar un breve diálogo entre ellos: Matilde, extiende los brazos hacia León, a la vez que acomete una última declaratoria: “¡Por fin! ¡Ya tu crueldad no me desdeña! ¡Amor, amor en tus acentos vibre!”. En respuesta, si bien León inicialmente le habla a Matilde: “¡Adiós por siempre, amor!”,<sup>80</sup> muere dirigiéndose a la insignia de los insurgentes, una bandera con la Virgen de Guadalupe:<sup>81</sup> “¡Patria, en tu enseña, / Escribe con mi sangre que eres libre!”.

Tras la muerte de los amantes tiene lugar una escena que reviste una relevancia para los contenidos de la ópera, según es descrita pormenorizadamente por el libretista:

La posición de los actores en este momento debe ser muy bien estudiada, afín (sic) de que resulte, como se desea, el simbolismo de la misma escena y del drama entero. Esa situación es la siguiente. A la izquierda, junto a la puerta de la casa de DON JUAN, y casi en el lugar en que cayera MATILDE, y a su lado, inclinada sobre ella, la Hechicera. En el centro, LEON (sic), también en tierra, cubierto por la bandera insurgente que inclina ANTONIO, detrás del cual está, no sólo todo el grupo de insurgentes y gente armada, sino también todo el pueblo y todo el coro, que deben tomar parte en el concertante final. A la derecha, con una rodilla en tierra, y la frente baja, sujeto por dos insurgentes, y desarmado, DON JUAN. La luz debe ser escasa en esta parte del proscenio, como para simbolizar las sombras de la muerte, y espléndida en el fondo, la luz del amanecer, que significa el brillo inmortal de las próximas victorias. El día ha clareado enteramente. ANTONIO, con la bandera inclinada sobre LEON (sic), entona el himno de los conspiradores (Viramontes, 1918: 143).

---

<sup>80</sup> En la grabación existente de la ópera las últimas palabras de León hacia Matilde son, más que una declaratoria de afecto, una negación de lo mismo: “Mujer, no tengo amor...”. El contexto sonoro en el que las pronuncia es además sombrío, lo enmarca una música pesimista cuyo carácter muda en la siguiente frase del insurgente, igual a la del libreto consultado: “Patria, en tu enseña escribe...”. Esta construcción de sonoridades enfatiza el marco dramático/político del tema, al significar León su muerte vinculándola a la construcción de un colectivo nacional.

<sup>81</sup> Alude al estandarte que utilizaba Miguel Hidalgo como bandera “...cuya imagen había sido entre los insurgentes el *Labarum* maravilloso en los tiempos de su primer movimiento nacional” (Riva Palacio (direcc.), 1884: 197). Más allá de esta fundamentación histórica, su presencia también obedece a la fuerte carga que dicha imagen alcanzó como símbolo de una identidad nacional. Al respecto: (Gruzinski, 2013).

## Capítulo 1

En estos acontecimientos, con los cual concluye la ópera, los autores concentran las representaciones señeras que articularon el desarrollo de la obra empleando, de nueva cuenta, una serie de contrastes políticos vertidos en los personajes y los elementos escénico/musicales.

Por otro lado, para el momento en que Julián Carrillo anunció que *Matilde* estaba concluida, las circunstancias no resultaban favorables para que su estreno tuviera lugar en el espacio para el cual había sido compuesto: el Teatro Nacional. Pese al empeño de los encargados y trabajadores para que las obras estuvieran concluidas a tiempo para las conmemoraciones del Centenario de la Independencia, diversas complicaciones fueron entorpeciendo los avances. La mayor de ellas fue la deficiente cimentación que, al sobrestimar la resistencia del terreno, propició desde 1907 el hundimiento del edificio. Las obras fueron retardándose hasta que resultó evidente que el teatro no estaría terminado para la fecha prevista.

Una vez descartada la posibilidad de que *Matilde* fuese estrenada en el Teatro Nacional, Carrillo anunció que llevaría, junto con Viramontes, el manuscrito final de la ópera a Porfirio Díaz.<sup>82</sup> En respuesta, el presidente dio instrucciones para que *Matilde* fuese montada en un escenario alternativo, a costa del erario, por una compañía estadounidense. Este proyecto resultaba viable en tanto la administración oficial se encargó, a la par de las obras del nuevo teatro, de ampliar e instalar una nueva maquinaria en otro de los espacios escénicos destacados de la Ciudad de México: el teatro Arbeu (Tovar y de Teresa, 2011: 208).

---

<sup>82</sup> “El maestro Carrillo terminó la ópera para el centenario”, sin autor, 1910, recorte de prensa en el ACJC.

Capítulo 1

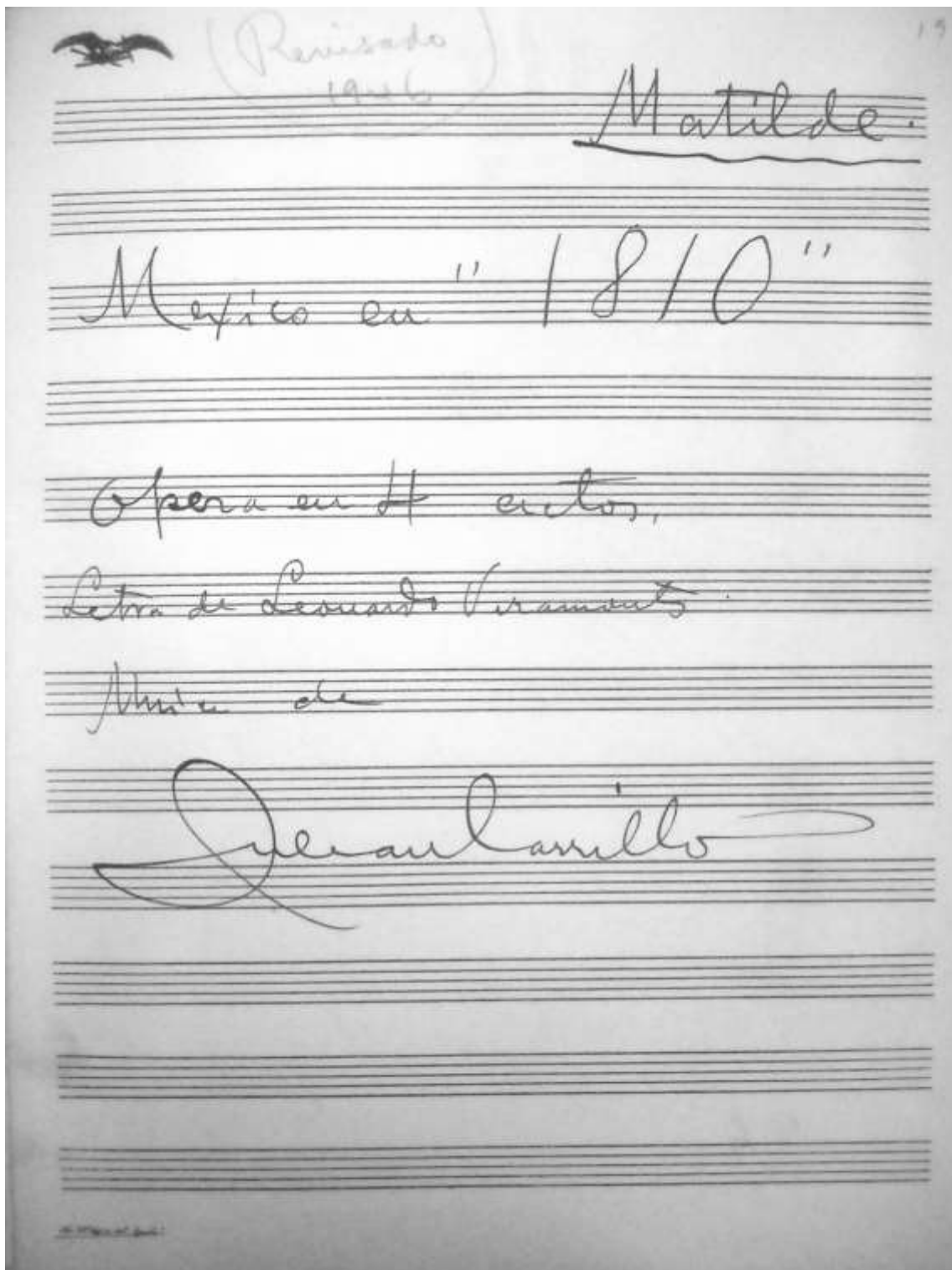


Ilustración 1.1 Matilde o México en 1810  
Detalle de una versión manuscrita de la partitura.<sup>84</sup>

<sup>83</sup> En ACJC.

## Capítulo 1

Los obstáculos para el estreno de *Matilde* no cedieron, pese a las instrucciones de Díaz. Prueba de ello es que inicialmente Justo Sierra, secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, mantuvo comunicaciones con la compañía que se encargaría del montaje mas, posteriormente unas instrucciones contradictorias — turnadas por la misma Secretaria a la compañía de ópera— expresando que se hiciera caso omiso de cualquier instrucción referente a *Matilde*, dieron con el proyecto por tierra (Velasco Urda, 1945: 246).

De forma contraria a estas dificultades, en el escenario del Abreu tuvo lugar el estreno de otra obra que también había sido compuesta en el contexto del Centenario.<sup>84</sup> *Nicolás Bravo o la clemencia nacional*, con música de Rafael J. Tello y libreto de Ignacio Mariscal, secretario de Relaciones Exteriores y miembro de la Comisión Nacional del Centenario hasta 1909 (Tovar y de Teresa, 2011: 208).<sup>85</sup> Esta ópera emplea como tema un episodio —también consagrado por la historiografía porfiriana (Riva Palacio, 1884: 322-323)— en el cual Nicolás Bravo, caudillo insurgente, desistió de ejercer represalias sobre un grupo de prisioneros españoles, y aún les ofreció su libertad, tras enterarse de la ejecución de su padre por orden del virrey.

Algunas circunstancias pudieron haber contribuido a que, a diferencia de *Matilde*, la obra de Tello y Mariscal fuese montada: el apoyo de la Sociedad Impulsora de Ópera Nacional, la posición del libretista como miembro de la élite política y parte de la comisión encargada de las celebraciones. También pudo haber contribuido el manejo del tema, el cual representa un episodio histórico preciso y recupera a un personaje de la épica independentista que el porfirismo articuló, en comparación de *Matilde* cuyo relato era más bien una representación histórica, encarnada en dos personajes alegóricos.

Por otro lado, pese a que las fiestas del Centenario se habían desarrollado con relativa calma, algunos sucesos que acontecieron durante las mismas ya

---

<sup>84</sup> No poseo elementos suficientes para definir si *Nicolás Bravo* fue un encargo oficial para las fiestas del Centenario o si sólo fue compuesta en concordancia con las mismas.

<sup>85</sup> La separación de Mariscal de la comisión se debió a motivos de salud e incluso no llegó a ver el estreno de *Nicolás Bravo*, pues murió en abril de 1910.

## **Las postrimerías del porfiriato y los años por venir. *Matilde o México en 1810* y el proyecto del Teatro Nacional (1904-1916)**

arrojaban un balance contrario al régimen. Un ejemplo de ello tuvo lugar la noche el 15 de septiembre de 1910, durante una de las ceremonias centrales del Centenario: mientras Díaz contemplaba desde el Palacio Nacional el desarrollo de las fiestas, un pequeño grupo de personas, congregadas en la Plaza Central, vitoreaban a Francisco I. Madero, a la vez que sostenían un retrato de quien había sido candidato rival del partido oficial para la presidencia (Gamboa, 1938: 189).

Este hecho era resultado del ánimo que había surgido tras las elecciones presidenciales, las cuales se habían celebrado el 10 de julio de 1910 y arrojaron como ganador a Díaz, quien iniciaría su séptima reelección, lo que causó la movilización armada de sectores opositores. De ello, se hablará en el próximo apartado.

### **1.3. El ocaso del régimen porfiriano y la crisis de sus representaciones: *Matilde* y las obras del Teatro Nacional durante la transición revolucionaria**

La conformación de una oposición sólida contra Díaz estuvo vinculada a algunos signos de desgaste del régimen —el patente envejecimiento del presidente, los enfrentamientos entre la élite política por decidir quién lo sucedería, algunos episodios diplomáticos con EE. UU.— a la vez que al surgimiento, a principios del siglo XX, de grupos con una ideología de tendencias liberales. Francisco I. Madero fue quien, finalmente, capitalizó la oposición, primero a través de la vía institucional/electoral y posteriormente de forma armada, cuando tras las elecciones desconoció el resultado de las mismas a la vez que redactó un manifiesto en el que convocaba a un levantamiento armado.

El llamamiento gradualmente sumó partidarios, de forma que surgieron brotes de insurgencia en distintas regiones del país, lo que llevó a establecer negociaciones entre Madero, como jefe del movimiento, y el régimen. Finalmente se firmaron los *Tratados de Ciudad Juárez* en los cuales Porfirio Díaz se comprometió a presentar su renuncia, acto que llevó a cabo el 25 de mayo de 1911, tras lo cual abandonó el país.

## Capítulo 1

A la sazón, Julián Carrillo se encontraba en París, ciudad a la que había sido enviado como representante en un Congreso Internacional de Música en la que sería la última encomienda oficial que le haría el régimen de Díaz. A su regreso el músico, que había sido cercano a los miembros de la élite porfiriana —e incluso se ufanaba de haber mantenido una relación cercana con el presidente—,<sup>86</sup> logró mantener una posición destacada en el ámbito artístico de las administraciones inmediatas a la Revolución. Esto se debió a que siguió con sus actividades musicales a costa de expresarse políticamente en términos generalmente ambiguos.<sup>87</sup>

Así, la trayectoria musical de Carrillo se mantuvo estable durante la corta administración de Francisco I. Madero y posteriormente fue en ascenso, al ser nombrado Director del Conservatorio Nacional, en la presidencia del golpista Victoriano Huerta.<sup>88</sup> Mas, tras la entrada del ejército constitucionalista —con Venustiano Carranza al frente— a la Ciudad de México, Carrillo fue destituido de su cargo. El músico salió en exilio y radicó en Nueva York.<sup>89</sup> Volvería sin embargo

---

<sup>86</sup> Tras la renuncia y posterior exilio en Francia de Porfirio Díaz, Carrillo refiere que mantuvo contacto con el expresidente, de quien incluso recibió una particular opinión sobre Francisco I. Madero: “Panchito no es mala gente” (Carrillo, 1967: 285).

<sup>87</sup> “Cuando empezó el movimiento político en contra del General Díaz, se dijo que era yo reyista; ya que don Bernardo Reyes aparecía en escena como posible presidente de la República; triunfó Madero y entonces dizque era yo partidario furioso del General Díaz, lo que era absurdo, supuesto que el gran hombre se había retirado ya de la política; cayó Madero y entró Huerta, y entonces, dizque era yo maderista. Y como jamás hice ninguna aclaración pública al respecto, creció la intriga...” (Velasco Urda 1945, 226-227)

<sup>88</sup> El nombramiento tuvo lugar, según la versión del propio compositor, tras una acusación de haber recibido dinero del presidente Madero para espiar a Huerta. Después de una investigación el señalamiento fue desechado, tras lo cual fue nombrado director del Conservatorio Nacional y, poco después, de la orquesta del mismo centro. Si en su historia Carrillo señala vagamente a “tres miembros de la Orquesta del Conservatorio” como autores de la acusación, el compositor en realidad parece señalar indirectamente como promotores de la denuncia a Gustavo E. Campa y a Carlos J. Meneses —entonces directores del Conservatorio y de la orquesta del mismo, respectivamente—. Ambos, tras desestimarse la acusación, fueron reemplazados en sus cargos por Carrillo (Velasco Urda, 1945: 227-232).

<sup>89</sup> Si bien había sido favorecido por Victoriano Huerta, Carrillo continuó recibiendo muestras de apoyo por parte de actores políticos distinguidos, aún fuera de México. Muestra de ello es la sustanciosa donación que recibió de Venustiano Carranza, en 1916, para financiar su “Orquesta América” en Nueva York. [Lola M. de Agostini (10 de agosto de 1916) “Agradecimiento” en Archivo del Centro de Estudios de Historia de México Carso, Fondo XXI (Manuscritos del Primer Jefe del Ejército Constitucionalista 1889-1920), legajo 10192, carpeta 90, Documento 1].

## **Las postrimerías del porfiriato y los años por venir. *Matilde o México en 1810* y el proyecto del Teatro Nacional (1904-1916)**

a México en 1918 y de nueva cuenta tendría un sitio destacado en la administración artística oficial.<sup>90</sup>

Pese a estos vaivenes, ni Carrillo ni Viramontes cejarían en sus intentos para lograr el estreno de su obra conjunta, recurriendo para ello a instancias gubernamentales. En 1917, por ejemplo, ambos remitieron una misiva al Director General de Bellas Artes solicitando ayuda para que *Matilde* fuera montada, por la Compañía Italiana de Ópera, en el Teatro Arbeu (Carrillo, Viramontes apud Sánchez Arreola, 1996: 293). Posteriormente en 1921 —en el marco de las celebraciones del Centenario de la Consumación de la Independencia—, nuevamente Carrillo trató de estrenar la ópera con una compañía italiana (Madrid, 2015: 79). Sin embargo, ambos intentos resultaron infructuosos.

Por otro lado, los avances en la construcción del Teatro Nacional no fueron menos accidentados. Tras confirmarse en 1907 que el edificio presentaba hundimientos, las obras fueron encareciéndose al ser necesaria la aplicación de medidas atenuantes, inicialmente no consideradas, para detener los imperfectos causados por el inestable suelo en que se asentaba el edificio. Tras asumir Madero la presidencia, las obras no fueron suspendidas si bien su avance se redujo significativamente. El año de 1912 fue particularmente adverso para el conjunto de proyectos arquitectónicos remanentes del porfiriato: Adamo Boari fue despojado de la dirección del proyecto del Teatro Nacional y las obras del Palacio Legislativo fueron suspendidas definitivamente. Pese a ello y a los reclamos de

---

<sup>90</sup> En 1920, Carrillo fue nombrado nuevamente director del Conservatorio Nacional —entonces llamado “Facultad de Música”— que dependía de la Universidad Nacional con cuyo rector, José Vasconcelos, tuvo una cercana relación. De hecho por mediación de ambos fue que se organizó un concurso de libretos de ópera (“La producción musical y dramática recibirá un gran impulso”, sin autor, ca. 1920, recorte de prensa en ACJC). A partir del texto ganador, cuya autora era Catalina D’Erzell, Carrillo compuso otra ópera: *Xúlitl* (Carrillo, 1992: 209). En tanto se conservan elementos suficientes para emprender un análisis de dicha obra —por decir: una copia del manuscrito musical y algunas versiones del libreto en el archivo del Centro Julián Carrillo; así como documentos asociados a alegatos jurídicos sobre el pago de la obra [Archivo Histórico de la UNAM, Fondo Ezequiel A. Chávez, Caja 26, exp. 10, doc. 2, foj. 1]—, *Xúlitl* podría resultar un interesante contraste con las representaciones político/identitarias contenidas en *Matilde* en tanto el tema, si bien sustancialmente diferente, también hace referencia a elementos históricos nacionales. Pese a ello, sólo señalo dicha posibilidad pues un estudio así rebasa los alcances del presente capítulo.

## Capítulo 1

distintos contratistas para que les fueran abonados los adeudos por sus servicios, las obras del teatro continuaron.

En 1913 el presupuesto del edificio consideraba únicamente gastos de conservación. Pese a ello, y a que ya no ocupaba la dirección de las obras, Boari fue a Italia para encomendar algunas esculturas que faltaban para las fachadas. Así mismo, el arquitecto italiano propuso rentar algunas secciones del teatro a fin de reunir dinero para continuar con los avances. Finalmente, quien había sido encargado de las obras del Teatro Nacional casi desde sus inicios, dejó México en 1916 como resultado de los violentos embates de la Revolución, los cuales ya habían llegado a las puertas mismas de la capital.

Con su marcha Boari dejó tras de sí un edificio inconcluso aunque con diversos niveles de avance pues, en contraste con los cuidadosos recubrimientos de mármol del exterior, en el interior se encontraba una sala de espectáculos sin techo y con palcos desprovistos de cualquier ornamento. Aun así, el arquitecto se mantuvo al tanto del edificio y desde Italia, país al que volvió a radicar, continuó enviando sugerencias para la culminación del recinto. Incluso publicó a su costa un lujoso libro en el que presentaba algunos elementos destacados de las obras del teatro.<sup>91</sup>

De esta manera, los conflictos que atravesaron las obras del Teatro Nacional ofrecen un testimonio material de la crisis que las propias representaciones porfirianas de la nación encontraron con el advenimiento del conflicto revolucionario. Tal fue el caso de *Matilde*, cuyas dificultades durante la gestión de Díaz para su estreno no terminaron con las administraciones políticas posteriores. Como resultado de ello, la ópera de Julián Carrillo destinada a la inauguración del Teatro Nacional no sería estrenada sino hasta el año 2010.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> (Boari, 1918).

<sup>92</sup> El estreno tuvo lugar en San Luis Potosí, en una versión revisada de la obra por el director de orquesta potosino Miguel Miramontes Zapata, quien se encargó de contrastar diversos manuscritos existentes de *Matilde*. Esto fue necesario a fin de integrar una versión factible de la ópera, considerando la existencia de algunas dificultades en el proyecto original: imprecisiones técnicas en la escritura de las partes vocales, escenas densamente concurridas —inviabiles por el tamaño

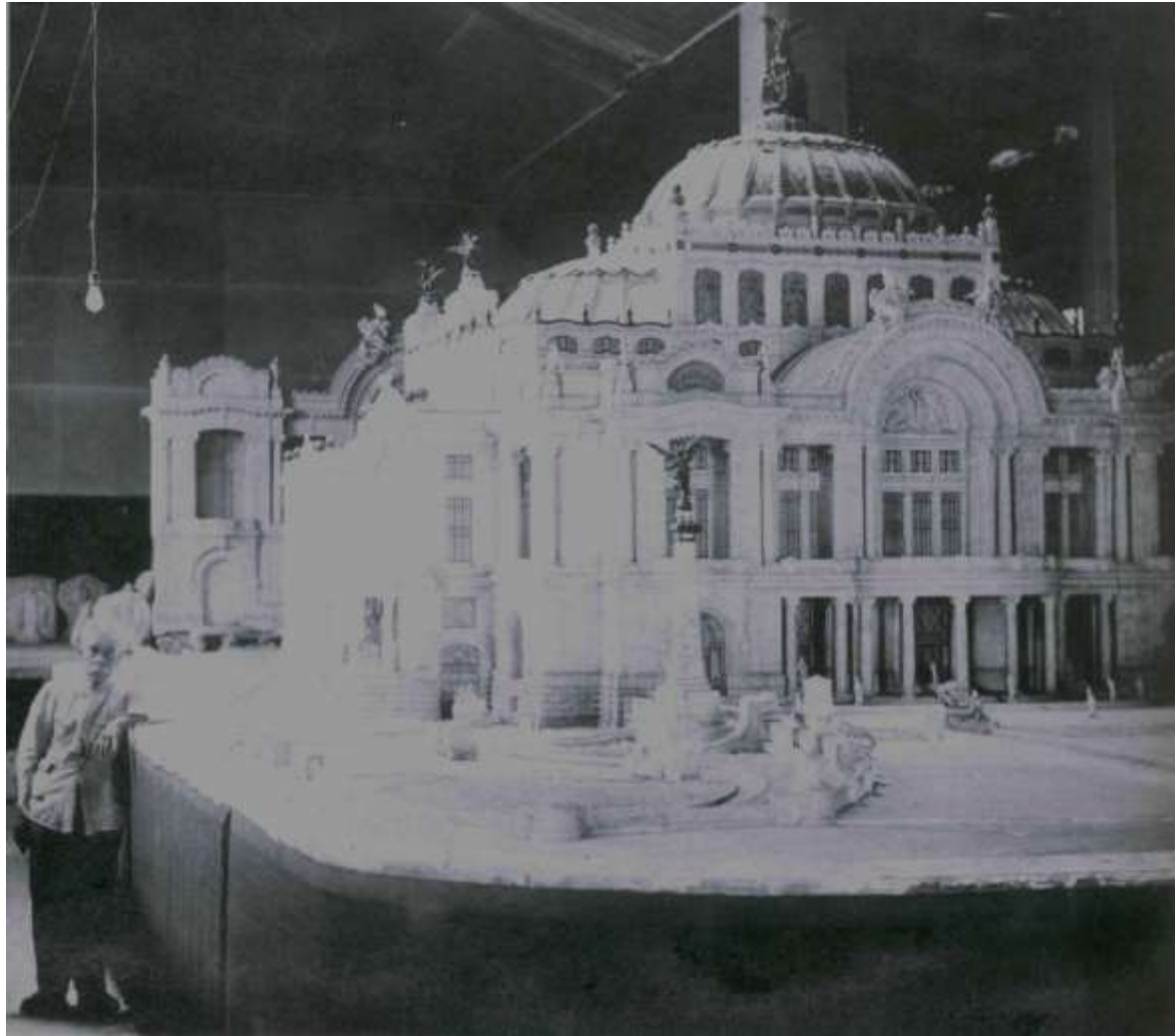


## **Las postrimerías del porfiriato y los años por venir. *Matilde o México en 1810* y el proyecto del Teatro Nacional (1904-1916)**

Así, tras el advenimiento de los conflictos revolucionarios la administración porfiriana dejó, como vestigio de sus aspiraciones modernizadoras, un conjunto arquitectónico de *disjecta membra*. El nuevo régimen, carente de una base simbólica con la cual legitimar su propia representación de nación, habría de retomar algunos de los vestigios para adaptarlos a sus propios designios. De ello se ocupa el próximo capítulo.

---

del teatro en que tuvo lugar el estreno—, una orquestación que cubría a los cantantes en algunas secciones y la extensa duración total de la obra. Al respecto: (Madrid, 2015. Orquesta de San Luis Potosí, 2011. Entrevista con Carlos Undiano, San Luis Potosí, 5 de mayo de 2016).



**Ilust. 1.2 Maqueta del proyecto del Teatro Nacional, en uno de los talleres del mismo, probablemente destruida ca. 1932<sup>93</sup>**

---

<sup>93</sup> Ulloa del Río, 2000: 188.

## **2. Así será la revolución proletaria...: Un Palacio para el Estado posrevolucionario**

En este capítulo narro el contexto de la conclusión de las obras y posterior inauguración del Palacio de Bellas Artes. Para ello, inicialmente hago un recuento del proceso de institucionalización política del régimen —basado en un aparato discursivo cuyo centro era el conflicto revolucionario y sus alcances—. Derivado de esto, considero el entorno histórico y político de la última etapa de avance de las obras del palacio, incluyendo las aspiraciones por parte de algunos actores pertenecientes al Estado por formar una organización política asociada al recinto, situación decisiva en el cambio de nombre del sitio de Teatro Nacional a Palacio de Bellas Artes.

Posteriormente —siguiendo los planteamientos del sociólogo Howard S. Becker respecto del desarrollo de los procesos artísticos como *acción colectiva*—, abordo el acto de inauguración del Palacio en 1934, haciendo énfasis en los personajes, discursos y *rituales sonoros*, que como parte de un acto oficial adquieren, al mismo tiempo que refuerzan, un conjunto de representaciones políticas. Finalmente, concluyo el capítulo describiendo la recepción crítica de la música interpretada durante el acto de inauguración, como elemento que ofrece un testimonio sobre las inconformidades que suscitó el proyecto de representación político/social vinculado al Palacio de Bellas Artes.

### **2.1. Monumento y organización política del régimen: del Teatro Nacional al Palacio de Bellas Artes**

Como ya se ha apuntado, la consolidación del régimen político posterior al exilio de Díaz fue un proceso accidentado. De manera sucinta: tras la salida del país del golpista Victoriano Huerta y la conjuración de las revueltas generalizadas en el país, se buscó una institucionalización jurídica con la promulgación de la Constitución de 1917. Esto, si bien sentó una base legal a partir de la cual fuera posible encaminar el desarrollo de nuevas organizaciones gubernamentales, no logró dirimir la existencia de constantes pugnas entre los promotores de diversos

## Capítulo 2

programas políticos. Fue por ello que el asesinato de Venustiano Carranza, principal impulsor del constitucionalismo, dejó clara la necesidad de afianzar mecanismos que desecharan la violencia como constante vía resolutive de los conflictos entre facciones. Dicha situación encontró una respuesta en la integración de organizaciones partidarias que reclamaban diversas tesis, afines a sus fundadores, y cuyo caso más relevante fue la fundación del Partido Nacional Revolucionario (PNR).

Esto tuvo lugar tras una crisis política derivada del asesinato del presidente electo, Álvaro Obregón, a la cual Plutarco Elías Calles —quien entonces terminaba su periodo presidencial, durante el cual tuvo frecuentes desavenencias con Obregón— buscó una solución que redujera los roces entre los miembros de diversas corrientes: colocó partidarios del mandatario asesinado en su gabinete, desistió de cualquier tentativa para prolongar su periodo presidencial a favor de un gobernante interino e hizo público el proyecto de crear un partido político que unificara las diversas corrientes de “revolucionarios”. Así, la situación derivó en la integración de un programa de partido amplio, conciliador —y por lo mismo ambiguo—, apegado a los proyectos político de Calles y sus partidarios. El PNR quedó constituido como tal en marzo de 1929, reivindicándose como “organismo político de la Revolución” (Garrido, 1985: 63 y ss.).

Esta serie de procesos le permitieron a Calles consolidar un personalismo político como “Jefe máximo de la Revolución”, a través del cual se mantuvo como eminencia gris del régimen, con una influencia destacada en prácticamente todos los ámbitos políticos relevantes, si bien esto no estuvo exento de constantes tensiones y desacuerdos (Medin, 2013). En conjunto, esto hace patente que el nominativo de *Revolución* devino en una épica histórico/discursiva que servía como base para la constitución de un proyecto de nación. Sin embargo, los elementos prácticos asociados a dicho proyecto político estaban en constante redefinición y fueron motivo de enfrentamientos, los cuales se orientaban a precisar, tanto los fundamentos ideológicos como los integrantes de las élites gubernamentales en conformación (Knight, 2010). Esta situación, como se verá a

## ***Así será la revolución proletaria...: Un Palacio para el Estado posrevolucionario***

lo largo del presente capítulo, tuvo repercusiones en la producción artística misma en tanto sus creadores buscaban dar cuenta e incluso contribuir a la formación de representaciones de una identidad nacional en desarrollo.

En este contexto, las obras del Teatro Nacional no pasaron de intentos de conservación o de adecuación de algunos espacios, a fin de darles un uso temporal como galería o sala de concierto. De este modo ya habían tenido lugar, tanto en el vestíbulo como en la sala principal, diversos eventos pese a que la obra en su totalidad aún no había sido concluida. El impulso final llegó en 1930, cuando el presidente Pascual Ortiz Rubio firmó un acuerdo en el cual declaraba su intención de concluir el edificio respetando, en lo posible, el diseño original de Adamo Boari (Urquiaga et al., 1984: 229 y ss.).

Para ello, fue nombrado director de la terminación de las obras el arquitecto Federico E. Mariscal, quien presentó un proyecto que, sin mayores modificaciones, destinaba algunos sitios del diseño original como salas de exposición. De este modo el edificio ya no funcionaría únicamente como teatro sino también como un museo.<sup>94</sup> Sin embargo, la puesta en marcha de los trabajos aún demoraría más de un año, pues los recursos solicitados para las obras no fueron asignados de forma inmediata, debido a las afectaciones que también sufrió el país ante la crisis económica internacional de 1929. Finalmente en julio de 1932 se retomó el proyecto, gracias a un nuevo acuerdo presidencial y al interés que demostró por la obra el entonces secretario de Hacienda, Alberto J. Pani.

Ingeniero civil y funcionario con una trayectoria desde la presidencia de Francisco I. Madero, Pani ocupó altos cargos en la administración política posrevolucionaria: subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, secretario de Relaciones Exteriores, secretario de Hacienda y Crédito Público, entre otros. En esta última secretaría, —de cuya dirección se encargó en dos ocasiones, de 1923 a 1927 y de 1931 a 1933— destacó por un pragmatismo reflejado en una

---

<sup>94</sup> Que el recinto pudiera dar cobijo a otras expresiones artísticas adicionales a su función como teatro ya había sido sugerida anteriormente. Incluso en 1927 Boari propuso que el sitio pudiera acoger una *Cineteca Nacional Mexicana* (Urquiaga et al., 1984: 174, 230).

## Capítulo 2

reforma fiscal que sustituyó el gravámen a productos de consumo por el de un impuesto a los ingresos, así como por medidas categóricas como el despido o la reducción del sueldo de una gran número de empleados públicos, a fin de reducir un pronunciado déficit económico que cargaba la administración pública. A la vez, promovió la creación del Banco de México, como única institución con competencia en la emisión de moneda, y del Banco Nacional de Crédito Agrícola, destinado a fomentar empréstitos a ejidatarios y pequeños propietarios de la tierra (Gómez-Galvarriato, 2002).

Así mismo, el ejercicio de su profesión de ingeniero permitió a Pani vincularse, desde joven, a labores arquitectónicas como la proyección y construcción de edificios particulares, así como algunos encargos oficiales de infraestructura pública (Pani, 1945: 32 y ss). A la par manifestaba, según sus propias palabras, una “inclinación hacia el Arte, principalmente al de la pintura” (Pani, 1945: 238), lo cual resultó patente en la formación de dos colecciones pictóricas, una de las incluso vendió al Estado. Posteriormente, su relación con el ámbito artístico rebasó el terreno de la colección para intervenir, como agente cultural, al promover la creación un sistema de museos para el cual incluso elaboró el guión curatorial de un Museo Nacional de Arqueología y Artes Plásticas en 1930, tomando como base sus gustos personales (Garduño, 2013).<sup>95</sup>

Con dicha experiencia a cuestas y ante la atención que mostraba por la obra, Pani fue designado en 1932 y por acuerdo presidencial, director de la terminación del Teatro Nacional, cargo que compartió con Federico Mariscal. Poco después Pani promovió, junto al expresidente Plutarco Elías Calles y al arquitecto Carlos Obregón Santacilia, la recuperación de la estructura de otro edificio porfiriano inconcluso: el Palacio Legislativo. Tras algunas adaptaciones, éste devendría en un monumento conmemorativo de la Revolución bajo “la forma más apropiada —la

---

<sup>95</sup> Tómese como ejemplo el caso de “depuración selectiva” que hizo para formar la colección de dicho museo: “...nos vimos en el penoso caso de tener que separar también las veintinueve o treinta detestables pinturas de la antigua escuela mexicana que había adquirido el Secretario de Hacienda señor Montes de Oca [quien lo había sucedido en dicho cargo tras su renuncia, en 1927] para enriquecer la Colección oficial” (Pani, 1945: 395). De este modo, Pani destacó como un tipo de “coleccionista retro” al manifestar su preferencia por la pintura postrenacentista europea, en detrimento de otras muestras que le eran más sincrónicas (Garduño, 2013: 1754).

## ***Así será la revolución proletaria...: Un Palacio para el Estado posrevolucionario***

de un Arco de Triunfo— para conmemorar la marcha evolutiva de México hacia su progreso político y social” (Pani, 1945: 461).

No obstante, el rescate de ambos edificios por miembros destacados del régimen era en realidad parte de un proceso de resignificación de los mismos, a fin de disociarlos de su origen para integrarlos, dentro de un aparato simbólico en proceso de conformación inherente al Estado. Éste último, una vez consolidado como un sistema institucionalizado con un partido oficial “revolucionario” — conjurados los constantes alzamientos y enfrentamientos entre caudillos—, precisó la integración de representaciones que contribuyeran a sustentar su legitimidad. De este modo, en una dinámica que conjuntaba nación y Revolución como partes de un mismo proceso, se integraron monumentos,<sup>96</sup> conmemoraciones y narrativas que perseguían la evocación de sucesos y personajes, a la vez que establecían una continuidad de dichos acontecimientos con su presente (Bejamin, 2003: 129 y ss. Knight, 2010).<sup>97</sup>

En el caso del Teatro Nacional y el Palacio Legislativo, la modificación de los planes arquitectónicos originales de ambos edificios también requirió la conversión de sus bases discursivas, a fin de disociarlas de su origen porfiriano. Con ello era posible situar ambos inmuebles, subvertidos de su origen, como representaciones afines al discurso oficial. Así, el Palacio Legislativo pasó a ser un monumento que celebraba la Revolución como acto con fuerza permanente en tanto: “...deberá prolongar su acción conmemorativa, también hasta un futuro indefinido, glorificando *‘a la revolución de ayer, de hoy, de mañana, de siempre’*” (Pani, 1945: 462).

En cambio, el proyecto del Teatro Nacional mudó de nombre a Palacio de Bellas Artes, en una dinámica que enfatizaba —a partir de la sugerencia de

---

<sup>96</sup> Objetos a los que Octavio Paz alude, en tanto elementos que condensan representaciones discursivas, en unas líneas de su poema *Vuelta*: “...el monumento al Cascabel y a su víbora / los altares al máuser y al machete / el mausoleo del caimán con charreteras / esculpida retórica de frases de cemento...” (Paz, 1972: 520).

<sup>97</sup> Situación análoga a la conformación de un aparato simbólico durante el porfirato que, como ya se ha visto, buscaba establecer una continuidad entre los alcances del régimen y el desarrollo de un proceso histórico de conformación de la nación.

## Capítulo 2

Mariscal de adaptar salas de exposiciones—, la integración del recinto como *axis* político/cultural. En él tendría lugar la exposición centralizada de los acervos y las prácticas artísticas institucionalizadas que sintetizaran las “nociones hegemónicas de identidad colectiva” (Garduño, 2013) legitimadas por el Estado posrevolucionario:

El nombre de Palacio de Bellas Artes la define con claridad suficiente para advertir que no sólo ha desaparecido el Teatro Nacional<sup>98</sup> de la aristocracia porfirista —por lo menos tal como se concibió en un principio— sino que se ha dotado a la Nación de un centro indispensable para organizar y presentar sus manifestaciones artísticas de todo género, teatrales, musicales y plásticas, no dispersas e ineficaces como hasta ahora, sino debidamente articuladas en un todo coherente que pueda llamarse con justicia arte mexicano (Gorostiza et al., 1934: 8).<sup>99</sup>

Sin embargo, el ímpetu con que Pani se dedicó a las obras del Palacio provocó el recelo de los titulares de otras dependencias oficiales, quienes consideraban que el secretario de Hacienda se inmiscuía en labores del medio artístico, rebasando su competencia directa. Entre ellos se encontraba Narciso Bassols, Secretario de Educación Pública quien, además de denostar la intromisión en las obras, mantenía una posición ideológica contrapuesta a la del secretario de Hacienda.

Bassols, por una lado, era un abogado egresado de la Universidad Nacional casi dos décadas más joven que Pani con tendencias abiertamente socialistas. Con fundamento en ellas propugnaba por la consolidación del Estado posrevolucionario, más allá de sus función política, como una entidad con mayor capacidad de acción en los ámbitos económico y social a fin de promover un equilibrio general (Bassols, 1979: 25). Tras ser promovido como secretario de Educación, aplicó su idea de la competencia estatal a temas en los que

---

<sup>98</sup> Dicho nombre perduró aún en crónicas que relataban su inauguración. Ver: “Función inaugural del Palacio de Bellas Artes”, sin autor, *La Prensa*, 1° de octubre de 1934 en Fondo Carlos Chávez, Escritos, Caja 2, Vol., II, Expediente 24, Sinfonía Proletaria, fol. 48.

<sup>99</sup> La adaptación y alejamiento del edificio de sus planteamientos originales conlleva la dislocación de sus aspiraciones en tanto proyecto que, resignificado conscientemente de su contexto primigenio, busca integrar una serie de representaciones cuyo contenido semántico/visual es indeterminado. Al respecto de la vaguedad significativa en elementos arquitectónicos resituados en una realidad distinta a su origen: Krieger, 2006.



## ***Así será la revolución proletaria...: Un Palacio para el Estado posrevolucionario***

usualmente se tenía una participación más reservada, como la aplicación efectiva de la educación laica, el intento de inclusión de materias de educación sexual y la integración de organizaciones gremiales eficientes (Britton, 1976).<sup>100</sup>

Por el contrario, las ideas de Pani eran más cercanas al liberalismo económico al limitar la responsabilidad del Estado en favor de un conjunto de instituciones autónomas. Reconocía, sin embargo, que el gobierno debía jugar un papel como mediador en escenarios que precisaran subordinar el interés individual al de la comunidad (Gómez-Galvarriato, 2002: 383). Ligado a esto, reconociendo la importancia de los capitales particulares para el desarrollo económico nacional a la vez que fincándoles una responsabilidad social en su proceder, Pani formuló un código económico/moral denominado *Decálogo del Capitalista Revolucionario*. En él, —sin dejar de establecer una crítica velada a los fundamentos económicos socialistas al declarar que “*la sociedad sin clases es una patraña*” y elogiar el papel del capitalista— promueve, de manera general, la inversión productiva del capital en el país de manera que, sin dejar de ser productiva, fomente empleos y el desarrollo económico (Córdova, 1984: 367. Pani, 1945: 669-673).

La oposición ideológica que mantenían ambos funcionarios alimentó continuos roces entre ellos, motivo por el cual Pani fue obligado a renunciar de la secretaría de Hacienda, en 1934.<sup>101</sup> Sin embargo, gracias a la consideración que le guardaba el expresidente Calles pudo continuar dirigiendo los trabajos de terminación del Palacio (Pani, 1945: 511). De este modo destaca que en 1932, al emprender las obras conclusivas del teatro, Federico Mariscal solicitó la destrucción de la última gran maqueta del edificio que había dejado Boari (Ilust. 1.2), quizá como un gesto definitivo de distancia entre el nuevo plan del recinto y las intenciones del arquitecto italiano. Así, si bien se tomaron en consideración algunos elementos del diseño inicial del proyecto —como la herrería de las ventanas, las cuales fueron

---

<sup>100</sup> Ante su particular profesión socialista fue por lo que Salvador Novo lo nombró con sorna, aunque expresando admiración por su ímpetu de trabajo, *Narciso rojo* (Novo, 1994: 49).

<sup>101</sup> Tras su salida de la secretaría de Hacienda, el cargo fue ocupado por Plutarco Elías Calles (1933-1934), Marte R. Gómez (1934) y Narciso Bassols (1934-1935). Al ser designado este último Pani protestó ante el entonces presidente Cárdenas, manifestándole que: “Se escogió, pues, para confiarle la Cartera de Hacienda a un conocido *comunistoide* (sic) que, además, había sido elocuentemente repudiado por la opinión pública” (Pani, 1945: 539).

## Capítulo 2

fabricadas durante este periodo siguiendo los diseños originales del Teatro Nacional—, en la mayor parte de las obras que tuvieron lugar tras la revolución se utilizó un estilo particular: el *art déco*,<sup>102</sup> cuyo auge se situó en el contexto histórico en que tuvo la terminación del edificio.

Precisamente, rodeados de un entorno geométrico *déco*, en el inconcluso Hall del teatro,<sup>103</sup> encontraron acomodo ornamentos escultóricos inspirados en motivos prehispánicos: mascarones mayas del dios Chac,<sup>104</sup> serpientes de ascendencia mexicana y rostros teotihuacanos del dios Tlaloc. Para la fabricación de éstos fue empleada tal diversidad de materiales que el recinto mismo devino casi en un muestrario pétreo que incluía mármoles traídos *ex profeso* de Europa durante la dirección de Boari —si bien algunas losas, instaladas durante la terminación del edificio, fueron extraídas de los rescoldos de las obras del Palacio Legislativo (Ulloa del Río, 2000: 75)—.<sup>105</sup> Otros componentes (mármol rojo, rosa y negro, onix) fueron seleccionados bajo una premisa de reivindicación nacional dado que, en su mayoría, venían de diversos estados de la república. Otro elemento proveniente del inconcluso Palacio Legislativo fue un conjunto de esculturas las cuales, tras su recuperación del Bosque de Chapultepec, fueron integradas a la decoración exterior del edificio (Urquiaga et al., 1984).

Una vez concluidas las obras, en 1934, Pani presentó un informe conjunto con Federico Mariscal —redactado por el escritor José Gorostiza—, en el cual destacaba la necesidad de formar un organismo autónomo destinado a las labores artísticas —su especialización académica, difusión y desarrollo—, pues la instancia que se encargaba de dicha función, el Departamento de Bellas Artes, era dependiente de la Secretaría de Educación Pública. Para ello, Pani incluyó en su informe un *Proyecto de ley orgánica para la creación de un Instituto Nacional de*

---

<sup>102</sup> Midant (1996: 54-56) describe al *art déco* como un estilo sucesor y variante formal del *art nouveau*. Entre sus características destaca el uso de motivos geométricos, la búsqueda de integración entre el conjunto en sí y su entorno, plantas abiertas.

<sup>103</sup> Ver: supra, nota 41.

<sup>104</sup> En el estilo Puuc característico de algunos sitios arqueológicos ubicados en la península de Yucatán.

<sup>105</sup> Otros materiales recuperados del Palacio Legislativo fueron un conjunto de vigas, provenientes del desmantelamiento de la cimentación del recinto, usadas para la construcción de entresijos en el Palacio de Bellas Artes (Ulloa del Río, 2000: 69).

## ***Así será la revolución proletaria...: Un Palacio para el Estado posrevolucionario***

*Bellas Artes* (INBA) (Gorostiza et al., 1934: 74-84) en el cual, de nueva cuenta proyecta sus aspiraciones a integrar un conjunto de manifestaciones artísticas, legitimadas como un conjunto identitario coherente y representativo del Estado.

El proyecto de *Instituto* propuesto por Pani acusa una tendencia isomórfica<sup>106</sup> a asimilar, tanto el modo de organización como las metas de las entidades financieras en las que el antes secretario de Hacienda tenía mayor experiencia. Entre ellos: la aspiración a que “la producción artística de México... organizada sobre bases económicas, adquiera valor en los mercados de arte” (Gorostiza et al., 1934: 75), o la formación de un Consejo de Administración integrado por representantes del ámbito público y privado, junto a la pretensión de una autonomía económica fundamentada en una centralización administrativa. Sin embargo, pese a que la coyuntura de la finalización del Palacio ofrecía un panorama favorable para el establecimiento de una organización artística autónoma de la dirección educativa oficial, el proyecto no prosperaría entonces.<sup>107</sup>

Pese a esta aspiración fallida, el exsecretario de Hacienda logró darle forma — dada su posición como director de terminación de las obras— al discurso espacial y museístico del Palacio según sus propios designios, repartiéndolo en áreas diferenciadas con fines heterogéneos: Teatro Nacional, Museo de Artes Plásticas, Museo del Libro y Museo de Artes Populares (Garduño, 2014).

Finalmente, el Palacio de Bellas Artes fue entregado a la Secretaría de Educación Pública, a cuya adscripción quedaría subordinado. Así mismo dicha institución política, aún bajo el mando de Narciso Bassols, emprendió algunas deliberaciones para definir el programa inaugural del edificio. Sin embargo, era

---

<sup>106</sup> *Isomorfismo* es un término que los sociólogos Paul DiMaggio y Walter W. Powell (1983) emplean para describir la adaptación de procesos administrativos entre organizaciones con características no siempre afines. Al respecto del ámbito artístico, DiMaggio (1982) describe un caso concreto de *isomorfismo* en orquestas estadounidenses cuyos administradores y mecenas, al emular dinámicas de organizaciones económicas, dan lugar a modelos de gestión que el autor denomina *capitalismo cultural*. Precisamente, la tentativa de Pani por integrar un organismo cultural centralizado permite entrever el desarrollo de una racionalidad política que, vinculada a procesos financieros, privilegió la instauración de organizaciones capitalistas, a través de las cuales cimentar las bases de una estabilidad económica.

<sup>107</sup> El INBA comenzaría sus funciones, por decreto presidencial y con una base administrativa diferente a la propuesta por Pani —para su desazón—, hasta 1946 (Pani, 1950: 196).

## Capítulo 2

preciso tratar dicho asunto con reservas para evitar nuevos enfrentamientos o problemas derivados, como fue el caso de la placa que anunciaba la terminación de las obras. Sucedió que la leyenda de la misma le resultó molesta al presidente Pascual Ortiz Rubio pues aparecía mencionado en ella junto a Porfirio Díaz. El problema se dirimió cuando la placa fue reemplazada por otra que incluía solamente a algunos de los funcionarios posrevolucionarios involucrados en la culminación del recinto (Pani, 1950: 193-194).

Por otro lado, como ya había sucedido a principio de siglo con la tentativa inauguración del *Teatro Nacional*, el tema del programa para el acto inaugural del recinto animó todo tipo de sugerencias. Entre éstas se contaron: el montaje de óperas italianas, la recuperación de compositores nacionales que hubieran trabajado el mismo género, una temporada teatral de comedias del repertorio clásico castellano, ciclos sinfónicos de diversos compositores europeos, entre otros eventos.<sup>108</sup>

Al mismo tiempo, distintas organizaciones y particulares dirigieron escritos a la SEP y a quienes estuvieron comisionados en la terminación de la obra, para expresar su interés en que la función inaugural contase con la relevancia política y artística adecuada.<sup>109</sup> La significación atribuida al evento llegó a extremos tales como la propuesta del “Partido Nacional Político Liberal”, el cual sugirió un singular acto de reconocimiento a Plutarco Elías Calles. En una misiva firmada por el presidente de dicho partido, se establece que el Palacio:

...debe ser inaugurado con un acto grandioso del alta significación para la historia, y en cuyo acto deberán estar presentes todos los Gobernadores y Jefes militares de la República para que en dicha solemnidad se otorgen (sic) premio de honor a los intelectuales, condecoraciones y ascensos a los militares y en presencia de todos los

---

<sup>108</sup> Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública (AHSEP), 1934 (Palacio de Bellas Artes, 1934. Recortes de periódicos, VII-01/901/-).

<sup>109</sup> El único poder efectivo que tenía el otrora secretario de Hacienda Pani en el Palacio, le permitía intervenir sólo en la conformación del discurso museístico, por lo que no tenía injerencia en las decisiones relativas a su inauguración. De este modo, escribió posteriormente con desazón que: “Se consideró que era más digno de ser conmemorado el acto de inaugurar el edificio que la larga tarea de construirlo, es decir, los esfuerzos de varios Gobiernos, la lucha con un sinnúmero de dificultades y el gasto de muchos millones de pesos” (Pani, 1950: 194).

## **Así será la revolución proletaria...: Un Palacio para el Estado posrevolucionario**

poderes de la República, las Cámaras representadas por sus Presidentes y Secretarios declarar BENEMERITO DE LA PATRIA AL GENERAL PLUTARCO ELIAS CALLES JEFE MAXIMO DE LA REVOLUCIÓN (sic).<sup>110</sup>

Esta circunstancia no sólo señala la impronta que los acontecimientos políticos imprimían en los sucesos que tenían lugar en torno del Palacio, sino también la importancia simbólica que diversos actores atribuían al recinto. Así algunos de ellos, desde su propio campo de acción, contribuyeron a impregnar con una trama ideológica afín a sus propias representaciones políticas los eventos oficiales destinados a inaugurar el Palacio. De ello se hablará en el siguiente apartado.

### **2.2. Ritual sonoro y acción colectiva: la inauguración del Palacio de Bellas Artes**

“...me he preguntado cómo puede hacerse música proletaria; qué acorde, qué calderón o pizzicato puede contener la nueva prédica societaria”.

Bernardo Ortiz de Montellano. *Música proletaria*.<sup>111</sup>

En 1934, el pintor Diego Rivera visitó al pianista, compositor y director de orquesta Carlos Chávez a fin de comisionarle una obra para un acto sindical. El compositor decidió musicalizar fragmentos de dos obras anónimas —el *Corrido de la Revolución Proletaria* y el *Corrido de Emiliano Zapata*— cuyas letras reivindicaban, apelando a un vocabulario con fundamentos socialistas, demandas colectivas: paz, justicia, reparto agrario, desarrollo industrial...:

Corrido de la Revolución Proletaria  
(fragmento):

Ahora tienen el pan para todos  
los desnudos, los hombres de abajo;  
la igualdad, la justicia el trabajo  
y han cambiado costumbres y modos.

Corrido de Emiliano Zapata  
(fragmento):

Ya se dieron garantías  
a todo el género humano,  
lo mismo que al propietario  
como para el artesano.<sup>112</sup>

Chávez conocía ambos corridos por Rivera,<sup>113</sup> quien los había integrado —dentro de largas y visibles filacterias— en los murales que por encargo inicial de José

---

<sup>110</sup> AHSEP, 1934 (Inauguración Palacio de Bellas Artes, 1934, Propuesta Benemérito Calles).

<sup>111</sup> “Música proletaria” de B. Ortiz de Montellano, *El Universal*, 8 de septiembre de 1934, 1ª sección, p.3.

<sup>112</sup> Mendoza, 1939: 769.

## Capítulo 2

Vasconcelos pintó en el edificio de la Secretaría de Educación Pública, entre 1921 y 1928. Pasado el evento para el que originalmente fue compuesta la música, Rivera habló con Narciso Bassols, entonces secretario de Educación Pública, a fin de que la incluyera en la inauguración del Palacio de Bellas Artes. Bassols simpatizó con la propuesta y encargó a Chávez un arreglo para orquesta y coro de la obra cuyo resultado fue nombrado: *Llamadas. Sinfonía proletaria*.<sup>114</sup>

¿Qué motivó a que Chávez fuera el encargado de componer una obra para la inauguración del Palacio? Nacido en 1899, el músico, director de orquesta y pianista de entonces 35 años había logrado una posición destacada en el panorama musical. Si bien su aprendizaje como compositor tuvo un desarrollo esencialmente autodidacta (Meierovich, 1995: 27), su formación como pianista encontró su cauce primero bajo la tutela de Manuel M. Ponce y posteriormente con Pedro Luis Ogazón. Ambos maestros indujeron al joven músico al estudio del repertorio clásico y romántico, bajo cuya influencia orientaría algunos de sus pasos como compositor, si bien integraría elementos estilísticos propios que posteriormente lo llevarían a distanciarse de dichas corrientes. Esta inclinación, junto a una preocupación por el desarrollo de un proyecto musical de raigambre nacional, llevaron a que hacia 1920 Chávez tomaría un conjunto de piezas musicales que, agrupadas bajo el nombre de *Á l'aube: image mexicaine* y *Cantos mexicanos*, recuperaban canciones tradicionales (*Las mañanitas*; *La Adelita* y *La cucaracha*, respectivamente), en arreglos tendientes a un lenguaje musical que, en una búsqueda personal, se distanciaban de aquellos por los que Ponce y Ogazón lo habían orientado (Moreno Rivas, 1995:128 y ss.).<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> Según Bertam Wolfe, (1939: 169-170, 229-230) —uno de los primeros biógrafos de Diego Rivera—, los corridos fueron impresos originalmente en *El Machete*, periódico oficial del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores en 1924. Dicha publicación se convertiría, un año después, en el órgano oficial del Partido Comunista de México.

<sup>114</sup> La historia antes descrita del proceso que dio origen a *Llamadas* procede de Chávez mismo (1972: 5). Una versión con detalles adicionales señala que la obra, al ser interpretada en la *Casa del Pueblo*, despertó un “feroz entusiasmo entre los trabajadores” cuya “vociferante demanda” fue recogida por Diego Rivera y llevada “ante las autoridades”, a fin de que fuera incluida en la inauguración del Palacio (Weinstock, 1936: 441).

<sup>115</sup> Sin embargo en dicha situación, latente en Chávez desde una edad temprana, puede entreverse también la influencia de Manuel M. Ponce quien, dentro de sus preocupaciones compositivas incluyó el interés por construir un lenguaje musical vinculado a canciones de

## **Así será la revolución proletaria...: Un Palacio para el Estado posrevolucionario**

De esta manera Chávez devino en un representante destacado de la generación de artistas posrevolucionarios que, en el caso de la música y a diferencia de sus predecesores —entre quienes se incluía Julián Carrillo, con quien guardaba una enemistad personal—<sup>116</sup>, no tenía particular consideración por el panorama musical europeo —si bien promovía la música de vanguardia de compositores de dicho continente como Debussy,<sup>117</sup> Poulenc,<sup>118</sup> Stravinsky—. <sup>119</sup> De hecho, la década de 1920 fue definitoria para el posicionamiento de Chávez en el panorama musical mexicano: hacia 1923 tuvo su primer contacto con las

---

ascendencia nacional. Ver, por ejemplo, el artículo “Importancia actual del florecimiento de la música nacional” (Chávez, 1997: 7-10) en el cual alude a su maestro.

<sup>116</sup> El origen preciso de la enemistad es difuso, si bien hay dos orígenes posibles. El primero es en 1924, cuando el autor de *Matilde* hizo público su sistema de división microinterválica que denominó *Sonido 13* al cual Chávez realizó algunas impugnaciones que pronto fueron contestadas apasionadamente por Carrillo. Si bien anteriormente se presume una convivencia, al menos superficial, entre ambos músicos —en el AGN, (Fondo Carlos Chávez, Correspondencia Personal, Caja 9, Vol. I, exp. 12. 1921-1969, f. 6) se conserva una carta de 1921 en la que Carrillo felicita a Chávez por su doble papel de compositor y ejecutante de piano en un concierto—, a partir de la polémica del *Sonido 13* la antipatía entre ambos sería patente. Otro posible origen de la enemistad tiene lugar en 1920 cuando José Vasconcelos intercede ante Carrillo, director de la Orquesta Sinfónica Nacional, a fin de que Chávez pudiera dirigir una de sus obras frente a la OSN. Según el entonces director de la sinfónica, después de algunos intentos Chávez no logró coordinar satisfactoriamente al ensamble, hecho que le señaló en malos términos (Carrillo, 1992: 172-173). Si bien, es probable que la anécdota fuera exagerada por Carrillo, arroja una pista plausible sobre la fecha y circunstancias que fijaron el distanciamiento entre ambos músicos. De acuerdo a la investigadora Leonora Saavedra (2001: 110-111) en el concierto de la OSN programado para el 16 de diciembre de 1923 —que no en 1920 como señala Carrillo—, originalmente aparecía en el programa una obra de Chávez con un título similar al que el autor de *Matilde* recuerda: “Sinfonía de la patria”, aunque la pieza fue retirada del concierto. Esta datación correspondería además con la carta antes aludida del Fondo Chávez, en la que consta que aún en 1921 ambos músicos mantenían una relación al menos cordial. Por otro lado, la misma posición político/histórica que ocupaban ambos personajes —Carrillo como músico que había pertenecido al ambiente porfiriano tardío y Chávez, vinculado más al ámbito artístico posterior a la Revolución— era un situación que abonaba a la disputa entre ambos. Esto se ahondará en el siguiente capítulo.

<sup>117</sup> Achille-Claude Debussy (1862-1918) fue un compositor francés, cuyas innovaciones armónicas —fundamentadas más en sus capacidades expresivas que en las relaciones entre acordes—, junto al uso de escalas no tradicionales y elementos cromáticos influyeron de manera decisiva a compositores posteriores (*The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2016).

<sup>118</sup> Francis Poulenc (1899-1963) fue un compositor y pianista francés. Fue miembro junto con Arthur Honegger, Darius Milhaud, Georges Auric, Louis Durey, y Germaine Tailleferre del grupo denominado “Les Six” (*The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2016).

<sup>119</sup> Igor Fiódorovich Stravinski (1882-1971) fue un compositor, pianista y director de orquesta ruso, nacionalizado francés (1934) y posteriormente estadounidense (1945). Su obra —la cual resultó decisiva para el desarrollo de la música en el siglo XX—, abarca diversos estilos: serialismo, neoclasicismo, primitivismo, entre otras corrientes. Ya desde la década de 1910 destacó como un innovador musical en tres obras particulares, comisionadas por los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev: El pájaro de fuego (1910), Petrushka (1911) y La consagración de la primavera (*The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2016).

## Capítulo 2

instituciones artísticas oficiales, a cuya cabeza se encontraba José Vasconcelos.<sup>120</sup>

También en torno de dichos años se encuentran el inicio de su contacto con compositores estadounidenses —principalmente con Aaron Copland—,<sup>121</sup> país del que obtuvo elementos musicales que pronto incorporó a su propia obra. En México, el también director frecuentaba a intelectuales y artistas jóvenes entre quienes se contaban músicos: Silvestre Revueltas; pintores: Miguel Covarrubias, Agustín Lazo, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros; escritores: Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia y José Gorostiza. Este último es autor de una particular imagen del compositor en la que enuncia: “Carlos Chávez es sobre todo un agitador cuyo instrumento de agitación está por accidente en la música, como pudo estarlo en la política” (Gorostiza, 2007: 226).

A su vez, en el ámbito institucional el autor de *Llamadas* había logrado consolidar una reputación como actor cultural destacado al frente de la Orquesta Sinfónica de México, un conjunto que en 1929, reorganizó y tomó bajo su tutela. Así mismo, Chávez fue reclutado<sup>122</sup> como miembro de la burocracia cultural al confiársele, en 1928, la dirección del Conservatorio Nacional. Posteriormente, en 1933, Bassols lo nombró jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación.

Con esta trayectoria a cuestas fue que Chávez recibió la comisión para arreglar una pieza que sería interpretada en la inauguración del Palacio de Bellas Artes,

---

<sup>120</sup> Sin embargo, dicho contacto no resultó fructífero pues, como ya se señaló, los intentos de Vasconcelos para lograr que fuera estrenada una obra de Chávez por la OSN no prosperaron. Sin embargo de acuerdo con el primer biógrafo de Chávez, Roberto García Morillo, en 1921 Vasconcelos comisionó al joven compositor una obra, cuyo resultado fue el ballet *El fuego nuevo*, el cual parte de una temática prehispánica (García Morillo, 1960: 21). Sin embargo, Saavedra (2001: 125-126) indica que no hay elementos suficientes para probar que este encargo fuera hecha efectivamente por Vasconcelos. La obra fue estrenada en 1928.

<sup>121</sup> Aaron Copland (1900-1990) fue un pianista, compositor y director de orquesta. Conoció a Chávez en 1926, mientras éste se encontraba en Nueva York. Tanto Copland como Chávez, —cercanos en edad y en inquietudes estéticas— integraron recíprocamente piezas musicales uno de otro, en sus programas como pianistas y directores de ensambles (Pollack, 2002).

<sup>122</sup> La noción de *reclutamiento político* en México es analizada por Roderic Ai Camp (1996) quien se enfoca en describir los procesos a través de los cuales ciertos individuos obtienen accesos a los cargos políticos y a la autoridad vinculada a ellos. De esta manera, considera el autor, es posible distinguir y analizar las relaciones de las élites políticas con otras élites y las masas.



## ***Así será la revolución proletaria...: Un Palacio para el Estado posrevolucionario***

siendo la mediación de Rivera y Bassols determinante para la consecución del proyecto.<sup>123</sup> De este modo, la composición de una obra con fundamentos ideológicos socialistas —presentes en la letra y explicitados en el título de la obra—, puede atribuirse inicialmente a la relación cercana que el compositor guardaba con ambos personajes,<sup>124</sup> así como una filiación ideológica del propio Chávez por dicha corriente, como se verá posteriormente.

Sin embargo, el motor determinante que llevó a la composición de *Llamadas* como obra adecuada para la apertura del Palacio, se encuentra en el propio ánimo prosocialista del discurso oficial posrevolucionario. El origen de la imbricación del régimen con la ideología socialista puede entereverse, según plantea el historiador Arnaldo Córdova (1984: 23 y ss), en el desarrollo del proceso revolucionario mismo: de un movimiento político que derrocó al presidente Díaz, devino en un proyecto de revolución social que perseguía —al menos idealmente—, la consecución de derechos colectivos: reparto agrario, el mejoramiento de los

---

<sup>123</sup> A pesar de que se definían como militantes políticos de izquierda cada uno lo era a su manera. Mientras Bassols hizo patentes sus convicciones socialistas en diferentes textos y aún las llevó a la práctica como secretario de Estado —hechos a los que ya he aludido—, las inclinaciones de Rivera eran más heterogéneas y hasta disímiles, según señala la historiadora del arte Raquel Tibol: “Las sucesivas posiciones políticas adoptadas por Rivera (consecuencia quizá de un individualismo anárquico no siempre superable) permiten ubicarlo (con todas las incongruencias derivadas de tal sucesión) como zapatistas, trotskista, almanista, panamericanista, lombardista, stalinista y un luchador por la paz convencido, por fin, de que toda su vida sería un sinsentido si no se reintegraba como militante del Partido Comunista Mexicano, del que fue expulsado en julio de 1929 y al que ingresó a fines de 1922, cuando obtuvo el carnet número 922” (Tibol, 2007: 87). Pese a ello, Rivera logró posicionarse como un actor del medio artístico con una voz política propia gracias a la difusión de sus convicciones, ya fuera en entrevistas y publicaciones, o en su propia obra plástica. Sin embargo, la potencialidad representativa de ésta última incluso permitió su uso político en diversos frentes, tales como medio de legitimación histórica del Estado (Azuela de la Cueva, 2005: 163. Florescano, 2002: 410 y ss) o en su evocación como la imagen mejor lograda de un arte socialmente revolucionario (Trotsky, 1950).

<sup>124</sup> En el caso de Rivera, su importancia en la vinculación de Chávez con el pensamiento marxista latente en *Llamadas* puede reforzarse con documentos que muestran la convivencia de los artistas en el periodo cercano a la composición de la obra. Entre los que tuve acceso, resguardados en el AGN (Fondo Carlos Chávez, Correspondencia personal, Caja 10, Vol. IV, Diego Rivera [1933-1950]), destacan dos: una invitación a Chávez para participar en la “Asociación de Estudios y Divulgación del Marxismo-Leninismo” en 1933, a la cual Rivera pertenecía (Galindo López, 1992) y la copia de un telegrama, fechado en 1936, en el que Chávez solicita a Lázaro Cárdenas le sea concedido asilo a León Trotsky, petición de la cual el pintor había sido un fuerte promotor (Tibol, 2007: 121-122).

## Capítulo 2

derechos de los trabajadores y otras acciones similares emprendidas, según el criterio de los gobiernos posteriores al conflicto armado.<sup>125</sup>

Precisamente, los conceptos de revolución social y socialismo —quizá por su relación semántica—, sobrevinieron en equivalentes conceptuales a tal nivel que, si bien existía una semejanza en las aspiraciones de justicia social de ambas nociones, en realidad referían a procesos distintos y no siempre claros.<sup>126</sup> Esto propició el uso del concepto como sucedáneo por parte de los miembros del Estado posrevolucionario, hecho que el economista Jesús Silva-Herzog describió con tino:

...cada quien entendía el socialismo a su manera y según su leal saber y entender. Unos pensaban que el socialismo consistía en pagar buenos salarios y tratar bien a los trabajadores; otros en la práctica de las doctrinas esenciales de Jesús; y unos terceros, en la socialización de los bienes de producción, a semejanza de lo ocurrido en la Unión Soviética (Silva Herzog apud Córdova, 1984: 340).

Si bien existieron grupos que defendían la viabilidad de un proyecto político revolucionario arraigado en doctrinas críticas del capitalismo, entre las que se encontraba el socialismo,<sup>127</sup> en realidad el uso de dicha noción encontró lugar en el vocabulario oficial, más que como ideología homogénea, como concepto con significados amplios y disímiles entre sí. Pese a ello, la idea de socialismo alcanzó relevancia como término capaz de referir a reivindicaciones sociales, lo cual incluso propició su integración en las bases legales del régimen a través de una reforma al artículo 3° constitucional. Dicha modificación pugnaba por una

---

<sup>125</sup> Es necesaria una acotación al respecto de la Revolución mexicana como revolución social en tanto Córdova, en otros textos, no caracteriza al proceso como tal sino como una revolución populista, la cual apelaba a un vocabulario y a estrategias afines al socialismo —satisfaciendo demandas sociales de manera limitada— para evitar movilizaciones de masas. Esto llevó a la institucionalización política de un gobierno paternalista y autoritario el cual, a su vez, promovió el desarrollo económico de acuerdo a postulados capitalistas (Córdova, 1987: 32-34).

<sup>126</sup> Sin embargo, es preciso tener en cuenta que no es posible hablar de una “ideología revolucionaria” consistente, sino de discursos políticos diversos, y aún simultáneos, que encontraron acomodo en el desarrollo histórico del régimen posrevolucionario (Knight, 1997).

<sup>127</sup> Pese a que existieron promotores en México de corrientes políticas de izquierda desde el porfirismo (Condés Lara, 2012: 205-298), la difusión de dicho pensamiento tuvo su auge con el triunfo de la Revolución bolchevique en 1917 y la fundación, dos años después, de la Tercera Internacional. De esta manera, impulsado por simpatizantes de dichos sistemas ideológicos, en México tuvo lugar la fundación del Partido Comunista Mexicano en 1919 (Spenser, 2009: 88 y ss).

## ***Así será la revolución proletaria...: Un Palacio para el Estado posrevolucionario***

“educación socialista” que, promovida por el Partido Nacional Revolucionario mismo, establecía un conjunto de orientaciones: “...basadas en las doctrinas del socialismo científico, capacitando a los educandos para realizar la socialización de los medios de producción económica, así como que combatiera los prejuicios y dogmatismos religiosos”.<sup>128</sup> Sin embargo, la explicación de las implicaciones prácticas de la educación socialista era un hecho no lo suficientemente claro — aún para los miembros del PNR—,<sup>129</sup> lo que le ganó el descrédito de distintos personajes.<sup>130</sup>

De esta manera, resulta un elemento sintomático la convivencia —como temas simultáneos y afines— de los debates públicos sobre la educación socialista y el anuncio de que se inauguraría el Palacio con *Llamadas*.<sup>131</sup> Esta última noticia tuvo lugar incluso antes de que se decidiera la fecha de la ceremonia y aun pese a circunstancias adversas contra los impulsores de la comisión original, concretamente la renuncia de Bassols a la SEP.<sup>132</sup> En la decisión de Eduardo

---

<sup>128</sup> En: “La reforma del artículo 3° no comprende la Universidad”, sin autor, *El Universal*, 9 de octubre de 1934, 1ª sección, p. 1, 5.

<sup>129</sup> En la II Convención Nacional Ordinaria del PNR en 1933, se discutió el tema de la educación socialista, aunque sus principales apologistas se expresaban confusamente sobre las implicaciones de la reforma. Algunos de ellos, incluso aplicaban genéricamente los conceptos de socialista y racionalista, designación esta última de un modelo educativo alternativo que también contaba entonces con simpatizantes (Britton, 1976: 128). Al final, la reforma fue integrada al Plan Sexenal —proyecto que, definido en conjunto por integrantes del PNR, buscaba la continuidad de los temas de interés del partido al determinar el cauce de la política presidencial en los seis inmediatos— (Garrido, 1985: 158). Sin embargo, sus alcances reales sólo limitaban la injerencia de temas religiosos en las escuelas, según establece el texto constitucional promulgado durante los primeros días de la presidencia de Lázaro Cárdenas, el 13 de diciembre de 1934: “La educación que imparta el Estado será socialista, y además de excluir toda doctrina religiosa, combatirá el fanatismo y los prejuicios, para lo cual la escuela organizará sus enseñanzas y actividades en forma que permita crear en la juventud un concepto racional y exacto del universo y de la vida social” en “Decreto que reforma el artículo 3° y la fracción XXV del 73 constitucionales” de Secretaría de Gobernación, *Diario Oficial*, 13 de diciembre de 1934, p. 849.

<sup>130</sup> Entre ellos el presidente Abelardo L. Rodríguez y el propio Narciso Bassols. Este último, pese a sus declaradas convicciones socialistas, consideraba que la puesta en práctica de la reforma podría desencadenar reacciones adversas de diversos grupos (Britton, 1976: 130).

<sup>131</sup> Por ejemplo: “Temas metropolitanos. Un problema ‘trascendental’”, sin autor, *Excelsior*, 4 de octubre de 1934 en Fondo Carlos Chávez, Escritos, Caja 2, Vol., II, Expediente 24, Sinfonía Proletaria, fol. 58. Además, Carlos Chávez y Diego Rivera aluden a esta afinidad en una carta que le remiten a Bassols solicitándole su mediación para la publicación de la partitura de *Llamadas*: Fondo Carlos Chávez, Notas obras, Caja B, Vol., I, Expediente 34, Sinfonía Proletaria.

<sup>132</sup> La renuncia de Bassols a la SEP el 9 de mayo de 1934 fue consecuencia de la presión que ejercieron sectores conservadores ante la inclusión de materias de educación sexual (Bassols, 1979: 304-305). En correspondencia con la decisión del secretario, Chávez renunció el mismo día como jefe del Departamento de Bellas Artes (AHSEP, Personal sobresaliente, Carlos Chávez).

## Capítulo 2

Vasconcelos<sup>133</sup> de mantener la composición de Chávez en el programa de inauguración y aún en la promoción oficial que se hizo de la obra en la prensa — como se verá en posteriormente—, puede entreverse la pretensión que *Llamadas* poseía como representación de las aspiraciones de integración colectiva y justicia social del régimen.

Ello no impidió que diversos críticos expresaran su desconcierto ante la obra, poniendo en duda la calidad de la letra y las reivindicaciones políticas contenidas en la misma. En respuesta a ello Chávez publicó, días antes de la inauguración del Palacio, una serie consecutiva de artículos en los cuales sintetizó los fundamentos ideológicos en los que se basó para componer *Llamadas*. En dichos textos, el también pianista y director ofrece una particular filiación político/estética en la cual —adaptando una línea argumentativa de la teleología marxista—, adscribe una causalidad histórica y económica al desarrollo artístico como producto de condiciones sociales y económicas asociadas a clases específicas.

Precisamente, resaltando las divisiones entre productos artísticos según su origen, el autor plantea una disociación crítica a través de la cual expresa admiración por ciertos géneros musicales, mientras desestima a otros:

...la burguesía ha desarrollado dos géneros de arte: un arte noble, de gran impulso creador, casi siempre sincero a sus propósitos, que ha provenido de la clase intelectual, cuya existencia es indispensable: en él reconocemos a los maestros famosos, a Beethoven, Wagner, Debussy, Ravel, etc.; y otro arte, un arte menor, de escaso alcance creador (pero al fin creación), y que habla y propaga todos los morbos y corrupciones de la sociedad burguesa; allí está el cine de Hollywood, la canción pornográfica... igual en Broadway que en París, que en las calles mexicanas enaltecidas por los Laras<sup>134</sup>... (Chávez, 1997: 256).

---

<sup>133</sup> Eduardo Vasconcelos (1895-1953) fue un abogado, congresista constituyente y gobernador de Oaxaca —sobrino de José Vasconcelos— que sucedió a Bassols como secretario de Educación Pública, en 1934.

<sup>134</sup> Chávez se refiere despectivamente al compositor, cantante y pianista Agustín Lara (1897-1970) como representante de los géneros de la música popular, a los cuales caracteriza incluso como “pornográficos”. Julián Carrillo también recurrió a Agustín Lara en el mismo sentido peyorativo, al establecer una irónica preferencia por la música de éste en lugar de las “descomposiciones” de Carlos Chávez (Kuri Trujeque, 2005: 83).

## ***Así será la revolución proletaria...: Un Palacio para el Estado posrevolucionario***

Si bien en esta declaración Chávez aparentemente traza una frontera entre la música sinfónica en detrimento de la música popular,<sup>135</sup> en realidad la animadversión que el compositor expresa es concretamente contra productos comerciales los cuales,<sup>136</sup> considera, carecen de mérito artístico a la vez que reproducen las representaciones ideológicas de la burguesía. A su vez, Chávez señala que las dinámicas artísticas se encuentran también insertas en un proceso de “sometimiento”, consecuencia de las condiciones de injusticia social. Las mismas, señala, habrán de resolverse a través de una emancipación política: una “redención del hombre”. Sin embargo, el autor se cuida de atribuir explícitamente la responsabilidad de llevar a la práctica dicho proceso al régimen pues, si bien reconoce un protagonismo del mismo como “educador de las masas trabajadoras”, esto es sólo un paso de las dinámicas a partir de las cuales se logre impulsar el proletariado y su arte:

De allí, de nuestra conciencia de clase, saldrá un arte proletario, un arte limpio, sano, fuerte y jugoso que circule por todos los ámbitos, entre la gran masa, sin limitaciones comerciales: un arte proletario para el proletario que responda, hoy, a la inquietud más

---

<sup>135</sup> Ya desde los años inmediatos a la conclusión del conflicto revolucionario, tuvieron lugar reflexiones sobre el papel de los géneros populares y la tradición musical “clásica” europea, así como su vinculación en tanto elementos constitutivos de un proyecto de “música mexicana”. Los eventos en los que tuvieron lugar dichas reflexiones se caracterizaron por la puesta en escena de oposiciones. Entre ellos destacó el Primer Congreso Nacional de Música, en 1926. Patrocinado por el periódico *El Universal* y la *Universidad Nacional*, en él se movilizaron diversas corrientes cuyos planteamientos giraban, si bien con matices más o menos discordantes, en la relación entre una identidad nacional y la constitución de proyectos musicales. Véase: (Madrid, 2008: 115-140).

<sup>136</sup> Al respecto es pertinente considerar el concepto de *industria cultural* de Theodor W. Adorno y Marx Horkheimer, empleado por vez primera en 1947, en su libro *Dialéctica de la ilustración*. Una breve caracterización del concepto por Adorno señala que la *industria cultural* “[...] todos sus sectores fabrica de una manera más o menos planificada unos productos que están pensados para ser consumidos por las masas y que en buena medida determinan este consumo [...] obliga a unirse a los ámbitos alto y bajo del arte que, durante milenios han estado separados. Esta unión perjudica a ambos. El arte alto pierde su seriedad al especular con el efecto; el arte bajo pierde, al ser domesticado por la civilización, la fuerza de oposición que tuvo mientras el control social no era total” (2008: 295). Sobre este punto, Moreno Rivas (1986, 60) señala el desarrollo de públicos populares, más afines al arte comercial que Chávez descalifica, como consecuencia de una serie de procesos simultáneos: El surgimiento de una cultura urbana de masas, la difusión en los medios masivos de dichos géneros, la posibilidad de explotar económicamente dichos productos musicales. El artículo precitado de Moreno Rivas es fundamental para la comprensión del desarrollo del consumo musical a lo largo del siglo XX. La autora establece como, si bien la música de Chávez logró un reconocimiento oficial, no pudo competir en difusión contra los productos musicales comerciales. Sobre este tema ver también: (Pedelty, 2004: 160 y ss.).

## Capítulo 2

fuerte que la emotividad humana es capaz de alcanzar: el sentimiento de justicia social (Chávez, 1997: 263).

A este arte, justificándolo como un producto socialmente útil y necesario, el compositor asocia *Llamadas*, de modo tal que sustenta su obra como una representación político/musical que —apelando a un ideología de masas— personifica las potencialidades sociales del Estado posrevolucionario. De este modo, la argumentación del compositor resulta vaga al referirse a ciertos procesos del desarrollo artístico/social —tales como la “redención del hombre”—, si bien debe tenerse en cuenta que su objetivo no era realizar aportación teórica alguna sino, a partir de su propio conocimiento de algunas interpretaciones, buscaba defender la consistencia de *Llamadas*, situándola como parte de una praxis artística con fundamentos socialistas.

También Chávez se cuida de imputar responsabilidades políticas concretas al Estado, si bien consideraba, entre sus responsabilidades, la de promover el arte como instrumento pedagógico de masas.<sup>137</sup> Precisamente el compositor, durante su gestión al frente del Departamento de Bellas Artes, promovió la integración de grupos corales populares con un fin educativo. Estos conjuntos, según declaró posteriormente, podrían haberse convertido tanto en los eventuales intérpretes de su música coral de contenido social, como en los depositarios de su proyecto del “arte proletario” que sustentaba en sus textos (Chávez, 2014: 219. García Morillo, 1960: 83). De esta forma fue que, de manera sincrónica a *Llamadas*, Chávez compuso *El Sol. Corrido proletario* (o *mexicano*, según la fuente),<sup>138</sup> obra para coro y orquesta que incluye un texto del poeta Carlos Gutiérrez Cruz,<sup>139</sup> también

---

<sup>137</sup> Al respecto de las posibles fuentes de las interpretaciones marxistas del arte empleadas por Chávez: (Moreno Rivas, 1995: 136 y ss.)

<sup>138</sup> Los programas de la OSN de los conciertos en que fue interpretado, en 1934, lo nombran “corrido proletario”. Sin embargo, tanto en el catálogo de su obra hecho por Halffter et al. (1971), aparece cambiado el adjetivo por “mexicano”. Dados los significantes políticos contenidos en determinados nominativos, según hemos visto a lo largo de este capítulo, resalto este cambio.

<sup>139</sup> Carlos Gutiérrez Cruz (1897-1930) fue un poeta, militante socialista y líder sindical. Fundador de una “Liga de Escritores Revolucionarios (LER), tuvo contacto con diversos, miembros de la élite política e intelectual, contando a Vicente Lombardo Toledano, José Vasconcelos y Diego Rivera, quien incluso incorporó un poema suyo en uno de los murales de la SEP, si bien Vasconcelos ordenó que fuera borrado. En 1924 publicó *Sangre roja*, un poemario en el que es patente su

## **Así será la revolución proletaria...: Un Palacio para el Estado posrevolucionario**

de innegable contenido político:<sup>140</sup> “Sol, trabajas en la tierra / y ves a los gañanes igualitariamente. / Ahora serás mi compañero, / porque proclamas la perfecta igualdad, / y porque, como el hombre, eres también obrero / y trabajas a diario como él” (Medonza, 1934: 774).<sup>141</sup>

Finalmente, la inauguración del Palacio fue anunciada para el 29 de septiembre. Para la misma fue compuesto un programa dividido en dos eventos: un acto oficial por la mañana y una función sinfónico/teatral por la tarde.<sup>142</sup> El día anunciado, las actividades matutinas comenzaron con la llegada del presidente Abelardo L. Rodríguez al Palco Presidencial del Teatro. En ese momento, tras la indicación de Chávez, la Orquesta Sinfónica de México interpretó el *Himno Nacional*.<sup>143</sup>

Posteriormente Antonio Castro Leal —quien sucedió a Chávez tras su renuncia como Jefe del Departamento de Bellas Artes—, leyó un discurso en el que situaba al proyecto de construcción del Palacio como eje centralizado de una política educativa de Estado, encaminada a difundir los procesos artísticos. Así mismo, Castro Leal resalta el carácter público del espacio al asumir que “...no es un teatro de empresarios particulares, no es un teatro de lucro”.<sup>144</sup> Mientras tanto, se observaban sitios vacíos en las gradas del recinto, muchos de los cuales estaban reservados a miembros del Congreso quienes, inconformes con los lugares que

---

convicción de una socialización a través del arte, el cual contó con ilustraciones de Rivera y prólogo de Pedro Enríquez Ureña. (García, 2002).

<sup>140</sup> El compositor Joaquín Gutiérrez Heras planteó que “El Sol” busca un objetivo parecido a la *Gebrauchsmusik* (música utilitaria) del compositor alemán: “...para el uso de los grupos corales populares que, como se creyó en aquella época, en pocos años iban a proliferar y a continuar al urgente saneamiento de nuestra música” (“Música mexicana que se escucha sin sonrojo” de Gutiérrez Heras apud José Antonio Alcaráz, *Diorama. Suplemento cultural de Excélsior*, 8 de junio de 1975, p. 14). Chávez contestó positivamente a dicha aseveración, lamentándose además de que el proyecto no tuviera entonces continuidad (Chávez, 2014: 219-220).

<sup>141</sup> *El Sol*, fue estrenado el 17 de julio de 1934 en la inauguración del Monumento a Álvaro Obregón, ubicado en el parque “La Bombilla”. En ese sitio se encontraba un restaurante en el cual Obregón fue asesinado, en 1928 (García Morillo, 1960: 80-81. Parker, 2002a: 158).

<sup>142</sup> Programa inaugural del teatro de Bellas Artes (24 de septiembre de 1934), *Excélsior*, en Fondo Carlos Chávez, Escritos, Caja 2, Vol., II, Expediente 24, Sinfonía Proletaria, fol. 32.

<sup>143</sup> Como himno oficial, su presencia le confiere un reconocimiento tácito del Estado al acto, con la ritualidad y la formalidad inherentes al mismo.

<sup>144</sup> “El palacio de Bellas Artes fue inaugurado”, sin autor, *El Universal*, 30 de septiembre de 1934, 1ª sección, pp. 1,4.

## Capítulo 2

les fueron asignados o por la limitada distribución de las localidades, declinaron bajo protesta asistir.<sup>145</sup>

En contraste, en las puertas del Palacio tuvieron lugar episodios tensos, los cuales partieron de brotes de entusiasmo por parte de observadores que notaron la presencia de actores de cine entre los invitados al evento. Posteriormente, algunos de los curiosos trataron de acceder en forma multitudinaria al recinto, lo que motivó la intervención de la policía.<sup>146</sup> Ajenos al caos exterior los invitados advirtieron, en un gesto dramático, la elevación del telón del proscenio, tras el cual se encontraba un gran conjunto coral que, acompañado de la orquesta, comenzó a interpretar la obra que Chávez compuso especialmente para el evento.

Hasta el momento no se han localizado las partes instrumentales de *Llamadas*.<sup>147</sup> Empero, existe una reducción para coro y piano de la versión que se tocó en la inauguración del Palacio, la cual fue publicada por la SEP en 1934. Dicha versión ofrece un rico testimonio del proceso musical a través del cual, y de forma complementaria con las descripciones del evento, es posible reconstruir el *ritual sonoro* que aconteció en el acto matutino de la inauguración del Palacio de Bellas Artes. De este modo, en tanto el contexto y los códigos socialmente construidos que rigen el acto distan de ser aleatorios —a fin de lograr una eficacia en el desarrollo interpretativo de la música que refuerce la función representativa del acto—, en las próximas líneas se enfatizan algunos de las atribuciones ideológicas anteriormente descritas, aunque aplicadas al desarrollo musical del evento.

---

<sup>145</sup> “Solemne inauguración del Palacio de Bellas Artes”, sin autor, *Excelsior*, 30 de septiembre de 1934 en Fondo Carlos Chávez, Escritos, Caja 2, Vol., II, Expediente 24, Sinfonía Proletaria, fols. 41-43.

<sup>146</sup> “La función inaugural del Palacio de Bellas Artes”, sin autor, *La Prensa*, 1° de octubre de 1934, en Fondo Carlos Chávez, Escritos, Caja 2, Vol., II, Expediente 24, Sinfonía Proletaria, fol. 48.

<sup>147</sup> Esta situación puede atribuirse a la posterior distancia que el compositor marcaría para con los discursos y representaciones socialistas. Un ejemplo de ello es como tras la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes, y como primer director del mismo, en 1952 el compositor se negaría a enviar un mural de Diego Rivera a Europa para la *Exposición de Arte Mexicano Antigo y Moderno* en París pues consideró que la obra —en cuya composición aparecen Josef Stalin y Mao Tse Tung y refiere a algunos acontecimientos que tuvieron lugar en la Guerra de Corea—, “...contiene graves cargos de naturaleza política en contra de varias naciones extranjeras con cuyos gobiernos el nuestro cultiva relaciones amistosas...” (Chávez, 1989: 642). La decisión de Chávez propiciaría el rompimiento de la amistad entre los artistas.



## ***Así será la revolución proletaria...: Un Palacio para el Estado posrevolucionario***

En primer lugar debe considerarse el subtítulo mismo de la obra, *Sinfonía proletaria*, el cual establece un vínculo entre una representación de clase y una de las formas musicales característica de la música occidental: la sinfonía. Esta última, si bien tiene un arraigo como concepto desde el siglo XVIII, su fijación como forma musical instrumental —comúnmente asociada a la masa orquestal—, se consolidó hasta el siglo XIX con Beethoven (Kühn, 200). En dicho contexto, permeado por lo que el musicólogo Carl Dahlhaus (1999) caracteriza como “música absoluta”, la forma sinfónica adquiere una dimensión metafísica que pretende dissociarse de la banalidad asociada a otras formas musicales.<sup>148</sup> De esta forma, la composición de Chávez anuncia en el título mismo una aspiración a conciliar una filosofía materialista que reivindica la igualdad social y una aspiración de autonomía espiritual a través de medios estéticos.

Al respecto de su desarrollo musical, la pieza es una condensación de diferentes influencias en la música de Chávez, proceso que el musicólogo Robert Parker (2002) califica como “panoplia de estilos” según pueden encontrarse referencias a formas populares, indianistas o vanguardistas (Wassen, 2005).<sup>149</sup>

Sin embargo, las partes corales como vehículo de la letra —principal mediadora del mensaje social que buscaba difundir la obra— sobrellevan un desarrollo melódico y rítmico sobrio, incluso en movimiento conjunto<sup>150</sup> en algunas secciones, lo que garantiza la integración del grupo coral y una dicción clara de los versos. Si bien esto puede ser una consideración ante la formación no profesional de parte del coro,<sup>151</sup> también puede entreverse como una estrategia destinada a facilitar el entendimiento de las proclamas políticas contenidas en letra.<sup>152</sup>

---

<sup>148</sup> Ver, supra nota 50.

<sup>149</sup> Para profundizar en un análisis musicológico de *Llamadas*, véase el trabajo de Amber Wassen (2005) aludido.

<sup>150</sup> Es decir, que la escritura de las distintas voces se mueven en una misma dirección (Latham, 2008: 986).

<sup>151</sup> Compuesto por miembros del Conservatorio e integrantes no profesionales de las Escuelas de Arte para Trabajadores.

<sup>152</sup> Como ya se planteó en el capítulo anterior, una función simbólica de los grandes coros es representar la identidad de un colectivo, a través de medios musicales. En el caso que nos ocupa, hay una correspondencia entre dicha función y las intenciones oficiales pues, según consta en un

## Capítulo 2

Por otro lado, a lo largo de su desarrollo, permanentemente la *Sinfonía* mantiene un conjunto de contrastes entre matices que, junto con compases y tiempos cambiantes —que fluctúan entre secciones de carácter marcial frente a otras de forma más lírica—, resaltan dramáticamente la naturaleza dinámica de las secciones de la obra. Ejemplo de esto es el propio inicio en el cual abre con un tiempo lento y un matiz *piano* que crece gradualmente en intensidad para anunciar, en un sugerente alarde de fuerza, la primera línea de la letra del corrido con todas las sílabas acentuadas: “Así será, la revolución proletaria”.



The image shows a musical score for the beginning of the 'Sinfonía proletaria'. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Lentamente'. The lyrics 'Así será, la revolución proletaria!' are written below the vocal staves. A red box highlights the first few measures of the vocal line. The piano part has three dynamic markings circled in red: 'P' (piano), 'cresc. molto', and 'ff' (fortissimo).

Ilust. 2.1 Llamadas. Sinfonía proletaria  
Detalle de los primeros compases (1-7) con énfasis en los matices y acentos<sup>153</sup>

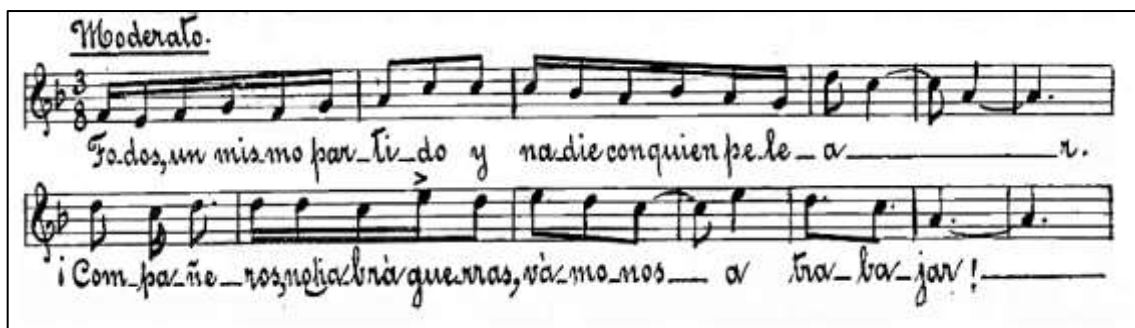
Con ello, la obra apela constantemente a la figura de un *totum* social homogeneizado inserto en descripciones emotivas de un porvenir político: “Todos un mismo partido / y nadie con quien pelear. / ¡Compañeros no habrá guerras, / Vámonos a trabajar!” (Mendoza, 1939: 775). En conjunto, estas declarativas buscan reforzar la representación de una colectividad que los distintos participantes atribuyen como estrategias indisociables del régimen revolucionario.

---

oficio del AHSEP (Palacio de Bellas Artes, 1934. Su inauguración. Asuntos relacionados, VII-01-356/-1. Fol. 6) en junio de 1934, fecha en que aún no se había definido el programa oficial del acto, se consideró invitar a dirigir a distintos músicos —en concreto: Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Julián Carrillo y José Rocabrana— algunas obras “...de las que ellos mismos fueran los autores, con grandes masas corales, solistas y una orquesta de 150 profesores”.

<sup>153</sup> (Chávez y Rivera, 1934: 1).

## Así será la revolución proletaria...: Un Palacio para el Estado posrevolucionario



Ilust. 2.2 Llamadas. Sinfonía proletaria  
Números de estudio 15 y 16. Detalle de música y letra<sup>154</sup>

Esto también fue posible gracias a que las decisiones sobre las responsabilidades del régimen en materias artísticas se basaron más en creencias personales de los actores que en una estrategia de conjunto, lo que a la vez explica la coexistencia en el Palacio de proyectos culturales tan disímiles: desde la aspiración de Pani a integrar una institución política que ayudara a fomentar el valor económico del arte mexicano en los mercados internacionales —en un teatro, hecho de lujosos materiales, originalmente destinado a celebrar las aspiraciones modernistas del porfiriato—, hasta la integración de *Llamadas* en la apertura del recinto, en gran parte debido al empuje que recibió la obra por parte de Bassols.

De este modo no sólo la inauguración misma, sino los acontecimientos que se articularon en torno de ella, sirvieron como medio para establecer un posicionamiento por parte de los actores sobre el desarrollo que habría de tomar un proyecto cultural de Estado, lo que también incluyó descalificaciones hacia otras orientaciones y sus promotores. Una muestra de ello son las imágenes que acompañan la edición que hizo la SEP, en 1934, de la partitura de *Llamadas*. Éstas son fotografías de los murales que hizo Diego Rivera para el edificio de dicha secretaría y que, como ya se dijo, sirvieron como fuente de la letra que Carlos Chávez orquestó.

Ambos artistas presionaron para que la publicación de la obra tuviera lugar,<sup>155</sup> por lo que es posible sostener que se mantuvieron al tanto de la selección de

<sup>154</sup> (Chávez y Rivera, 1934: 12).

<sup>155</sup> Fondo Carlos Chávez, Notas obras, Caja B, Vol., I, Expediente 34, Sinfonía Proletaria.

## Capítulo 2

materiales que se integraron a la edición. Con ello, hay una correspondencia entre algunas partes de las letras de *Llamadas* —escritas junto con la melodía— y las imágenes de los murales de la SEP —retratados de tal modo que es posible leer parte de las filacterias en que están escritas la letra del “Corrido de la Revolución”— algunas de los cuales muestran a personajes que Rivera incluyó en sus pinturas como representantes de grupos sociales e ideológicos que denostaba. Entre ellos, se encuentran: Salvador Novo y Antonieta Rivas Mercado —quien había sido mecenas del compositor, según se verá posteriormente— (Ilust. 2.3), José Vasconcelos, José Juan Tablada, Bertha Singerman, Ezequiel A. Chávez, Rabindranath Tagore y José Vasconcelos. (SEP, 1986: 122, 140).<sup>156</sup>

---

<sup>156</sup> Precisamente, sobre las representaciones socio/políticas de las pinturas del edificio de la SEP que hizo Diego Rivera, González Mello (2008: 87-88) señala cómo el artista busca, a través de la integración de figuras destacadas de la revolución con elementos alegóricos del martirio, la formación de un “santoral laico” —más bien oficial—. Sin embargo, el sentido que el historiador del arte atribuye a dicha intención rebasa un mero posicionamiento político, en tanto encuentra en dichas figuras un discurso esotérico, afín a las propias filiaciones de Rivera.

Así será la revolución proletaria...: Un Palacio para el Estado posrevolucionario



Ilust. 2.3 *Llamadas...*, "El que quiera comer que trabaje"  
Detalle de música, letra y un mural de Diego Rivera en el edificio de la SEP<sup>157</sup>

<sup>157</sup> (Chávez y Rivera, 1934: 8).

## Capítulo 2

Volviendo a la inauguración, la participación musical del acto que comenzó, como ya se señaló, con el Himno Nacional, apela a una potencialidad expresiva, a través de la cual se sustenta un conjunto simbólico que, como espectáculo/liturgia política oficial otorga una singularidad al Palacio,<sup>158</sup> investido en lo sucesivo como *locus* de legitimación de productos artísticos del régimen. Este proceso es reconocido por la presencia misma del presidente que, una vez concluida la ejecución musical, declaró: "...inauguro el Palacio de Bellas Artes, Institución de Cultura Nacional, que realizará uno de los puntos básicos del programa revolucionario".<sup>159</sup> Tras dichas palabras, procedió a hacer un recorrido por las exposiciones montadas en las distintas galerías del Palacio.

Por la tarde, la *Orquesta Sinfónica de México* nuevamente tuvo una participación con la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven, tras lo cual la *Compañía Dramática del Palacio de Bellas Artes* representó "La verdad sospechosa" de Juan Ruíz de Alarcón, obra que contó con música compuesta por Manuel M. Ponce.<sup>160</sup>

En la prensa contemporánea al evento surgieron expresiones a favor o en desaprobación del acto de inauguración, las cuales configuran un significativo testimonio del alcance de las representaciones contenidas en la inauguración del *Palacio*. De este modo, por su valor intrínseco, me ocupo de ellas en la próxima sección.

---

<sup>158</sup> En este contexto derivó el término espectáculo del filósofo Guy Deboard quien caracteriza al mismo como una representación unificada, que ocupa el lugar de una vivencia, a través de un proceso de difusión de un mensaje establecido. De esta forma, en el caso que nos ocupa, refiero a una representación social condensada en un producto artístico, con una significación tipificada, el cual es promovido por un conjunto de actores del ámbito político. Siguiendo con el planteamiento de Deboard, el espectáculo deviene en "...una *Weltanschauung* devenida efectiva, materialmente traducida. Es una visión del mundo que se ha objetivado" (1995: 9). Al respecto del concepto de "visión del mundo": supra, nota 18.

<sup>159</sup> "El palacio de Bellas Artes fue inaugurado", sin autor, *El Universal*, 30 de septiembre de 1934, 1ª sección, pp. 1,4.

<sup>160</sup> Aún en fechas recientes, la participación de Manuel M. Ponce en uno de los eventos inaugurales del Palacio de Bellas Artes ha sido desvalorizada. Diversos factores pudieron haber contribuido a ello, tanto en el momento inmediato al evento —la ausencia del presidente en el evento vespertino de la inauguración debido a circunstancias personales, las críticas vertidas principalmente sobre Chávez—, como hasta nuestros días. De hecho, los datos precisos sobre la música de Ponce para "La verdad sospechosa" son escasos. El investigador Jorge Barrón Corvera (2004: 42) describe, como dotación instrumental de la obra: coro, guitarra, orquesta de cuerdas y órgano. Señala el mismo autor, como fuente de su información, un artículo en la revista *Guitar Review* del año 1948, en la cual aparecen reproducidos algunos compases de la obra en cuestión.



**Ilust. 2.4 Interpretación de *Llamadas. Sinfonía proletaria* en la inauguración del Palacio de Bellas Artes<sup>161</sup>**

---

<sup>161</sup> En Fondo Carlos Chávez, Notas obras, Caja B, Vol., I, Expediente 34, Sinfonía Proletaria.

## Capítulo 2

### 2.3. *Llamadas*: recepción crítica y oposiciones a una representación musical oficial

“Ahora vamos a cerciorarnos de la solidez del edificio marmóreo. ¿Se hundirá? ¿Se cuarteará o desquiciará? Si resiste la letra y la música del himno,<sup>162</sup> está a prueba de terremotos, y así revienten, como bocas del infierno, los dos volcanes del Valle de México, amén del Ajusco, el Pico de Orizaba y la Malinche, que el palacio de Bellas Artes seguirá en pie, con su aspecto de reminiscencia porfiriana”.

Autor sin identificar. *Mamarracherías*<sup>163</sup>

Los críticos musicales —señala el investigador Esteban Buch (2010)— establecen un posicionamiento ante una obra musical en tanto profesionales de la opinión responsables de una atribución de sentido, la cual presentan como una serie de prejuicios —en el sentido literal del término—, dentro de una trama retórica. Sin embargo, establece el mismo autor, las imputaciones sobre el valor de una obra musical pueden entrecruzarse como un fenómeno contingente de dinámicas sociales que, a partir de un juego de interacciones, configuran una diversidad posible de juicios estéticos. En el caso del presente apartado se consideran algunas valoraciones específicas sobre *Llamadas* en las cuales, se verá, entran en escena, más que criterios musicales, juicios políticos sobre el valor que alcanzó como obra representativa de un conjunto de aspiraciones sociales afines al régimen posrevolucionario.



Carlos Chávez, según la ironía deliciosa de Toño Salazar.

Ilust. 2.5 Caricatura de Carlos Chávez en *El Nacional*<sup>164</sup>

Aún antes de que se estrenara la obra, el solo anuncio de que Chávez participaría en la inauguración del Palacio con su musicalización del *Corrido de la Revolución* desató una serie de críticas. Las más recatadas se limitaban a plantear

<sup>162</sup> Alude a *Llamadas. Sinfonía proletaria* de Chávez.

<sup>163</sup> Mamarracherías, sin autor, *Excelsior*, 13 de septiembre de 1934, en Fondo Carlos Chávez, Escritos, Caja 2, Vol. II, Expediente 24, Sinfonía Proletaria, fol. 23.

<sup>164</sup> “Carlos Chávez” de “Toño” Salazar, *El Nacional*, 11 de noviembre de 1934. Fondo Carlos Chávez, Escritos, Caja 2, Vol. II, Expediente 24, Sinfonía Proletaria, fol. 76.



## ***Así será la revolución proletaria...: Un Palacio para el Estado posrevolucionario***

dudas superficiales sobre la pertinencia de la letra, mientras otras menos cordiales aprovechaban la ocasión para denostar frontalmente al compositor.<sup>165</sup>

Para contrarrestar los ataques apareció un largo y elogioso artículo en el periódico *El Nacional*, vocero del PNR, en el cual se reproducen algunos fragmentos manuscritos de *Llamadas*. Su autor, el escritor Agustín Aragón Leiva,<sup>166</sup> comienza repudiando a un arte de minorías situado “al margen de los problemas sociales” para atribuir un ánimo colectivista, comprometido con un desarrollo histórico, a la composición de Chávez. Para reforzar su argumento, a la vez que para establecer un vínculo con el contexto político durante el cual fue escrito el artículo, el autor elogia enfáticamente una estrofa del corrido en el cual alude a un futuro político sosegado, logrado ante el afianzamiento de un partido de Estado: “Todos un solo partido / y nadie con quien pelear / ¡Compañeros no habrá guerras / vamos a trabajar!” (Mendoza, 1939: 775).

En su obstinación por defender la obra, Aragón también alude al desarrollo performativo de la misma, concretamente a gestos dramáticos que tiene lugar durante la interpretación, en una descripción que invoca singulares especulaciones histórico/metafísicas:

El coro a cuatro voces corta en el aire con imponente y bello sonar la rotunda exclamación. El momento evoca los tiempos del primer cristianismo, cuando una fe maravillosa transformaba el mundo antiguo en el ecuménico. En este grito consciente advertimos ahora un mundo que nace. La orquesta, conmovida hasta su más recóndita cuerda, hace el comentario a lo anterior.<sup>167</sup>

Una vez pasada la inauguración las críticas prosiguieron ocupándose, la mayoría, del contexto global del evento. Sin embargo, parte de ellas se enfocaban, según el

---

<sup>165</sup> “Temas metropolitanos. Peor que estaba”, sin autor, *Excelsior*, 19 de septiembre de 1934, en Fondo Carlos Chávez, Escritos, Caja 2, Vol. II, Expediente 24, Sinfonía Proletaria, fol. 25.

<sup>166</sup> Agustín Aragón Leiva (1904-1962) fue un cronista y escritor heterogéneo, autor de *La ciencia como drama* (1935), *Diccionario de recetas de cocina, repostería, helados y bebidas* (1943) y *La vida tormentosa y romántica del general Adolfo León Ossorio y Agüero: su obra y su huella* (1962).

<sup>167</sup> “¡Llamadas!-Sinfonía Proletaria de Carlos Chávez” de Agustín Aragón Leyva, *El Nacional*, 23 de septiembre de 1934, en Fondo Carlos Chávez, Escritos, Caja 2, Vol. II, Expediente 24, Sinfonía Proletaria, fol. 30.

## Capítulo 2

ánimo y competencia del autor, en la figura del compositor o en los fundamentos ideológicos de su obra:

Uno de los números anunciados con más estrépito para la inauguración del Teatro de las Bellas Artes fué (sic) el de los “Coros Proletarios”, escritos y dirigidos por Carlos Chávez. El auditorio quiso encontrar en esos coros el espíritu proletario. Buscó en la música y no encontró nada. Buscó en la letra, y peor. Pero es que ese público buscó a la manera clásica, y Chávez es un músico modernista. El espíritu proletario de los coros estaba ahí, brillante, preciso, claro, pero no en los versos ni en las notas, sino en la “cuidadosamente descuidada” cabellera del maestro Chávez”. Ahí estaba el proletarismo de los coros. Eso es modernismo, según Chávez.<sup>168</sup>

Otras críticas plantean argumentos en contra de la promoción de la ideología socialista patente en la composición de Chávez. Tal fue el caso de periódico *Excélsior* que apela al vocabulario a través del cual grupos conservadores desestimaron las reformas educativas de Bassols, como expresión de un ímpetu destructor de la tradición,<sup>169</sup> y lo aplica a la inauguración del Palacio con *Llamadas*:

...el Palacio de Bellas Artes servirá para incubar o para mostrar un arte tendencioso o docente, si arte llega a ser, que persiga, como fin principal, la liquidación de los valores antiguos, de la estética clásica o romántica de otros tiempos; que, como decía en cierta ocasión don Venustiano Carranza, “borre hasta el último vestigio de la época colonial”; un arte en suma, si así puede llamársele, que pugne contra el pasado en la música, en la pintura, etc., etc.<sup>170</sup>

De esta forma, la mayoría de las críticas dejan de lado las razones musicales y se abocan a señalar los fundamentos ideológicos que movieron la composición. Entre ellos se encuentra el escritor Jorge Cuesta, quien acusa a Chávez de asociar de

---

<sup>168</sup> “Los coros del maestro Carlos Chávez”, sin autor, *Jueves de Excélsior*, 4 de octubre de 1934, en Fondo Carlos Chávez, Escritos, Caja 2, Vol. II, Expediente 24, Sinfonía Proletaria, fol. 56.

<sup>169</sup> “La sociedad mexicana, mirada desde el aspecto moral, ha sufrido gravísimo quebranto, ya por efecto de nuestras discordias civiles, ya bajo el influjo de la corrupción que invade a todos los pueblos de la Tierra, ya por ambas causas. Pero nos queda incólume y limpia la niñez; nos queda, por fortuna, todavía. ¿Vamos con ella a hacer experimentos, despojándola de lo mejor que tiene: el candor, la pureza, la inocente sencillez que forman sus encantos?”. “Es adversa la opinión de los padres a la educación sexual impartida por los profesores”, sin autor, *Excélsior*, 30 de mayo de 1933, pp. 1, 7.

<sup>170</sup> “El Palacio de Bellas Artes”, sin autor, *Excélsior*, 1° de octubre de 1934, en Fondo Carlos Chávez, Escritos, Caja 2, Vol., II, Expediente 24, Sinfonía Proletaria, fols. 49.

## ***Así será la revolución proletaria...: Un Palacio para el Estado posrevolucionario***

forma incongruente y oportunista una tesis socialista a su composición, a la cual juzga de “odiosa”. Además, retomando los artículos publicados por el compositor antes del estreno de la obra, Cuesta revierte la argumentación despectiva con que Chávez se refirió a Agustín Lara y acusa al compositor de *Llamadas* de apelar “a doctrinas sociales que no entiende” para allegarse a la popularidad de la que entonces gozaba la música de Lara, quien había obtenido dicho logro “sin esfuerzo y sin lastimar a los demás”.<sup>171</sup>

Hubo, otras expresiones más contenidas, como fue el caso de un manifiesto firmado por un grupo de artistas, profesionistas y funcionarios públicos.<sup>172</sup> Los firmantes no denostaban el acto de inauguración o la obra de Chávez propiamente, sino que expresaban sus reservas a que el proyecto del Palacio verdaderamente se hubiera distanciado del “ánimo elitista” con el que fue concebido: señalaban los gastos onerosos derivados de la obra, su indeleble pasado asociado al “resto de la dictadura” que “tendrá que desaparecer porque el impulso de la Revolución no se encuentra detenido”.<sup>173</sup>

Por otro lado, una de las críticas más relevantes provino de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).<sup>174</sup> En el primer número de su revista

---

<sup>171</sup> “La música proletaria” de Jorge Cuesta, *El Universal*, 1ª sección, 23 de octubre de 1934, p. 3, 7.

<sup>172</sup> Firman: Emilio Abreu Gómez, Gilberto Bosques, Juan Bustillo Oro, Franco Carreño, Raúl Carrancá y Trujillo, Daniel Castañeda (¿Soriano?), Baltasar Dromundo, Enrique Othón Díaz, Miguel Ángel Fernández, Martín Gómez Palacio, Agustín Jiménez, Antonio Luna Arroyo, Fernando Leal, Renato Leduc, Manuel Maples Arce, Rafael F. Muñoz, German Cueto, Mauricio Magdaleno, Manuel Martínez Valadez, Román Millán, Luis C. Manjarréz (sic), Arnulfo Pérez H, Fermín Revueltas, Mariano Silva y Aceves, Jesús S. Soto y Humberto Tejera..

<sup>173</sup> Manifiesto (1° de octubre de 1934). En Fondo Carlos Chávez, Correspondencia. Caja 9, Vol. III, Exp. 84.

<sup>174</sup> La LEAR surgió como una asociación socialista y antifascista que aglutinó a miembros de diversas disciplinas artistas. Originalmente manifestó una abierta oposición al régimen revolucionario, al que calificaba indistintamente de burgués y capitalista, según puede verse en las críticas que hizo a la inauguración del Palacio de Bellas Artes. Posteriormente, suavizó dicha posición, consecuencia de las diversas políticas económicas y sociales emprendidas durante el sexenio cardenista. Incluso en dicha administración consiguió financiamiento de la SEP, si bien esta parcial oficialización del grupo, sumado al surgimiento de diferencias por la disparidad de enfoques políticos en su interior, provocó el desbande de algunos de sus miembros fundadores (Cortés Zavala, 1991. Fuentes Rojas, 1995). Destaca que Carlos Chávez no haya pertenecido en algún momento al grupo, en tanto éste condensaba las aspiraciones socialistas que entonces el también pianista propugnaba en su obra musical, situación que justifico escuetamente diciendo: “Yo nunca pertencí a la LEAR porque no lo consideré útil” (Chávez, 2014: 220). En contraste, sí formaron parte de ella personas cercanas al autor de *Llamadas*: un grupo de sus alumnos —Daniel

## Capítulo 2

*Frente a Frente*, publicado en noviembre de 1934, aparece en su portada un grabado intitulado “Calaveras del Mausoleo Nacional” (Ilust. 2.6). En él, el grabador Leopoldo Méndez —imitando el estilo satírico del grabador José Guadalupe Posada—<sup>175</sup> muestra una mordaz visión de la inauguración: se divisan algunos palcos del teatro de los cuales asoman esqueletos, muchos de los cuales aplauden a Carlos Chávez que, con lentes y un bucle cayéndole sobre la frente, dirige a una huesuda Orquesta Sinfónica de México.

En primer plano aparecen dos personajes aplaudiendo a la orquesta. El primero de ellos es Diego Rivera quien, sentado sobre una silla que ostenta un signo de pesos, lleva escrito en la frente “IV Internacional”. Le acompaña, en otra silla con una cruz gamada en el respaldo, Carlos Riva Palacio, quien también lleva una inscripción en la frente que alude a su función de presidente del Partido Nacional Revolucionario. A sus espaldas, un cartel advierte: “Hoy. ‘El Sol’ Corrido proletario. Boleto \$25<sup>00</sup>”.<sup>176</sup> Junto al anuncio un policía ahuyenta a dos pequeñas calaveras, cuyas ropas sencillas



Ilust. 2.6 *Calaveras del Mausoleo Nacional*<sup>177</sup>

Ayala Pérez, Blas Galindo, Salvador Contreras y José Pablo Moncayo, quienes integraron un grupo de compositores de tendencias nacionalistas al que denominaron “Grupo de los Cuatro”—participaron en un concierto anunciados como “Miembros de la LEAR” (Fondo Carlos Chávez, Programas de México, Caja 1, Vol., II, Expediente 14, 1936, fol. 1) y Revueltas dirigió el organismo por un breve periodo.

<sup>175</sup> José Guadalupe Posada (1851-1913) fue un grabador y caricaturista reconocido particularmente por sus mordaces ilustraciones de episodios históricos y miembros de su entorno socio/político (Mercurio López Casillas, 2003). Algunas de ellas caracterizan a sus personajes como esqueletos, estilo que emula Leopoldo Méndez en el grabado que realizó para el primer número de *Frente a Frente*.

<sup>176</sup> En esta alusión parece que Méndez confunde, —al menos en el grabado, que no en el diálogo adjunto al mismo— a *Llamadas* y *El Sol*, situación imputable a la cercanía que guardaban ambas obras.

<sup>177</sup> (Méndez, 1943).

## ***Así será la revolución proletaria...: Un Palacio para el Estado posrevolucionario***

contrastan con los elegantes trajes del público, acto que se explica en un diálogo adjunto al grabado: “Riva Palacio: —¡Échenme fuera, gendarmes, (llamando) al peladaje gritón! / Diego Rivera. —¡Bravo!, pues en paz no dejan gozar nuestro vacilón(!). / (¡Y siguen las “llamadas!...””.<sup>178</sup>

El grabado de Méndez condensa gran parte de los ataques dirigidos contra la ceremonia de inauguración: los pretendidos fundamentos socialistas que animaron la obra de Chávez, los disturbios que tuvieron lugar en el exterior del *Palacio* y la polémica repartición/venta de boletos para la inauguración. Así mismo, al incluir a Riva Palacio conversando con Rivera, el grabador emprende una crítica dual a los personajes y las implicaciones que sobrellevaba su presencia en la inauguración: al pintor por mantener una amistad con León Trotsky —impulsor, al menos desde 1933, de una *IV Internacional Socialista* escindida del programa de la URSS (Trotsky, 1933)—;<sup>179</sup> y al presidente del PNR en tanto su presencia, además de su incondicionalidad a Plutarco Elías Calles (Medin, 2013), reforzaban el desarrollo de la inauguración como un acto político vinculado a un partido de Estado.

Esta crítica que asocia el acto al régimen, y al PNR, se mantiene a lo largo del primer número de *Frente a Frente* y se ceba sobre Chávez y Rivera. En el caso de éste último, vuelve al escarnio al representarlo alegóricamente como un cerdo enjaulado con la etiqueta “Cerdos extravagantes raza ‘Trotsky’ (sic)”, mientras que a la composición del primero se le desestima como parte de una “campaña de demagogia asquerosa desarrollada dentro del Palacio de Bellas Artes”.<sup>180</sup>

La publicación insiste en denostar la ideología pretendidamente progresista del Estado, asociada a un partido oficial, para contrastarlas con el proyecto político

---

<sup>178</sup> Leopoldo Méndez (Noviembre de 1934). Calaveras del Mausoleo Nacional. *Frente a Frente*, p. 1.

<sup>179</sup> Rivera mantenía una relación tensa con los círculos comunistas de México a raíz de su expulsión del Partido Comunista de México, en 1929, como resultado de su vinculación con el ámbito oficial, concretamente con el círculo del presidente Calles que había proscrito al PCM. Así mismo, su cercana relación con Trotsky tensó aún más la situación ante los círculos de artistas comunistas, quienes defendían una militancia apegada a la línea marcada desde la URSS (Richardson, 1987).

<sup>180</sup> “El Plastodonte Blanco o Palacio de Bellas Artes” de Arturo Zepeda *Frente a Frente*, noviembre de 1934, p. 15.

## Capítulo 2

que considera verdaderamente revolucionario (con mayúsculas): la Revolución bolchevique.<sup>181</sup> De este modo, el enfoque crítico que la LEAR lleva a cabo no se limita al acto de inauguración sino que lo sitúa como representación oficial y lo vincula con políticas de Estado hacia las cuales establece una oposición tajante, como el proyecto de educación socialista y el Plan Sexenal, éste último, una de las contribuciones en la que el PNR había trabajado como organización con más ahínco:<sup>182</sup>

...himnos, cuadros, publicaciones enteras, pagados con el dinero extraído de un mayor agudizamiento en la explotación de las masas oprimidas, hállanse destinados a proclamar que el gobierno burgués-feudal de México es “proletario” y el Plan Sexenal es socialista.<sup>183</sup>

Como respuesta a las críticas que le sucedieron, de nueva cuenta *El Nacional* dio espacio a textos que defendían la obra de Chávez.<sup>184</sup> Sin embargo, progresivamente suavizó su defensa de la composición hasta incluir también ataques a la misma.<sup>185</sup> Incluso reprodujo íntegramente —acompañada de una caricatura de Chávez (Ilust. 2.5)—, la incisiva crítica de Jorge Cuesta antes aludida, originalmente publicada en *El Universal*. De este modo, en las páginas de *El Nacional* cedieron las expectativas que previo al estreno de la obra le conferían

---

<sup>181</sup> “¿Existe un arte burgués y un arte revolucionario?” de Germán List Arzubide, *Frente a Frente*, noviembre de 1934, p. 9.

<sup>182</sup> El Plan Sexenal fue discutido principalmente en la II Convención Nacional del PNR y defendido como una prioridad indisociable del programa “revolucionario” del partido. En su texto convivían “un nacionalismo bastante marcado... rasgos de socialismo, de anticapitalismo y de ateísmo, el proyecto parecía esencialmente orientado a dar prioridad al desarrollo de una burguesía nacional” (Garrido, 1985: 156-157). Una vez aprobado, fue adscrito como parte esencial de la administración cardenista, sin que por ello adquiriera su aplicación un autonomía respecto del PNR: “Cumplida la misión inicial del Partido Nacional Revolucionario, que consistió en reunir los grupos, antes dispersos, de la Revolución, como preámbulo necesario para el encauzamiento del orden institucional de la República ha llegado el momento para nuestro Partido de procurar alcanzar un estadio más alto, en el cual su acción política y su gestión económica y social produzcan resultados más fecundos para la colectividad mexicana” (Partido Nacional Revolucionario, 1937: 3).

<sup>183</sup> “Editorial”, sin autor, *Frente a Frente*, noviembre de 1934, p. 4.

<sup>184</sup> Sin título, sin autor, 30 de septiembre de 1934, En Fondo Carlos Chávez, Escritos, Caja 2, Vol. II, Expediente 24, Sinfonía Proletaria, fol. 38-39.

<sup>185</sup> Sin título, sin autor, *El Nacional*, 14 de octubre de 1934, en Fondo Carlos Chávez, Escritos, Caja 2, Vol. II, Expediente 24, Sinfonía Proletaria, fol. 67. “Tópicos musicales. La crítica y nuestros compositores. —Intérpretes y oyentes—”. Intrigas y la juventud mexicana de hoy” de Humberto G. Artime, *El Nacional*, 17 de octubre de 1934, en Fondo Carlos Chávez, Escritos, Caja 2, Vol., II, Expediente 24, Sinfonía Proletaria, fols. 64-65. “La música proletaria” de Jorge Cuesta, *El Nacional*, Noviembre, 11 de 1934, en Fondo Carlos Chávez, Escritos, Caja 2, Vol., II, Expediente 24, Sinfonía Proletaria, fols. 73-75.

## ***Así será la revolución proletaria...: Un Palacio para el Estado posrevolucionario***

un valor socio/musical trascendental,<sup>186</sup> para dar sitio a mordaces invectivas contra las inconsistencias entre el desarrollo politizado de la inauguración y el programa social del régimen expresado en la obra.

Finalmente, quizá a causa de las mismas circunstancias, Carlos Chávez marcó una distancia tanto de *Llamadas* como de un lenguaje afín al socialismo en sus composiciones. Incluso en un concierto que tuvo lugar días después del estreno de la obra, y en el cual fue programada, el compositor de manera significativa cambia el subtítulo de la pieza a *Corrido proletario*, disociándola de la forma sinfónica a la que inicialmente la había vinculado, para situarla como un producto musical con raíces populares y sin las grandes aspiraciones político/estéticas que Aragón Leyva, apologista de *El Nacional*, originalmente le había atribuido.<sup>187</sup> Después de 1934 Chávez no volvería a programar *Llamadas*. *Sinfonía proletaria* y sólo se referiría a ella contadas veces.<sup>188</sup>

En una de esas ocasiones, el autor refiere simultáneamente a *El Sol* y *Llamadas* como proyectos con un alcance social implícito en tanto integraban “el

---

<sup>186</sup> “Me atrevo a vaticinar, por impulso de mi propia convicción, que ‘Llamadas’, obra con la que se inaugurará el jueves el Palacio de Bellas Artes, va a producir en el público la impresión más duradera y entusiasta y que todos sentirán que en ella se aduna con la belleza de la idea social la de la expresión artística”. “¡Llamadas!-Sinfonía Proletaria de Carlos Chávez” de Agustín Aragón Leyva, *El Nacional*, 23 de septiembre de 1934, en Fondo Carlos Chávez, Escritos, Caja 2, Vol. II, Expediente 24, Sinfonía Proletaria, fol. 30.

<sup>187</sup> Significativamente, *Llamadas* compartía este nuevo subtítulo con *El Sol*, piezas características afines, según ya se señalado reiteradamente. Un día después de la inauguración aparecía anunciado el concierto del día 1º de octubre y *Llamadas* aún conservaba el subtítulo de *Sinfonía Proletaria*: “Palacio de Bellas Artes. Temporada 1934”, sin autor, *El Universal*, 30 septiembre 1934, 1ª sección, p. 10). Sin embargo, en el programa de los conciertos de la Temporada 1934 de la OSM (Fondo Carlos Chávez, Programas de México, Caja 1, Vol. I, Expediente 12, 1934, fol. 1), ya aparece el subtítulo cambiado.

<sup>188</sup> Algunas otras menciones: en una declaración al compositor Roberto García Morillo en la cual adjudica escuetamente la obra a preocupaciones “de orden social y político” (García Morillo, 1960: 83). También, en un texto *sui generis* en el que además se refiere a temas económicos, *Oro... no vale* (1972: 5-12), Chávez cita la letra que empleó en *Llamadas* como parte de un hilo argumental en torno al patrón oro, el dólar y la riqueza. Dicho texto es la fuente en la cual el compositor relata la génesis de *Llamadas*, a partir de la música que Rivera le comisionó para un acto sindical. Por otro lado, en 1973 Chávez haría un arreglo para banda que, bajo el nombre de *Paisajes mexicanos* (posteriormente dividida en dos partes: *Mañanas mexicanas, variaciones sinfónicas para banda y Tzintzuntzan* [Parker, 2002a:133-135]) retoma el material musical de *Llamadas*. Sin embargo, al no aludir al nombre ni a la letra de la pieza original, el compositor desprovee al arreglo de todo el contenido politizado de la versión original. Por otro lado, a diferencia de *Llamadas*, Chávez volvería a programar *El Sol* con la OSM en años posteriores, (Agea, 1948: 50) e incluso haría una grabación de dicha obra (Chávez, 1951).

## Capítulo 2

aspecto ético y estético de la música que se le da al gran público, a la gran masa” (Chávez, 2014: 219). Además, el compositor se lamenta de la falta de continuidad de este proyecto socio/musical pues, pese a que la presidencia de Lázaro Cárdenas alcanzó un peso como administración que llevó a la práctica diversas reivindicaciones sociales del discurso revolucionario (Medin, 2003), durante la gestión de dicho presidente, señala el autor, no tuvo mayor peso su intento de consolidar una representación de la nación afín a reivindicaciones políticas socialistas:

Esto pasaba en 1933-1934, no durante la administración de [Lázaro] Cárdenas, sino durante la administración de Abelardo Rodríguez, con Narciso Bassols como secretario de Educación y conmigo como jefe del Departamenteo de Bellas Artes y director del Conservatorio (alternativamente). Nadie sabía en esos momentos quién era Cárdenas ni cual iba a ser su política. Al iniciarse la administración de don Lázaro [Cárdenas] yo renuncié [...] al puesto de director del Conservatorio Nacional y mi renuncia fue aceptada. Los nuevos funcionarios de Educación y Bellas Artes no continuaron con las líneas que Bassols y yo habíamos iniciado... Hubo comentario de genta mal intencionada o reaccionaria de que en este intento no había habido más que oportunismo; claro, además de perversa, esta gente no podía entender el sentido cultural y generoso que nos animaba (Chávez, 2014: 220).

De estas problemáticas que Carlos Chávez enfrentó al iniciar la presidencia de Lázaro Cárdenas se ocupa el próximo capítulo.



### 3. Proscenio de tensiones: orquestas, directores, repertorios y polémicas en el Palacio de Bellas Artes. 1934-1937

“También como totalidad quebradiza, la orquesta es un microcosmos de la sociedad, paralizada por el peso propio de aquello que llegó a existir una vez y no cambió. Las orquestas son todavía hoy como el Skyline de Manhattan, imponentes y desgarradas a la vez”.

Theodor W. Adorno. *Director y orquesta*<sup>189</sup>

Una vez inaugurado el Palacio, frecuentemente en su sala principal tuvieron lugar eventos musicales. Algunos de ellos eran organizados por particulares con el fin de obtener un beneficio económico, mientras otros se desarrollaban como actos contenciosos entre grupos que buscaban obtener el apoyo del Estado, materializado en subvenciones y aún en el reconocimiento de sus actividades musicales como parte representativa de la identidad artística oficial.<sup>190</sup>

Un caso destacado de esta dinámica es la existencia sincrónica de dos orquestas sinfónicas durante los años 1935 y 1937: la Orquesta Sinfónica de

---

<sup>189</sup> (Adorno, 2009: 306).

<sup>190</sup> Se puede establecer una vinculación histórica entre las orquestas y el Estado, en tanto éste último reconoció continuamente la relevancia del conjunto como parte destacada del patrimonio cultural de un colectivo. Como prueba de ello, a lo largo de su desarrollo y consolidación, el ensamble encontró en las organizaciones encargadas de la administración política su principal mecenas. Los ensambles sinfónicos —inicialmente supeditados al ámbito religioso y cortesano (Spitzer y Zaslav, 2004)—, podían actuar como instrumento de posicionamiento de pequeños Estados y ciudades que, si bien no podían aspirar a una hegemonía política, podían destacar como poseedores de una relevante cultura musical (Noya, 2011: 208-209). Posteriormente los cambios políticos e ideológicos que culminaron con la Revolución francesa, en 1789, también contribuyeron a modificar las relaciones entre las organizaciones políticas oficiales y las orquestas pues entraron en escena, como promotores del ensamble, ya no sólo miembros de la nobleza sino también miembros de las clases medias y populares. En conjunto estos nuevos actores contribuyeron al desarrollo de nuevos espacios, repertorios y formas de escucha de las dinámicas sinfónicas, tales como los *conciertos públicos*, los cuales se llevaban a cabo en sitios cuya condición de acceso ya no era la pertenencia al ámbito cortesano, sino el pago de una entrada. De este modo, si bien algunas de dichas funciones eran organizadas por empresarios, también eran promovidas —incluso conjuntamente— por comerciantes y aristócratas quienes veían en el conjunto de interacciones musicales que tenían lugar en torno de las orquestas —incluyendo a intérpretes y compositores—, un motivo de orgullo en tanto productos representativos nacionales (Blanning, 2011: 118 y ss. Raynor, 2007: 416 y ss.). Posteriormente, el surgimiento de nuevos géneros junto al desarrollo de una industria que promovió medios novedosos de difusión de la música —por decir: las grabaciones, los instrumentos musicales de producción industrial y el radio— ganaron terreno a los conciertos sinfónicos (Blanning, 2008: 273 y ss.). Pese a ello, las orquestas encontraron financiamiento en el Estado y en particulares interesados en su mantenimiento. Sobre estas nuevas formas de apoyo económico, en tanto resultaron importantes en la forma de organización de algunos de los conjuntos sinfónicos aquí tratados, se hablará posteriormente.

### Capítulo 3

México (OSM) —a la cual ya se ha aludido— con Carlos Chávez al frente y la Orquesta Sinfónica Nacional que, con diversos directores a lo largo de su existencia, fue constituida como un ensamble en abierta confrontación al proyecto musical del compositor de *Llamadas*. Para dar cuenta de esta situación, en este capítulo describiré los contrastes entre ambas orquestas considerando sus integrantes (músicos, regentes y directores), repertorios y la insistencia de los dos ensambles por fijar su sede en el Palacio de Bellas Artes, lo que promovió que el sitio fungiera como eje de disputa entre las sinfónicas. Si bien ambos ensambles llegaron a estar integrados por personal común y llevaron a efecto dinámicas similares, los actos que cada uno promovió para diferenciarse de su homóloga, son elementos característicos en los cuales se puede entrever las inclinaciones artístico/ideológicas de sus promotores.

Para ello, estimo las propuestas analíticas sobre los repertorios y organización institucional de las orquestas,<sup>191</sup> en un análisis músico/sociológico sobre el tema, a partir de autores como Paul Di Maggio (1982), Timothy Dowd et al. (2002), Weber (2011), entre otros. Sostengo que la aplicación de dichas propuestas a documentación sobre el funcionamiento de los ensambles proveniente de acervos documentales —públicos y privados—, permite dar cuenta con mayor profundidad de las dinámicas particulares por medio de las cuales ambas orquestas buscaron promover un proyecto musical particular, afín a las representaciones políticas del Estado, con el fin de obtener el reconocimiento del mismo.

---

<sup>191</sup> El peso de considerar a la orquestas desde este enfoque parte de la *teoría de las organizaciones*, la cual considera que dichos conjuntos —integrados por individuos que ejercen actividades gestivas en conjuntos administrativos formales— tiene un impacto directo, más allá del interior de su estructura, en su entorno social inmediato (Perrow, 1991). En el caso que nos ocupa las orquestas y sus integrantes, al ajustar su comportamiento según dinámicas específicas, no sólo buscan garantizar la continuidad del ensamble sino que pretenden influir directamente en el panorama musical general y aún, según lo planteado a lo largo de esta investigación, participan en dinámicas políticas.

## Proscenio de tensiones: orquestas, repertorios y polémicas en el Palacio de Bellas Artes. 1934-1937

### 3.1. La construcción de una hegemonía orquestal: Carlos Chávez y la Sinfónica de México

“Bajo la influencia de recuerdos antiguos, y, en particular, de las tradiciones griegas, los hombres de la Revolución han tenido una idea admirable de la función social de la música y de los servicios que puede prestar a un Estado”.

Carlos Chávez. *La Revolución francesa*<sup>192</sup>

En 1928 Carlos Chávez regresó a México, tras una estancia de más de un año en Estados Unidos. A su vuelta, el compositor recibió el ofrecimiento del Sindicato de Músicos del Distrito Federal para reorganizar y dirigir su conjunto orquestal: la Sinfónica Mexicana (García Morillo, 1960: 57). Chávez, tomando en cuenta las formas de gestión que regían en las orquestas estadounidenses —la orquesta cooperativa y la orquesta no lucrativa (non-profit)—, sintetizó un modelo mixto que permitiera el sustento económico adecuado para el funcionamiento del conjunto.<sup>193</sup>

Inicialmente los músicos no contaban con un sueldo fijo sino que se les otorgaba una participación en acciones, por la cual recibían un pago proporcional a su asistencia a ensayos y conciertos, aunque condicionado a los ingresos del conjunto. Sin embargo, para garantizar una base sobre la cual financiar la orquesta de forma independiente a los ingresos, Chávez acudió al patrocinio conjunto de suscriptores particulares y subsidios por parte de organizaciones estatales.<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> (Chávez, 2000: 227).

<sup>193</sup> Para entender la génesis de este modelo de gestión económica en la OSM, es necesario tener en consideración el contexto durante el cual Chávez tomó a su cargo el ensamble, así como su vinculación con el desarrollo histórico de las orquestas antes esbozado. En 1928, según describe García Morillo (1960: 57), los músicos de la OSM competía contra otras dinámicas de producción y consumo musical —particularmente el naciente cine sonoro—. Fue por ello que, para garantizar la supervivencia de la orquesta, el nuevo director implementó un esquema mixto cooperativo / no lucrativo. Al respecto de dichas formas de organización en las orquestas de Estados Unidos véase: (DiMaggio, 1982. Faulkner, 1973. Flanagan, 2012: 6-18. Rosenbaum, 1972).

<sup>194</sup> La forma en la que la orquesta obtendría sus ingresos —por ciertos y subvenciones está explicitada en el Reglamento de Funcionamiento del conjunto (Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez. Correspondencia OSM, Caja 1, Vol. I, exp. 3). Sobre la repartición de acciones entre los músicos de la orquesta, pueden consultarse los libros de contabilidad de los primeros tiempos de la orquesta (Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez. Libros de contabilidad de la OSM, Caja 1, Vol. I, 1928-1934).

### Capítulo 3

El director también promovió la formación de un cuerpo administrativo encargado de la gestión de la orquesta, compuesto por un Consejo Directivo, un Comité Honorario y un Comité Patrocinador, todos ellos integrados por voluntarios de las élites intelectuales, financieras y políticas a cuya ayuda Chávez recurrió. Entre ellos se encontraba Antonieta Rivas Mercado,<sup>195</sup> cuyas relaciones,<sup>196</sup> mecenazgo y colaboración administrativa resultaron fundamentales durante los primeros meses de la gestión de Carlos Chávez al frente de la OSM (Maupomé, 2008). Los nombres de los miembros de estos grupos de colaboradores y los contribuyentes, ambos reconocidos como benefactores del ensamble, aparecían en los programas de mano de los conciertos.

De este modo, la estrategia de soporte económico/administrativo que Chávez aplicó a la OSM fue, además de una derivación de su experiencia estadounidense, consecuencia de una relación cercana con miembros de las élites con intereses musicales. Así, con una base social fuerte, el autor de *Llamadas* pudo asegurar el mantenimiento inmediato de su proyecto, sosteniendo que el conjunto era un elemento importante para el desarrollo musical en tanto:

La existencia de la Orquesta Sinfónica es una necesidad nacional. Una necesidad bien palpable para aquellos que tienen despierto el interés por la música y una necesidad no palpable, no conocida, pero no por eso menos intensa, para aquellos que no tienen despierto el interés por la música, pero la tendrán, sin duda, si supieran lo que se están perdiendo (Chávez, 1997: 93).

---

<sup>195</sup> Hija del arquitecto porfirista Antonio Rivas Mercado, María Antonieta Valeria Rivas Mercado Castellanos (1900-1931) fue una escritora, mecenas activista política y actriz.

<sup>196</sup> Gracias a la mediación de Antonieta Rivas Mercado la orquesta consiguió el apoyo, para esta primera temporada, de diversos suscriptores que hasta entonces había desempeñado relevantes puestos en el ámbito político, militar y económico. Entre ellos se contaban: el general Joaquín Amaro (secretario de Guerra y Marina), Genaro Estrada (secretario de Relaciones Exteriores), Manuel Gómez Morín (abogado y miembro del Consejo de Administración del Banco de México), Luis Montes de Oca (secretario de Hacienda), José Manuel Puig Casauranc (secretario de Educación Pública), Aarón Sáenz (Gobernador de Nuevo León), Emilio Portes Gil (entonces exgobernador de Tamaulipas) y el Dwight W. Morrow (embajador de EE.UU.) (Kuri Trujeque, 2005: 73).

## Proscenio de tensiones: orquestas, repertorios y polémicas en el Palacio de Bellas Artes. 1934-1937

De hecho, esta consideración de la orquesta como “necesidad nacional” que promovería el interés musical,<sup>197</sup> motivó la integración de repertorios heterogéneos, formados por obras de la tradición romántica y clásica europea,<sup>198</sup> junto a las de compositores contemporáneos, tanto mexicanos como de otras nacionalidades. De este modo, la orquesta cargaba sobre sí una labor pedagógica destinada, no sólo a promover el consumo general de la música sinfónica, sino también las obras de compositores menos conocidos —algunos de los cuales incluso formaban parte del comité de honor de la orquesta—,<sup>199</sup> dado el anquilosado ambiente musical que describe el compositor Silvestre Revueltas, quien a partir de 1928 sería uno de los colaboradores musicales más cercanos de Chávez:

Se fundó la Orquesta Sinfónica de México, y Stravinski,<sup>200</sup> Debussy,<sup>201</sup> Honegger,<sup>202</sup> Milhaud,<sup>203</sup> Varèse,<sup>204</sup> sobresaltaron el plácido sueño de los milenarios profesores

---

<sup>197</sup> José Antonio Alcaraz (1996: 103) atribuye a Chávez una frase al respecto del papel que asumía como mediador en la formación de un gusto musical: “Al público no hay que darle lo que pida, hay que enseñarle a pedir”.

<sup>198</sup> Al señalar en lo sucesivo a compositores lo hago situándolos en periodizaciones cronológico/estilísticas, tipificadas según las referencias del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2016): barroco, clasicismo, romanticismo y música de vanguardia. Esta última ocupa además un lugar particular en tanto su presencia tenía menos arraigo en el repertorio sinfónico, en el periodo revisado, que la música de otros compositores ya integrados en el canon sinfónico. De este modo, su inclusión en programas de la OSM opera, según veremos, como criterio de diferenciación por parte de Chávez respecto a otros ensambles y músicos.

<sup>199</sup> Entre ellos se encontraban Darius Milhaud, Béla Bartok, Aaron Copland y Edgar Varèse.

<sup>200</sup> Ver supra, nota 119.

<sup>201</sup> Ver supra, nota 117.

<sup>202</sup> Arthur Honegger (1892-1955) fue un compositor franco-suizo integrante del grupo, así denominado, “Les Six”. Sin embargo, su pertenencia a dicho grupo y a sus estética antirromántica (Latham, 2008: 1419), fue más bien debida a una estima hacia dichos compositores pues Honegger orientaba su propia labor hacia trabajos dramáticos de gran escala de y partituras sinfónicas. (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2016).

<sup>203</sup> Darius Milhaud (1892-1974) fue un compositor francés asociado desde la década de 1920 con la vanguardia musical ante el uso pionero en sus obras de percusiones, técnicas de composición aleatoria, armonías complejas así como la inclusión de elementos del jazz y danzas latinoamericanas. Así mismo, destaca su incursión en gran cantidad de géneros musicales, desde la ópera hasta piezas infantiles para piano (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2016).

<sup>204</sup> Edgar Varèse (1883-1965) fue un compositor estadounidense, nacido en Francia, cuyas composiciones incluían innovaciones tales como el uso de rítmicas complejas —algunas de las cuales aludían a elementos mecanicistas de la vida urbana—, percusiones, así como un tratamiento particular de los recursos tonales y armónicos. Varèse también obtendría reconocimiento ante su ávida experimentación en el uso de nuevas tecnologías en la composición, tales como la incorporación de instrumentos musicales hechos con materiales distintos a los usuales y aun construidos con medios electrónicos.

### Capítulo 3

cautivadores de la polilla, y el del público que se encontraba anestesiado por un Beethoven que le recetaban un año y otro también, las orquestas que para esas ocasiones se formaban como podían, dirigidas por uno u otro de los venerables maestros consagrados que exprimían a conciencia, de las desgraciadas nueve sinfonías, toda la ramplonería y la literatura mundial con ejecuciones espantables, pero muy del agrado del adormecido auditorio. Anestesiado y adormecido también, para colmo de males con una lluvia de recitales de canto, de violín, de arpa, de arias, de romanzas de óperas, más viejas y vulgares que un Arco de Triunfo o un plato de lentejas, que le servían a diario —¡todavía!— las academias particulares y el mismo Conservatorio... (Revueltas apud Alcaraz, 1978: 97).

Pese a que sumar compositores contemporáneos a los repertorios de la orquesta era una apuesta arriesgada, Chávez supo enfrentarla con habilidad al apelar al patrocinio privado/gubernamental conjunto,<sup>205</sup> y al emplear en los conciertos dinámicas de gradación (en un desarrollo progresivo que inicia con piezas fácilmente asimilables y avanza sucesivamente a otras más complejas) o de equilibrio (intercalando obras contemporáneas con otras más accesibles) para facilitar una asimilación auditiva práctica en cada concierto.<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> Entre las dinámicas que permiten el éxito de la innovación en los repertorios de orquesta, señala el sociólogo Pierre-Antoine Kremp (2010) se encuentra la movilización de recursos a favor, en este caso, la promoción de una base económica que le garantice al ensamble autonomía suficiente para programar música que puede no resultar del agrado de un público sólo acostumbrado a obras de compositores consagrados. De este modo, en el caso de la OSM, cuando las temporadas arrojaban déficits estimables, la directiva de la orquesta recurría a instancias oficiales para cubrirlos. Ver, por ejemplo: Archivo General de la Nación, Fondo Presidencial Lázaro Cárdenas, Exp. 568.3/71.

<sup>206</sup> El concierto sinfónico, como práctica social, tuvo un desarrollo paralelo al de la orquesta. Sobre el carácter histórico del proceso señala Sans (en prensa: 14) “las orquestas sinfónicas actúan como mediadoras de un discurso musical en un tiempo y lugar determinado, lo validan y lo transmiten, y este discurso configura psicosocialmente a los sujetos y a las comunidades a las que pertenecen”. De este modo, inicialmente suscritas al ámbito cortesano, la etiqueta vinculada a los conciertos sinfónicos era distendida e informal, de tal manera que la realización de actividades paralelas a la ejecución musical, aunque fuesen ruidosas, no era censurado. Posteriormente, con el acceso a las orquestas de otros grupos sociales, el concierto adquirió una significancia como evento por sí mismo, lo que conllevó la creación de nuevos espacios en los cuales existían convenios —si bien no explicitados— que buscaban privilegiar la escucha del concierto sobre otros actos. (Blanning, 2008. Ross, 2005). Ahora bien, estas dinámicas del desarrollo y profesionalización sinfónica, así como la aparición de un espacio concertístico, también contribuyeron al surgimiento de formas musicales características del ensamble, tales como la sinfonía, o aún la adaptación, a un discurso secularizado, de géneros religiosos, como el réquiem (Steinberg, 2008. Weber, 2001: 253 y ss.). El conjunto de estas dinámicas, —incluyendo, por decir, la fijación de una serie de convenciones relativas a la forma “correcta” de escuchar un concierto— permanecerían inamovibles a lo largo del tiempo y aún se consolidarían como patrimonio de algunos promotores de las orquestas quienes, a través de su puesta en práctica establecían, incluso, una diferenciación de clase en el consumo y producción de bienes artísticos (Weber, 2011:

## Proscenio de tensiones: orquestas, repertorios y polémicas en el Palacio de Bellas Artes. 1934-1937

Así mismo, quizá ante la poca duración que habían tenido otros proyectos sinfónicos previos —con la previsible falta de arraigo social del conjunto—<sup>207</sup> desde el inicio la orquesta recibió críticas que repudiaban la inclusión de piezas modernas en sus conciertos, a la vez que ponían en entredicho las habilidades de Chávez como director. El estreno de la *Skyscrapers Suite*<sup>208</sup> de John Alden Carpenter,<sup>209</sup> durante el segundo concierto de la temporada 1928, arroja luz sobre dichas circunstancias: la obra, descrita por un irónico detractor como “...un Coney-Island musical que crispó los nervios del auditorio”,<sup>210</sup> propició la secesión de los asistentes en entusiastas y detractores —quienes lanzaban “¡vivas!” a Beethoven como forma de expresar su repudio a la pieza (Delpar, 1992: 186).

Que la polémica llegara hasta la prensa, con diversos redactores enfatizando su posición sobre la obra y las reacciones del público, muestra la relevancia que

---

115-161. DiMaggio 1982). Precisamente, a este descolocamiento temporal de las dinámicas en torno a las sinfónicas refiere con desanimo el filósofo Th. W. Adorno en la cita que inaugura este capítulo.

<sup>207</sup> Para una historia general de las orquestas anteriores a la OSM, véase: Ibarra Groth, 2011: 46 y ss.

<sup>208</sup> La versión que interpretó la OSM no era la obra en toda su extensión sino una suite es decir, una serie de extractos del ballet original arreglados para orquesta por el propio compositor.

<sup>209</sup> John Alden Carpenter (1876-1951) fue un compositor estadounidense. La obra, cuyo título completo era *Skyscrapers. A Ballet of Modern American Life* tuvo como destinatario original a Serguéi Diaghilev y su compañía de ballet, si bien el estreno tuvo lugar en Estados Unidos, por la Metropolitan Opera Company. Desde los primeros esbozos del tema “algo típicamente estadounidense”, la acción tenía como paisaje de fondo los rascacielos de Nueva York. Posteriormente, los edificios adquirieron mayor peso pues Carpenter optó por una composición que integrara “sonidos metálicos y de maquinarias”, indisolubles de labores constructivas que tenían lugar en los edificios neoyorkinos (Pollack, 2001). En conjunto la obra contiene influencias del jazz/ragtime, los *spirituals*, canciones populares estadounidenses y el maquinismo (Watts, 2015: 61). Esta última tendencia derivaba del futurismo, vanguardia artística europea cuyos promotores integraban en sus obras, elementos del desarrollo industrial y que, en México, encontró su cauce en el estridentismo, movimiento estético de vanguardia que tuvo lugar en la década de 1920. Desde la primera declaratoria del movimiento, un manifiesto publicado en 1921 por el escritor Manuel Maples Arce, aparece: “Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional. Las noticias se expenden [sic] por telégrafo; sobre los rascacielos, esos maravillosos rasca-cielos tan vituperados por el mundo, hay nubes dromedarias, y entre sus tejidos musculares se conmueve el ascensor eléctrico. Piso cuarenta y ocho. Uno, dos, tres, cuatro, etcétera. Hemos llegado” (Maples Arce, apud Osorio, 1988: 104-105). Este imaginario industrial también es patente en algunas composiciones de Carlos Chávez, según se desprende de los recursos sonoros que emplea el compositor y aún de sus propios nombres: Energía (1925), Foxtrot (1925), Blues, Solo y 36 (1930) (Saavedra, 2015, 2002: 129). También debe considerarse su ballet H.P. (Caballos de Vapor), escrito entre 1926 y 1932, cuyo desarrollo busca un contraste sonoro entre dos latitudes: “la naturalidad y sensualidad de los trópicos con la agresiva industrialización del norte y su concomitante explotación” (Parker, 2002a: 150).

<sup>210</sup> “Impresiones musicales. 2º concierto de la Orquesta Sinfónica Mexicana” de Sátiro Da Silva, *El Universal Gráfico*, 11 de octubre de 1928, p. 13.

### Capítulo 3

alcanzó el primer concierto de la OSM. En respuesta a las imputaciones periodísticas, los integrantes de la directiva de la orquesta —entre ellos Antonieta Rivas Mercado y el propio Carlos Chávez— respondieron a las críticas y aún reviraron la polémica a su favor pues el escándalo despertó la curiosidad de personas que no había asistido a la ejecución de la *Suite*. Ante ello se anunció que, por “petición popular”, la obra sería nuevamente interpretada en un concierto de la misma temporada 1928, en el cual estuvieron ocupados todos los lugares (Stevenson, 1971: 240. Maupomé, 2008).<sup>211</sup>

De este modo, el conjunto de estrategias que Chávez siguió al frente de la Sinfónica Mexicana —que en 1929 cambió su nombre a Orquesta Sinfónica de México— permitieron que el ensamble continuara sus actividades, aunque sin poder evitar déficits económicos continuos en diversas temporadas. Pese a ello, la orquesta logró obtener concesiones del Estado, que si bien no se formalizaron en un acuerdo oficial, se hizo patente en subsidios y participaciones en acontecimientos públicos. De hecho, la labor de Chávez al frente de la sinfónica, aunada a su labor compositiva, consolidó la consideración del director por parte de actores del ámbito político.

Al respecto, es preciso considerar que la figura del director de orquesta tuvo un desarrollo particular a lo largo de la historia del ensamble. Inicialmente, de ser el encargado de brindar indicaciones rítmicas y de matices esenciales para facilitar la coordinación del ensamble, devino en un personaje que centraliza una parte fundamental de las decisiones musicales y por lo cual —a partir también de una dinámica de valoración social de los artistas que tuvo su auge durante el romanticismo—, lleva sobre sí un peso como actor que condensa el peso

---

<sup>211</sup> Tómese en cuenta el papel antes descrito de los críticos musicales como promotores de juicios estéticos, los cuales contribuyen a la determinación del valor de una obra. En casos particulares, las polémicas desatadas por las argumentaciones de dichos actores y de los propios asistentes propiciaron el desarrollo de verdaderos motines en las salas de conciertos, como fue el estreno de *Skyscrapers*. Otros casos paradigmáticos de dicha situación, si bien en el ámbito europeo, fueron el *Skandalkonzert* de 1913, en el cual se interpretaron obras de Alexander Zemlinsky, Arnold Schönberg y dos de sus discípulos —Anton Webern y Alban Berg— y que tuvo como desenlace incluso procesos judiciales (Buch, 2006: 257 y ss.) y el estreno de *Le sacre du printemps*, también en 1913, de Ígor Stravinsky, que provocó reacciones enérgicas entre los asistentes, quizá promovidas por la misma naturaleza violenta del tema y la música de la obra (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2016).



## **Proscenio de tensiones: orquestas, repertorios y polémicas en el Palacio de Bellas Artes. 1934-1937**

representativo y coactivo del ensamble (Blanning, 2008: 10<sup>o</sup> y ss.):<sup>212</sup> “...jefe conductor de hombres, a la vez empresario y Estado, representación física del poder en el orden económico...”, según los caracteriza el economista Jacques Attali (2011: 102). También el escritor Elías Canetti identifica a los directores de orquesta como encarnaciones de un imaginario centralizado del poder, tanto por su función práctica de coordinar el ensamble durante los conciertos, como por su capacidad de agencia en la toma de decisiones sobre las prácticas del conjunto.<sup>213</sup>

Así Carlos Chávez, al tomar la dirección de una orquesta en proceso de consolidación, pudo capitalizar la cauda de autoridad como oficiante de un ritual profano y mediador entre un mensaje musical y un público, situación que también contribuyó a su reclutamiento como funcionario cultural del régimen, según él mismo reconocía:

El gobierno de Emilio Portes Gil (diciembre de 1928), desconoció al fin a los intocables, cansados maestros. El triunfo de la Sinfónica [de México] —intento independiente—, ese mismo año, hacía inevitable el reconocimiento de los músicos nuevos. En el Conservatorio, que fue puesto en mis manos, se produjo entonces una reorganización (Chávez, 2014: 50).<sup>214</sup>

---

<sup>212</sup> Incluso, ante dicho personalismo, a las dinámicas que lleva a cabo el director de orquesta se le puede ajustar la tipificación weberiana de dominación legitimada por fundamentos carismáticos (Weber, 2002: 172. Geertz, 2005).

<sup>213</sup> “No hay expresión más ilustrativa del poder que la conducta del director de orquesta. Cada detalle de su actuación en público es significativo; cualquiera de sus gestos arroja luz sobre la naturaleza del poder. Quien nada supiera acerca de este, podría deducir una tras otra sus propiedades observando con atención a un director de orquesta. Que esto nunca haya ocurrido se debe a una razón evidente: la música, que el director controla, es para el público lo principal, y se da por sentado que la gente va a los conciertos para escuchar sinfonías. El propio director es el más convencido de ello; su actividad, cree él, está al servicio de la música y ha de transmitirla con precisión, nada más” (Canetti 2008: 563). Sin embargo, estas asociaciones no son recientes en tanto hay numerosas metáforas históricas que sitúan al director, y a la orquesta misma, como representaciones idealizadas de un sistema político. Al respecto: (Spitzer y Zaslav, 2004: 510 y ss.).

<sup>214</sup> Este reconocimiento vinculado a su posición como director de la OSM se refuerza además en tanto, señala el pintor Manuel Rodríguez Lozano (apud Bradu, 2010 p. 128) que ya desde las reuniones previas a los primeros conciertos de la OSM, el entonces subsecretario de Educación, Moisés Sáenz, le ofreció a Chávez el Conservatorio como “...un elemento más de apoyo para la realización de su labor artística”. Si bien el testimonio del pintor no es lo suficientemente explícito, puede referirse a que Sáenz le ofreció la dirección del Conservatorio a Chávez, la cual efectivamente asumiría —como se ha señalado—, a finales de ese mismo año.

### Capítulo 3

De esta manera, situándose contra una generación de “viejos maestros”, el pianista encontró un emplazamiento privilegiado desde el cual podía promover su proyecto musical. Sin embargo, éste no consistía en una serie de proposiciones invariables, sino más bien un conjunto de aspiraciones divergentes, aunque con puntos afines, a lo largo del tiempo. Ello se reflejó en las distintas facetas de la labor musical de Chávez —ya fuera como instrumentista, compositor, gestor cultural o director de orquesta— a través de las cuales construyó su proyecto.

El sustento argumentativo del mismo se encuentra mayormente en la obra periodística del compositor en la cual, ya desde los 17 años —edad a la que publicó sus primeros editoriales —, buscó hacer pública su convicción sobre el cauce adecuado del desarrollo musical inmediato. El joven pianista pugnaba entonces por el surgimiento de una “escuela mexicana” de composición que, tomando como base materiales provenientes de “nuestros mestizos de clase baja”, sorteara limitaciones creativas que él asociaba con corrientes de la música europea. Como modelos exitosos de esta aspiración, aludía a “Los cinco”,<sup>215</sup> grupo de compositores rusos quienes “...han encontrado en sus cantos, en leyendas nacionales y en los episodios culminantes de su historia, los elementos (...) para los argumentos y motivos musicales de sus óperas y sus poemas sinfónicos” (Chávez, 1997: 9).<sup>216</sup>

Posteriormente Chávez de nueva cuenta plantearía su posición respecto al panorama musical nacional, si bien ya no adscribía su desarrollo únicamente a un proyecto derivado de la música popular “mestiza”. Particularmente, después de dos estancias en el extranjero —primero en Europa (1922) y posteriormente en EE. UU. (1923)—, fue patente la incorporación de otras corrientes musicales en la

---

<sup>215</sup> “Los cinco” fue un grupo de compositores rusos del s. XIX formado por Mili Balákirev, César Cuí, Modest Músorgski, Nikolái Rimski-Kórsakov y Aleksandr Borodín, quienes aspiraban a formar una escuela compositiva que, como señala Chávez, se alejara de formas y tradiciones europeas en favor de una música nacional distintiva, si bien no por ello dejaron de estar influenciados por compositores como H. Berlioz, R. Schumann y F. Liszt (Latham, 2008: 319).

<sup>216</sup> Destaca Saavedra (2002), entre otros elementos de la argumentación juvenil de Chávez, la consideración de un desarrollo musical lineal —incluso evolucionista—, según reitera frecuentemente dicho sustantivo el propio autor.

## Proscenio de tensiones: orquestas, repertorios y polémicas en el Palacio de Bellas Artes. 1934-1937

construcción de su proyecto: particularmente vertientes modernistas<sup>217</sup> junto a formas de representación idealizada de la música indígena.<sup>218</sup> Esta última significó para Chávez una estrategia destinada a consolidar y posicionar una individualidad musical, basada en el descubrimiento y uso de un repertorio cultural asociado al pasado prehispánico. Ello fue resultado, según señala la musicóloga Leonora Saavedra (2002), de un evocación consciente más que de la apropiación maquinal de una esencia racial. Sin embargo, ello no evitó que las obras indigenistas de Chávez devinieran en representaciones de una identidad nacional valoradas, ante la potencialidad significativa contenida en ellas, por actores políticos asociados a la entidad que podía ofrecer las posibilidades de sustento y difusión más sólidas: el Estado, como se verá posteriormente.<sup>219</sup>

Asimismo, el proyecto musical chavista está unido, de forma indisociable, a su actividad compositiva. En ella, —según mencioné al referirme a *Llamadas*—, se encuentran condensadas, de forma ecléctica, diversas influencias musicales (populares, indígenas, tradicionales europeas y de vanguardia) a través de las cuales era patente tanto su particular formación, como su aspiración a integrar un lenguaje compositivo característico (Parker, 2002b).

De esta manera, a partir de la conjunción de su labor musical —ideológica y práctica—, el pianista promovió diversas representaciones de sí mismo, las cuales

---

<sup>217</sup> El concepto de *música modernista* aglutina diversas prácticas compositivas y corrientes estéticas, cuya principal afinidad es una aspiración consciente por la innovación. De este modo, se relaciona con la búsqueda individual, patente en las obras, de diversos autores: Ígor Stravinski, Luigi Russolo, Edgar Varèse, Alexander Scriabin, Arnold Schönberg... (Latham, 2008: 964). El origen del término puede encontrarse en las argumentaciones del compositor Richard Wagner, quien emplea el vocablo como contraste histórico hacia una música considerada antigua y de lo cual, posteriormente, devino en un término genérico asociado a prácticas artísticas novedosas (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2016).

<sup>218</sup> Si bien, el uso paralelo de recursos que aluden a un primitivismo junto a otros de raíz nacionalista también puede vincularse a la obra de compositores modernistas —como el caso de Stravinsky— en Chávez, así como en otros países latinoamericanos, dicho proceso se vinculó a formas de expresiones artísticas que imbricaban la representación de una modernización económico/social junto con la valoración de formas de identidad popular. Al respecto: (Moreno Rivas, 1995: 144 y ss. Garramuño, 2007).

<sup>219</sup> Al respecto de la narrativa histórica oficial, algunos autores ya aludidos —Madrid (2008), Saavedra (2001) y Parker (2002a, 2002b)—, han señalado enfáticamente la existencia de un peso reduccionista sobre las aspiraciones musicales de Chávez al situarlo, meramente, como compositor indigenista o nacionalista cuando hemos visto, a partir de los señalamientos de dichos autores, que las actividades del compositor abarcaban influencias más amplias.

### Capítulo 3

abarcaban desde un descarnado vanguardismo hasta la defensa de una música nacionalista con diversas raíces (mestizas o indigenistas, según el caso). De esta manera, señala Madrid (2008), el proyecto musical de Chávez es el resultado, no sólo de una búsqueda personal, sino también de una respuesta al enredado contexto ideológico posrevolucionario en el cual el compositor supo negociar, a través de un posicionamiento interseccional, entre grupos antagónicos.<sup>220</sup>

Así, convivían bajo el sombraje de la misma persona, las facetas de un director de orquesta que programaba obras contemporáneas, junto a un álgido polemista; un detractor de la tradición musical nacional y un ideólogo *sui generis*, cuyas simpatías políticas no dudaba en integrar a sus propias composiciones. Esta misma capacidad polimórfica del compositor incluye una faceta —captada irónicamente por José Gorostiza al presentar a Chávez como un agitador que lo mismo pudo ejercer como pianista que como jurista (Gorostiza, 2007: 226)— indisociable de su participación en el ámbito cultural oficial: la de actor político. Con ello, desde emplazamientos privilegiados Chávez pudo fomentar relaciones que le resultaban fructíferas para el desarrollo de su proyecto, a la vez que establecer distancia con quienes tuvo divergencias.

Una prueba de ello es que, al ocuparse de la dirección del Conservatorio, sustituyó a algunos profesores del centro por músicos jóvenes y afines a su plan,<sup>221</sup> lo que le atrajo la enemistad de los desplazados (Kuri Trujeque, 2005: 83). Igualmente diversos artistas, reacios a las decisiones del compositor por las cuales se veían excluidos de un ámbito de influencia directa, también integraron frentes de oposición contra Chávez. De esta manera fue, especialmente por su forma de conducirse como profesional de la política (Weber, 1979: 152-153), que Chávez rompió su amistad con algunos artistas: Diego Rivera —cuyo caso ya se

---

<sup>220</sup> Señala Madrid (2008: 57): “Cada una de las identidades asumidas por Chávez es una especie de *point de caption* en el sentido lacaniano, un punto nodal que fija la intención de significantes ideológicos específicos; la habilidad del compositor para crear intersecciones parciales entre estas identidades lo ayudó a conformar alianzas políticas más allá del terreno estético”.

<sup>221</sup> Entre quienes se incorporaron a las labores del Conservatorio se encontraba Antonieta Rivas Mercado. Sin embargo, las continuas inasistencias de la entonces secretaria de la OSM a las clases de teatro que daba en el centro propiciaron, primero, un enfriamiento de su relación con Chávez y, posteriormente su separación del consejo de la orquesta (2005, 86-87).

## **Proscenio de tensiones: orquestas, repertorios y polémicas en el Palacio de Bellas Artes. 1934-1937**

aludió— y el propio José Gorostiza, quien le reclamó en duros términos unas supuestas declaraciones, al ser promovido el compositor como jefe del Departamento de Bellas Artes.<sup>222</sup>

Así, el compositor no cejó en su empeño por impulsar su propio proyecto musical, sustentándolo como parte de un proceso que vinculaba el devenir óptimo del desarrollo artístico y el régimen posrevolucionario. Por ejemplo, tras la declaración de la autonomía de la Universidad, en 1929, Chávez promovió, como director del Conservatorio, su separación de la Universidad para mantenerlo como una institución dependiente del Estado. En respuesta, un grupo de maestros inconformes renunciaron y fundaron, junto a algunos de los más enérgicos opositores de Chávez, la Facultad de Música perteneciente a la Universidad. Dicha escisión, suscitó frecuentes ataques entre los miembros de ambas escuelas, a la vez que alimentó la oposición de ciertos actores contra Chávez (Ibarra Groth, 2011: 92 y ss.).

En dicha ocasión, el entonces director del Conservatorio arremetió de nueva cuenta contra sus predecesores, a quienes consideraba arraigados a un pensamiento por el cual no les era posible siquiera advertir las posibilidades que el ambiente político ofrecía para el desarrollo socio/artístico, según reclama en una “Carta abierta a la juventud”:

...las generaciones que han sido estériles y llegan a viejas siendo estériles, quieren engañar a la opinión pública tachando de revolución arbitraria la obra fecunda de la generación joven, y de prudente evolución la que han palpado necesaria y no han podido realizar por falta de comprensión y vigor. La Revolución Mexicana ha colocado las bases de una nueva conciencia nacional; la civilización precortesiana y la europea, que se consideraron excluyentes durante siglos, ahora arrojan, en la presente revolución y como saldo magnífico, el fruto de la expresión artística de la raza nueva. Las generaciones anteriores, de las que hay aún muchos supervivientes, nunca presintieron ni comprenden la fuerza nueva que brota de la Revolución (Chávez, 1997: 153).

---

<sup>222</sup> “Ha llegado hasta mí el rumor de que... quisiste caracterizar a tus antecesores, pero particularmente a mí, como tontos, ineptos, fracasados... Lo que sí me parece natural —es decir estúpido— de tu parte, es que lamentos no poder exigirme responsabilidades por haber administrado mal el Departamento; pero aun cuando el no poder hacerlo revela que no se trata ya de verdaderas responsabilidades” (Gorostiza apud Chávez, 1989: 157).

### Capítulo 3

De este modo, el director del Conservatorio, reitera su concepción de una frontera estética —con bases político/generacionales—, entre músicos y compositores, apelando de nueva cuenta a la causalidad de un desarrollo histórico lineal cuyo avance llega al régimen revolucionario. En argumentaciones posteriores a su “Carta abierta...”, si bien afines en lenguaje y preocupaciones,<sup>223</sup> el autor refuerza su posición y aún llega a defender como indisociable el vínculo que une al Estado con el progreso artístico, al cual él tácitamente se asocia, según establece: “La música de todos, el arte útil será, se impondrá, marchará por sí mismo con la fuerza de las cosas vivas, legítimas, fervientes. Dentro o fuera de la vida oficial, seguirá adelante; y mientras el Gobierno de la República sea un gobierno revolucionario, acogerá el arte revolucionario” (Chávez 1997, 186).

Sin embargo, los enfrentamientos entre el compositor y otros músicos no sólo tenían fundamentos generacionales o políticos, pues también eran motivados por una propensión del entorno, incluyendo a periodistas y miembros del público, a nutrir polémicas. Tal fue el caso de su relación con el pianista español José Iturbi quien llegó a México, en 1932, como intérprete de piano y, posteriormente, como director al frente de una “Orquesta Iturbi de México”. Estas ocupaciones, idénticas a las del director de la OSM, pronto fomentaron la imagen de ambos músicos como antagonistas.<sup>224</sup> Incluso la presencia de la OSM en el Palacio de Bellas Artes devino en un tema de comparación entre ambos directores pues surgieron comentarios, de nueva cuenta en la prensa, que reclamaban la pertinencia de que José Iturbi también se presentara con su orquesta en el recinto.<sup>225</sup>

Finalmente Iturbi dio algunos recitales como solista y director en la sala de espectáculos del Palacio, gracias al apoyo que le prestaba la “Asociación de

---

<sup>223</sup> En el texto aludido, intitulado “Arte útil”, Chávez de nueva cuenta defiende las labores del Conservatorio de críticas que, en este caso, le hace Julián Carrillo (Chávez, 1991: 183-184).

<sup>224</sup> Si bien existieron roces entre ambos músicos, es presumible una relación cordial aunque distante entre ellos. Incluso Iturbi incluyó en 1934, en un programa con su Orquesta Iturbi una obra de Chávez: la Sinfonía “Antígona”. Ver: Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez. Programas de México, caja 1, vol. I, exp. 12, Programas México 1934, fol. 4. También se conservan intercambios epistolares entre ellos: Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez. Correspondencia Personal, caja 6, vol. IV, exp. 147, José Iturbi.

<sup>225</sup> “El concierto de los Sres. Haifetz e Iturbi”, sin autor, *El Universal*, 6 de octubre de 1934, 1ª sección, p. 1. El caso Iturbi de Eduardo Pallares, *El Universal*, 9 de octubre de 1934, 1ª sección, p. 3.

## Proscenio de tensiones: orquestas, repertorios y polémicas en el Palacio de Bellas Artes. 1934-1937

Conciertos Daniel”. Ésta era una agencia particular que tenía acuerdos con la SEP para presentar a músicos reconocidos, ya sea como conjuntos de cámara (cuartetos de cuerda, dúos) o como solistas con una orquesta, en el Palacio.<sup>226</sup> De cualquier modo, la existencia de dicha asociación despertó la susceptibilidad del director de la OSM, quien consideraba que los programas musicales que presentaba, a fin de hacerlos eventos económicamente rentables, motivaba “un estancamiento del gusto del público” (Chávez, 2014: 56). Esta circunstancia señala, de nueva cuenta, la importancia que el autor de *Llamadas* concebía a integrar repertorios musicales novedosos, incluyendo a compositores contemporáneos junto a otros pertenecientes al repertorio sinfónico tradicional.

Días después de la inauguración del Palacio, la OSM dio su primer concierto público en el recinto,<sup>227</sup> el 1° de octubre de 1934 en el cual, con un programa en el que compartieron la dirección Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, se tocaron obras románticas (la 1ª. Sinfonía de Beethoven y la Obertura “Rosamunde” de Schubert) junto a otras más vanguardistas (la Suite del “Pájaro de fuego” de Stravinsky) y una obra de estreno reciente: *Llamadas*, aunque ahora subtitulada *Corrido proletario*.<sup>228</sup> Ese concierto marcaría, además, el uso sucesivo del Palacio como sede de la orquesta.

Con ello, pese a las críticas que recibió tras su participación en la inauguración del Palacio, Chávez cosechó en 1934 diversos logros con la OSM: el inicio de las transmisiones radiales de conciertos grabados *ex profeso* por el ensamble; la conjura de un connato de huelga por parte de los músicos —quienes no habían recibido el pago por algunos ensayos— y finalmente; que un director extranjero reconocido, Ernest Ansermet,<sup>229</sup> aceptara tomar la batuta de la orquesta en varios conciertos de la temporada (Kuri Trujeque, 2005: 120 y ss).

---

<sup>226</sup> Comunicación electrónica con el sr. Ernesto de Quesada, 5 de marzo de 2016.

<sup>227</sup> Aunque la orquesta ya había tocado en el sitio, cuando aún ostentaba el nombre de Teatro Nacional (Kuri Trujeque, 2005:77).

<sup>228</sup> Tómese en cuenta las implicaciones señaladas en el capítulo anterior sobre el cambio de título de la obra de *Sinfonía proletaria* a *Corrido proletario*.

<sup>229</sup> Ernest Ansermet (1883-1969), director suizo reconocido particularmente por el estreno de numerosas obras de destacados compositores del siglo XX, algunas comisionadas por la

## Capítulo 3

No obstante que el panorama para Chávez y su proyecto musical parecía halagüeño, las circunstancias cambiarían con la llegada del general Lázaro Cárdenas a la presidencia. De ello se hablará en la próxima sección.

### 3.2. Repertorios y conflictos: la Orquesta Sinfónica de México y la Orquesta Nacional (1934-1937)

#### 3.2.1. La OSM en 1934. Antecedentes de la OSN

“Aún en este cuadro musical en donde director e instrumentistas siguen la misma partitura es perceptible que el poder marca una separación tajante. El director está parado solo, en una posición elevada, en el centro de las miradas. Hace hablar y enmudecer En otras palabras: el director no conversa: dirige”.

Jesús Silva-Herzog Márquez. *La idiotez de lo perfecto. Miradas a la política*<sup>230</sup>

Una vez que Lázaro Cárdenas tomó protesta como presidente, Narciso Bassols fue nuevamente promovido como funcionario de Estado al frente de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, si bien dimitiría del cargo en 1935. Sin embargo, antes de su renuncia, Bassols negoció exitosamente con el presidente un incremento del subsidio anual que recibía la OSM.<sup>231</sup> Sin embargo, con el alejamiento de Bassols como funcionario y la propia renuncia de Carlos Chávez como Director del Departamento de Bellas Artes y del Conservatorio Nacional — ambas en 1934—, el músico vio disminuida su influencia política directa.<sup>232</sup> Además, los cambios que la administración cardenista realizó en los organismos vinculados al quehacer musical también le resultaron adversos, pues al frente de

---

compañía los *Ballets rusos* de Serguéi Diáguilev: *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla, *El bufón* de Serguéi Prokofiev, *La historia de un soldado*, *La Sinfonía de los Salmos*, *Pulcinella* y *Renard* de Ígor Stravinsky, entre otras (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2016). Previo a su relación con Chávez, Ansermet ya había establecido contacto con algunos otros intelectuales americanos, particularmente con Victoria Ocampo —mecenas, editora y escritora argentina— quien veía en el músico suizo un puente con la vanguardia musical europea (Gianera, 2011).

<sup>230</sup> (Silva-Herzog Márquez, 2006: 70).

<sup>231</sup> Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez, Correspondencia personal, caja 3, vol. I, Expediente 8, General Cárdenas, fol. 48.

<sup>232</sup> “...la situación oficial que yo personalmente tuve desde 1928 hasta 1934 desempeñando la Dirección del Conservatorio y la Jefatura de Bellas Artes, sirvió para allanar un sinnúmero de trámites y escollos relativos a la tramitación y cobro de las subvenciones que el Gobierno daba a la orquesta, así como otros problemas administrativos”. Carlos Chávez a Luis Montes de Oca en: Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez. Correspondencia OSM, caja 2, vol. II, exp. 48, fol. 4.



## **Proscenio de tensiones: orquestas, repertorios y polémicas en el Palacio de Bellas Artes. 1934-1937**

algunos de ellos quedaron actores que eran opositores manifiestos del proyecto chavista, lo que limitó aún más su capacidad de acción.

Tal fue el caso del nombramiento de Estanislao Mejía, en diciembre de 1934, como sucesor de Chávez al frente del Conservatorio Nacional. Mejía —quien era uno de los profesores que habían sido sustituidos tras la llegada de Chávez al Conservatorio, en 1928— propuso la incorporación de la OSM al Conservatorio, a fin de que la orquesta sirviera para reforzar las labores pedagógicas del centro. Pese a que dicha petición había sido secundada por José Muñoz Cota —jefe del Departamento de Bellas Artes—, y Santiago R. de la Vega, —director del Palacio de Bellas Artes—, el consejo de la OSM se mostró renuente. En respuesta, Mejía sugirió la creación de una orquesta subordinada al Conservatorio, es decir vinculada al Estado y sufragada por la SEP.

Ignacio García Téllez, recién nombrado Secretario de Educación Pública, retomó la propuesta del director del Conservatorio, pues él mismo había tenido conflictos con la directiva de la OSM al expresar su intención de incorporar el ensamble, como institución dependiente del Departamento de Bellas Artes, a la SEP. De este modo, García Téllez optó por suspender el subsidio que la SEP otorgaba al ensamble chavista para destinarlo al mantenimiento de una nueva orquesta, la cual tomó la denominación de Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) (Kuri Trujeque, 2005: 128 y ss.).

El nombre no era reciente pues la primera orquesta que lo recibió apareció en 1916 y funcionó de manera intermitente en los años siguientes. El propio Julián Carrillo se ocupó de su dirección en los primeros años de la década de 1920, hasta que fue disuelta por falta de fondos. Bajo la gestión de Carrillo, señala el compositor José Rolón (apud Miranda, 1993: 151), se programaron por primera vez obras sinfónicas de compositores mexicanos. Así, el nominativo cargaba tal peso que los promotores del nuevo ensamble buscaron recuperarlo para asociarlo a su proyecto, fundamentado también como un plan de educación de masas, según lo expresa Mejía en el programa general de los conciertos de la temporada 1935:

### Capítulo 3

El origen de la Orquesta Sinfónica Nacional aunque con diversas denominaciones, se encuentra ligado con la idea de desarrollar el nivel cultural de las masas populares. Esta idea se manifiesta sistemáticamente desde los albores del presente siglo (...) Estas exploraciones han sido encomendadas a la Orquesta Sinfónica Nacional en su nueva organización. [La cual] Desea contribuir a la gigantesca faena de edificar nuevas estructuras dentro del curso de una vida colectiva, sin más distinción que la que dá (sic) a los artistas su propia inteligencia y gran educación.<sup>233</sup>

Buscando afrontar los inconvenientes que acarrea la aparición del nuevo ensamble, la OSM y su dirección emprendieron una serie de acciones destinadas a mantener la cohesión del grupo, a la vez que garantizar su desarrollo inmediato: llevar a cabo los trámites para constituirse legalmente como asociación privada, ampliar su plantilla de contribuyentes y reestructurar el consejo directivo. Dichos objetivos aparecen en una carta que el propio Chávez dirige a Luis Montes de Oca, en la cual además el director de orquesta hace un breve desarrollo de la historia de la OSM en la cual no cesa de compararla, en términos meritorios, con otros ensambles: "...un reconocimiento tácito de la Orquesta como institución y no como un agrupamiento ocasional de filarmónicos, (como fué [sic] el caso de la Orquesta Iturbi)".<sup>234</sup>

El nuevo consejo de la orquesta quedó integrado, de nueva cuenta, por miembros de las élites políticas, económicas y culturales: Carolina Amor (editora, galerista y escritora), Carlos Prieto (presidente de la Fundidora de Fierros y Aceros de Monterrey),<sup>235</sup> Luis Montes de Oca (exsecretario de Hacienda), Margarita

---

<sup>233</sup> Estanislao Mejía, La Orquesta Sinfónica Nacional (1935), *Programa General de Conciertos Temporada 1935*. Secretaría de Educación Pública, pp. 5-6. En Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez, Programas de México, Caja 1, Vol. I, Exp 13, 1935.

<sup>234</sup> Carlos Chávez a Luis Montes de Oca en: Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez. Correspondencia OSM, Caja 2 Vol. II, exp. 48, fol. 6.

<sup>235</sup> El caso de Carlos Prieto y Fernández de Llana y su vinculación al ámbito musical mexicano merece particular atención. Emigrante de España a México en 1923, Prieto y Fernández de Llana fue incorporado el mismo año por su tío, Adolfo Prieto, a la Fundidora Monterrey. En esa empresa desarrolló una trayectoria que lo llevó a ser director de la misma (Herrero B., 2004: 103-104). Igualmente, tuvo una relación cercana con el ámbito musical, de tal manera que él mismo practicaba violín a la vez que fue patrocinator y miembro de la directiva de la OSM, como hemos visto. También mantuvo una relación cercana con Carlos Chávez y diversos instrumentistas y compositores destacados, entre ellos Pau Casals e Ígor Stravinsky. Aún hasta la fecha, algunos descendientes de Prieto y Fernández de Llana permanecen vinculados a la élite musical nacional y a la actual Orquesta Sinfónica Nacional: Carlos Prieto Jaqué, exdirector de la Fundidora Monterrey

## **Proscenio de tensiones: orquestas, repertorios y polémicas en el Palacio de Bellas Artes. 1934-1937**

Couret de Saenz (esposa del Gobernador del Distrito Federal y capitalista Aaron Sáenz), Manuel Gómez Morín (abogado y exrector de la Universidad Nacional), Alfonso Pruneda (exrector de la Universidad Nacional), José Gómez Ugarte (escritor y director del periódico *El Universal*) y Alejandro Quijano (exsecretario de Hacienda y director del Banco de México).

Así mismo, Chávez le escribió al director Ernest Ansermet invitándolo a dirigir nuevamente algunos programas de la orquesta. En la misma carta el director de la OSM aprovecha para comunicarle al músico suizo, en abril de 1935, la existencia del nuevo ensamble dependiente de la SEP el cual “...ya está trabajando y de nuestro personal han sido tomados algunos elementos que no han podido rehusarse a ir”.<sup>236</sup> De este modo, pese a los problemas que la rodeaban, la OSM empezó su temporada 1935, en la cual se incluían además de los conciertos ordinarios, una serie para trabajadores —todos ellos en el Palacio de Bellas Artes—. Estos últimos conciertos, si bien la orquesta los integró a su dinámica desde 1930, adquirieron en esta ocasión una relevancia mayor para diversas asociaciones gremiales, las cuales expresaban su beneplácito ante la decisión de que ellas mismas repartieran los boletos entre sus asociados, así como por el hecho de los conciertos para obreros tendrían lugar también dentro del Palacio de Bellas Artes.<sup>237</sup>

Los textos de los programas de mano de dichas funciones fueron encargados, a partir de esta temporada, a José Barros Sierra “del Sindicato de Redactores”, quien plantea:

El director y los miembros de la Sinfónica de México, te ofrecen hoy un programa selecto y ensayado con gran esmero. Sólo te piden toda tu atención, a fin de que puedas gustar de las obras que van a ejecutarse y dejar que todos tus compañeros que se hallan presentes en la sala, puedan a su vez gozar con estas creaciones del genio musical [...] Si tú, camarada trabajador, abres tu mentalidad a las sugerencias y estímulos del arte, verás

---

y actualmente concertista de violonchelo, y Carlos Miguel Prieto, actual director de la OSN (Chávez, 2014: 439-440. Prieto Jaqué, 2000)

<sup>236</sup> En: Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez, Correspondencia OSM, caja 2, vol. II, exp. 57, Ernest Ansermet 1935, fol. 23.

<sup>237</sup> En: Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez, Correspondencia OSM, caja 2, vol. II, exp. 58, Conciertos para obreros 1935.

### Capítulo 3

cómo la rutinaria labor del taller se hace para ti menos monótona, porque sabrás encontrar en ella un ritmo, una armonía que ahora posiblemente se te escapan, y sentirás también cómo tus facultades mentales van elevándose y cómo tu corazón se verá poseído por sentimientos nobles que te harán formarte un concepto mejor de la existencia y te ayudarán a sostener tu ánimo en la lucha por la vida. Poco a poco irás viendo cómo las obras de los grandes compositores de todos los tiempos van abriéndote sus secretos y entonces, en el mundo nuevo que se habrá formado para ti, gracias a tu esfuerzo, quedarán excluidas (sic) las formas bajas y morbosas de un arte inferior, que quizás ahora, a fuerza de tanto escucharlas, confundes con el verdadero arte, sin darte cuenta de que su influencia debilita tus energías para la lucha y corrompe tu sensibilidad.<sup>238</sup>

En su texto Barros Sierra —además de proponer una dinámica de audición tutelada, según principios estereotipados de comportarse durante una función sinfónica—<sup>239</sup> establece, de manera similar a la argumentación con la que Chávez sustentó *Llamadas* como un producto artístico socialmente legítimo, una disociación entre formas musicales banales o “inferiores” frente a otras de “grandes compositores” a través de las cuales la orquesta ofrece incluso las posibilidades de un desarrollo intelectual y social.<sup>240</sup>

Por otra parte, la naciente orquesta adscrita a la SEP, administrada por Mejía, incluyó entre sus miembros a Julián Carrillo,<sup>241</sup> quien ocupó la dirección del conjunto al menos durante parte de la temporada 1935. Esta era la segunda ocasión en la década de 1930 que Carrillo, al frente de una orquesta, se situaba como alternativa de la sinfónica chavista, pues en 1933 había fundado una Orquesta Sinfónica “México” que tuvo una corta vida (Kuri Trujeque, 2005: 115).

---

<sup>238</sup> “Notas al programa” de José Barros Sierra en *OSM. Primer concierto gratuito para trabajadores*. Palacio de Bellas Artes, miércoles 7 de agosto de 1935, pp. 2-3. En Biblioteca del Centro Nacional de las Artes, Fondos especiales: programas de mano, Programas de la OSM, 1935.

<sup>239</sup> Al respecto: supra, nota 206.

<sup>240</sup> Después de los artículos en los que defendía a *Llamadas*, Chávez no había dado a la prensa nuevos textos. No fue sino hasta casi un año después, en fecha cercana al texto de Barros Sierra arriba transcrito, que publicó un nuevo editorial en el que refiere a los conciertos trabajadores. Su argumentación es similar a la de Barros Sierra y a la de los textos periodísticos de *Llamadas*: alude a los conciertos de la sinfónica como parte de una educación de masas —si bien términos más cautelosos que los que usó en sus textos de 1934— y persistente, en marcar una diferencia entre productos artísticos ideologizados, al vincularlos a clases sociales concretas (Chávez, 1997: 265-267).

<sup>241</sup> Este acercamiento resulta significativo en tanto Mejía había tenido anteriormente conflictos con Carrillo: en 1924 formó parte del “Grupo 9”, impugnadores del *Sonido 13*, (la propuesta de división microintervalica por la que Carrillo es mayormente conocido [Velasco Urda, 1945: 303]).

## **Proscenio de tensiones: orquestas, repertorios y polémicas en el Palacio de Bellas Artes. 1934-1937**

De esta forma, la integración misma de la OSN es parte de una dinámica de confrontación directa fomentada al poner en la dirección musical, como personificación de un conflicto, a un actor opuesto al director de la OSM. Ambas orquestas tenían estrategias parecidas: la programación frecuente de compositores mexicanos, compartían músicos<sup>242</sup> y escenarios —el Palacio de Bellas Artes—. Mas, pese a que ambas también tenían en sus repertorios obras de compositores comunes, se cuidaron de programar las mismas piezas, a la vez que consideraron otros músicos menos expuestos por el otro conjunto.

No obstante, considerando lo que afirma el musicólogo William Weber (2011: 11), la selección de obras y el diseño de un programa de conciertos puede entreverse como un acuerdo político entre públicos, músicos y gustos; fuerzas sociales en tensión por definir el acontecer del fenómeno musical. Esta situación, sin embargo, encuentra un cauce particular en ambientes de competencia abierta por los recursos del medio —en este caso concreto, recursos económicos— que garanticen la viabilidad de un proyecto musical (Dowd, Liddle, 2002).<sup>243</sup>

En el tema que nos ocupa, la selección de repertorios por parte de cada orquesta era resultado de la propia trayectoria artística y formación de los directores quienes configuraron los programas de acuerdo con sus propias representaciones del devenir musical, en el cual ellos mismos se sitúan como actores relevantes. De esta manera, las selecciones de programas también operaron como un medio de promover un proyecto artístico, en el cual se integraban representaciones políticas e ideológicas indisociables —por parte de los actores y los grupos que los sustentaban— sobre el desenvolvimiento óptimo de dicho devenir, lo que establecía una aspiración por alcanzar la legitimación

---

<sup>242</sup> “Hablé con todos los muchachos de la Orquesta [Sinfónica Nacional] que son los mismos que los de nuestra Orquesta Sinfónica de México. Lo único que les interesa saber es cuándo se comienza” (Echeverría apud Chávez, 1989: 215).

<sup>243</sup> Sobre el análisis de repertorios, si bien existen enfoques del análisis sociológico que estudian el consumo musical como estrategia de diferenciación entre productos de clase (Bourdieu, 2012. Bourdieu, 1990: 128 y ss.), en el presente caso tomo más en consideración un estudio de las dinámicas socio/históricas que contribuyeron a la producción y desarrollo de determinados repertorios frente a otros. Sin embargo, no por privilegiar esta lectura que destaca la impronta histórica de la producción musical, desestimo un enfoque dedicado al estudio del consumo, sino que busco poner en relevancia estrategias específicas del desarrollo musical de forma acorde con su contexto.

### Capítulo 3

oficial de los conjuntos que dirigen. El alcance de tal reconocimiento implicaba la obtención, en primera instancia, del sostenimiento económico junto a otras formas de reconocimiento simbólico no menos importantes, particularmente la promoción de sus productos musicales como parte relevante de una identidad colectiva que, en consecuencia, derivarían en formas de representación política aceptadas como productos canónicos y estandarizados promovidos por el Estado.<sup>244</sup>

Hasta el momento, en el presente capítulo se ha descrito el panorama general que Carlos Chávez y la OSM enfrentaron tras la inauguración del Palacio de Bellas. Entre dichas circunstancias se encontró el surgimiento de una orquesta oficial —la Orquesta Sinfónica Nacional—, nacida como un ensamble que confrontaba la hegemonía orquestal que hasta el momento el autor de *Llamadas* había establecido. En las próximas secciones, para describir las prácticas de cada ensamble a través de las cuales buscaban afianzar su posición en el ámbito musical, se ofrece una descripción y análisis de elementos estadísticos referentes a las temporadas en que ambos conjuntos estuvieron activos.

Así, se consideran el número de conciertos y obras individuales programadas de cada compositor, las actuaciones de los distintos directores frente a la orquesta y los repertorios que cada uno dirigió junto con particularidades de los programas de mano que aportan información sobre cambios en ambos ensambles: el número de suscriptores, datos sobre miembros del Consejo directivo, así como referencias al contexto en el que se desarrollaron las temporadas de ambas orquestas.<sup>245</sup>

---

<sup>244</sup> Se puede considerar, como ejemplo destacado de un proceso artístico en esta dirección, la inclusión de los murales de Diego Rivera en el Palacio Nacional. En ellos se consolidó una narrativa que, asociada a un espacio político de particular relevancia, presenta la propia visión histórica del pintor aunque reducida y “...centrada en los grandes hombres y acontecimientos canonizados por la prédica oficial” (Florescano, 2002: 411).

<sup>245</sup> En la revisión documental se encontraron dos tipos de programas que aportaban datos sobre los repertorios de las orquestas consideradas: los programas generales —que, previo al inicio de la temporada, ofrecen un recuento probable de las obras que serían interpretadas en la misma—, y los programas de mano de los conciertos —que se entregaban en cada función y proporcionaban datos sobre las obras interpretadas, las cuales no siempre correspondía con las originalmente señaladas en los programas generales—. De este modo, salvo que se indique lo contrario, la información que presento procede de los programas de mano como fuentes de los repertorios que fueron interpretados en los conciertos. Otro elemento a considerar, es que incluso algunos programas de mano de los conciertos revisados presentaban correcciones manuscritas de las

## Proscenio de tensiones: orquestas, repertorios y polémicas en el Palacio de Bellas Artes. 1934-1937

### 3.2.2. Contrahegemonía orquestal. La OSN y la OSM en 1935

En primera instancia es preciso señalar que la OSM, en su programa general de 1935, hizo un recuento de las obras que había interpretado hasta entonces: en siete temporadas que habían tenido lugar entre 1928 y 1934, la orquesta había dado 99 conciertos con 167 obras en total, de las cuales 84 fueron estrenos en México.<sup>246</sup> En dicho recuento se dividen las obras en: “clásicas y románticas”, “modernas” y “mexicanas”, siendo estas dos últimas secciones las que contienen el mayor número de obras tocadas por primera vez en el país por la orquesta. Además, la cuenta destaca el número de obras estrenadas en México por la OSM, cuyo número asciende a poco más de la mitad,<sup>247</sup> respecto al total de obras estrenadas:<sup>248</sup>

	Frecuencias	Estrenos	Porcentaje estrenos
<b>"Clásicas / románticas"</b>	78	13	15.38%
<b>"Modernas"</b>	51	45	88.24%
<b>"Mexicanas"</b>	38	27	71.05%
<b>Total</b>	<b>167</b>	<b>85</b>	<b>50.30%</b>

**Tabla 1. OSM. Total de obras interpretadas por estilos 1928-1934. Elaboración del autor.**

La temporada 1935 de la Sinfónica de México estuvo integrada por 17 conciertos, repartidos en 12 regulares y 5 para trabajadores, con un total de 69 obras de 30 compositores. Quienes contaron con más piezas en los conciertos fueron: Ludwig van Beethoven (10), Carlos Chávez (4), Silvestre Revueltas (4),

---

obras, lo que indica que, pese a que los programas se diseñaban con anticipación, existían cambios de último momento. De este modo, tomando en cuenta posibles contradicciones, se contrastó entre distintas versiones de un mismo programa cuando se tuvo acceso a ellos. Otras anomalías presentes durante la revisión documental se indican en su momento, según corresponda.

<sup>246</sup> El programa señala en su encabezado “168 obras distintas”. Sin embargo el recuento de las obras que aparecen arroja un total de 167.

<sup>247</sup> Esto sin considerar dicha proporción contra la frecuencia absoluta de cada pieza interpretada a lo largo de 1928 y 1934 por la OSM, ya que una obra sólo podría ser considerada “estreno” una vez. Ello reduciría drásticamente la proporción de estrenos respecto al total de obras interpretadas por la OSM en el periodo señalado.

<sup>248</sup> Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez. Programas de México, caja 1, vol. I, exp. 12, Programas México 1934, fol. 2.

### Capítulo 3

Ígor Stravinsky (4) y Joseph Haydn (4). Entre las obras interpretadas también destacan las de compositores cercanos a Chávez: Silvestre Revueltas, Aaron Copland,<sup>249</sup> Daniel Ayala<sup>250</sup> y Candelario Huízar.<sup>251</sup> Entre las obras de Chávez se incluyó el estreno de la *Obertura republicana*, en la cual el autor vierte un conjunto de representaciones identitarias según caracteriza la composición como:

“...tres piezas mexicanas famosas, reunidas en un conjunto para formar una unidad en que, comprobando la identidad de su raza y origen, contrastan en esta obertura para afirmar su propio valor, la gallardía mestiza de la “Marcha zacatecana” el romanticismo pueblerino de “Club verde” y el aire porfiado y belicoso de “La Adelita”. Tres piezas genuinamente mexicanas, populares y mestizas que encierran una dosis enorme de expresión republicana” (Chávez, 1997: 269).

La dirección de la orquesta corrió a cargo de Carlos Chávez en 7 ocasiones, de Ernest Ansermet en 6 y de Silvestre Revueltas en 4. Además, como resultado de la disminución del subsidio que recibía, el Consejo de la OSM promovió la incorporación de nuevos contribuyentes por lo que, de los 31 que aparecen en los programas de 1934, se incrementó a 42 el número en 1935. Sin embargo, el subsidio que Bassols consiguió para la orquesta antes dimitir como secretario de Hacienda —el cual fue incluido formalmente entre las partidas presupuestales publicadas por el *Diario Oficial*—,<sup>252</sup> le permitió al ensamble alcanzar el equilibrio económico que había puesto en entredicho la suspensión de la contribución anual por parte de la SEP.

---

<sup>249</sup> Ver: supra, nota 121.

<sup>250</sup> Jesús Daniel Ayala Pérez (1906-1975) fue un violinista, director y compositor de orquesta. Nacido en Yucatán, se trasladó a la Ciudad de México para cursar estudios en el Conservatorio Nacional entre 1927 y 1933. En 1931 ingresó a la Sinfónica de México como violín segundo y en 1934, por mediación de Carlos Chávez, ingresó a la Sección de Música de la SEP. Como ya se dijo anteriormente —supra, nota 174—, junto con Blas Galindo, Salvador Contreras y José Pablo Moncayo formó parte del “Grupo de los Cuatro” (Pareyón, 2007: 93).

<sup>251</sup> Candelario Huízar (1883-1970) fue un compositor y cornista. Con dicho instrumento se unió a la OSM en 1928, precisamente cuando Chávez se encargaba de la reorganización del conjunto. Además ya desde 1929, y de forma continua, la orquesta chavista incluiría en su repertorio obras de Huízar. Así mismo, en los años en que Chávez ocupó la dirección del Conservatorio, el cornista recibió diversos puestos como profesor en dicho centro (Pareyón, 2007: 507-508).

<sup>252</sup> “Decreto que reduce o amplía varias partidas del presupuesto de egresos vigente” de Secretaría de Hacienda y Crédito Público, *Diario oficial*, 1 de agosto de 1935, p. 439.



## Proscenio de tensiones: orquestas, repertorios y polémicas en el Palacio de Bellas Artes. 1934-1937

Por otro lado, la OSN en su temporada 1935 tuvo 11 conciertos, repartidos en 6 regulares y 5 especiales (adicionales a los originalmente proyectados en el programa general). Los compositores que tuvieron más interpretaciones fueron Ludwig van Beethoven (7), Richard Wagner (5), Carl María von Weber (2), Julián Carrillo (2), Jacob Kostakowsky (2),<sup>253</sup> Juan León Mariscal (2)<sup>254</sup> y Manuel M. Ponce (2). Destaca también la presentación de la ópera *Tosca* de Giacomo Puccini en una función de beneficencia por parte de un grupo de “jóvenes artistas”. Pese al interés que manifiestan ambas orquestas en interpretar repertorios distintos, de manera singular comparten una insistencia en tocar obras de Beethoven y Wagner, lo que los sitúa a ambos compositores como parte estimada de un canon sinfónico que los ensambles mismos reconocen tácitamente al programarlos.

La dirección de los conciertos de la OSN fue diversa, a tal punto que fue recurrente la inclusión de dos batutas por función, repartidas entre Julián Carrillo (6), José Rocabrúna<sup>255</sup> (2) y Francisco Camacho Vega (1). Además, otros directores estuvieron al frente de la orquesta conduciendo sus propias obras: Juan León Mariscal (2), Jacob Kostakowsky (1) y Miguel C. Meza (1).<sup>256</sup> Hubo también un concierto especial de esta orquesta, dirigido por Silvestre Revueltas, del cual se hablará posteriormente. Así mismo, en el programa general de conciertos se contempló la dirección del organista y compositor J. Jesús Estrada, si bien esta

---

<sup>253</sup> Compositor nacido en Odesa, Ucrania en 1893. Su activismo político, cimentado en una ideología socialista, lo llevó a participar en los eventos que desembocaron en la proclamación de la efímera República Soviética de Baviera, lo que le acarrió, posteriormente, una temporada en la cárcel. Sin embargo, tras obtener una amnistía, Kostakowsky llegó a México en 1925, país en el que destacó como violinista, compositor y director de orquesta. Precisamente, estas dos últimas ocupaciones lo situaron como director invitado de la Sinfónica Nacional en 1935, frente a la cual incluso estrenó dos obras suyas: *Clarín. Ballet sinfónico de la Revolución mexicana* y *Barricada. Poema sinfónico-plástico*. También cabe destacar que inicialmente Kostakowsky mantuvo una relación cercana con Chávez, si bien ésta se fue enfriando —según la investigadora Olga Picún (2006)— a causa de diferencias políticas.

<sup>254</sup> Fue alumno de Julián Carrillo en el Conservatorio Nacional. A la vez, participó en el concierto público en el que el autor de *Matilde* presentó las primeras piezas compuestas en el sistema del *Sonido 13* (Carrillo, 1992: 140, 171).

<sup>255</sup> Antes de que Carlos Chávez tomara la organización de la OSM en 1928, el violinista, director y compositor José Rocabrúna se había hecho cargo del ensamble. Fue también uno de los músicos que cerraron filas en torno de la naciente Facultad de Música, en 1929 (Pareyón, 2007: 895).

<sup>256</sup> Meza fue, en 1928, director auxiliar de Carlos Chávez en la OSM. Posteriormente rompió con él y se sumó a los fundadores de la Facultad de Música (Pareyón, 2007: 670).

### Capítulo 3

finalmente no se concretó.<sup>257</sup> Además en los programas de mano de la OSN aparecen los nombres de un grupo de “miembros honorarios” del Consejo quienes son, en su mayoría, integrantes de la dirección de la OSM: Alejandro Quijano, José Gómez Ugarte, Carolina Amor y Alfonso Pruneda.

De este modo, en el año 1935 es manifiesta una estrategia por parte de la directiva de la OSN que busca consolidar al ensamble dentro del panorama sinfónico dominado por la orquesta de Chávez pues, no obstante que existían otras orquestas estas no competían directamente por subsidios o reconocimiento en tanto contaban con una posición relativamente estable, según su adscripción.<sup>258</sup> Contrariamente a dicha aspiración, los conciertos de la Sinfónica Nacional no tuvieron la trascendencia esperada pues, si bien surgieron expectativas ante la inclusión de jóvenes directores conduciendo sus propias composiciones, y aún por la vuelta de Carrillo como director de obras de la tradición europea —particularmente germana— en la cual tenía mayor experiencia,<sup>259</sup> pronto aparecieron comentarios mordaces que ponían en duda la calidad musical de la nueva sinfónica, particularmente cuando la dirigían directores jóvenes.<sup>260</sup>

Por otro lado, casi al finalizar la temporada de 1935 de la OSM tuvo lugar el rompimiento de la colaboración entre Revueltas y Chávez, lo que resultó un duro golpe para este último. Ambos músicos guardaban una estrecha relación desde que se habían conocido, cuando tenían 25 años. Posteriormente, una vez que Chávez afianzó su posición al frente de la OSM y el Conservatorio, invitó a Revueltas, quien se encontraba en Estados Unidos, a que ocupara la dirección de

---

<sup>257</sup> De hecho, el programa general mencionaba 9 conciertos de los cuales, al parecer, sólo hubo 6.

<sup>258</sup> La Orquesta Sinfónica de la Asociación Alemana de Música, Orquesta Sinfónica de Guadalajara, Orquesta Sinfónica de Xalapa, Orquesta Popular del Departamento de Acción Social de la Universidad Nacional (Ibarra Groth, 2011).

<sup>259</sup> Carrillo no sólo se expresaba con beneplácito de la formación musical que recibió en Europa (Carrillo, 1967: 237 y ss, 343 y ss), sino que ésta le influyó de tal manera que tomaba como modelos pedagógicos a algunos de los compositores cuya presencia era patente en los programas sinfónicos que tuvieron lugar durante sus estudios en Leipzig (Madrid, 2015: 42-48). En el caso que nos ocupa —como director de orquesta—, hay una continuidad en este hecho pues Carrillo también consideró a algunos de los compositores que aparecen en dichos programas, entre los cuales destacan por la recurrencia con que aparecen: R. Wagner y L. van Beethoven.

<sup>260</sup> Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez, Prensa OSM, Caja 1, Vol. IV, Exps. 1-4.

## **Proscenio de tensiones: orquestas, repertorios y polémicas en el Palacio de Bellas Artes. 1934-1937**

la orquesta del plantel y una plaza de profesor de violín, cargos que Revueltas aceptó y para lo cual volvió inmediatamente a México.

El violinista también colaboró con la OSM como solista y se incorporó al ensamble, como subdirector, en 1929. En ese cargo, el ensamble estrenó algunas de sus composiciones a la vez que tuvo la oportunidad de dirigir conciertos, en los cuales se caracterizó su preferencia por un repertorio más tradicional, —asociado a compositores barrocos y clásicos—, aunque también condujo en el estreno de obras mexicanas y aún algunas contemporáneas (Contreras Soto, 2003: 39).

Pese a esta cercanía, en 1935 se dio un rompimiento entre ambos músicos, al parecer a causa de la música para la película “Pescados”, —después conocida como “Redes”—. Dicha partitura, aparentemente comisionada inicialmente a Chávez, fue finalmente compuesta por Revueltas, circunstancia también imputable a la pérdida de influencia política del director de la OSM (Estrada, 2012: 145-149).

Revueltas aún dirigió dos conciertos en la temporada de 1935, el último de los cuales fue uno gratuito para trabajadores, el 8 de octubre. Después de esa fecha, su nombre desaparece de los programas de mano de la OSM e incluso fueron cambiadas las obras de dos conciertos anunciados en el programa general en los que participaría, como director y solista respectivamente.

En un programa fechado pocos días después, el 20 de noviembre, Silvestre Revueltas aparece como director del ensamble opuesto a la orquesta chavista, la Sinfónica Nacional, en un concierto conmemorativo por el “25 aniversario de la Revolución Mexicana”. Este concierto que establece la separación definitiva del violinista con Chávez, al volverse director de la OSN, también marcó el fin de los eventos del año en el Palacio de Bellas Artes: el recinto tuvo que cerrar sus puertas, poco más de un mes, a fin de pudieran efectuar “urgentes” reparaciones, pese a que recién había sido inaugurado un año antes.<sup>261</sup>

---

<sup>261</sup> “Clausura temporal del Palacio de Bellas Artes”, sin autor, *El Universal*, 6 noviembre 1935, 1ª sección, p. 5.

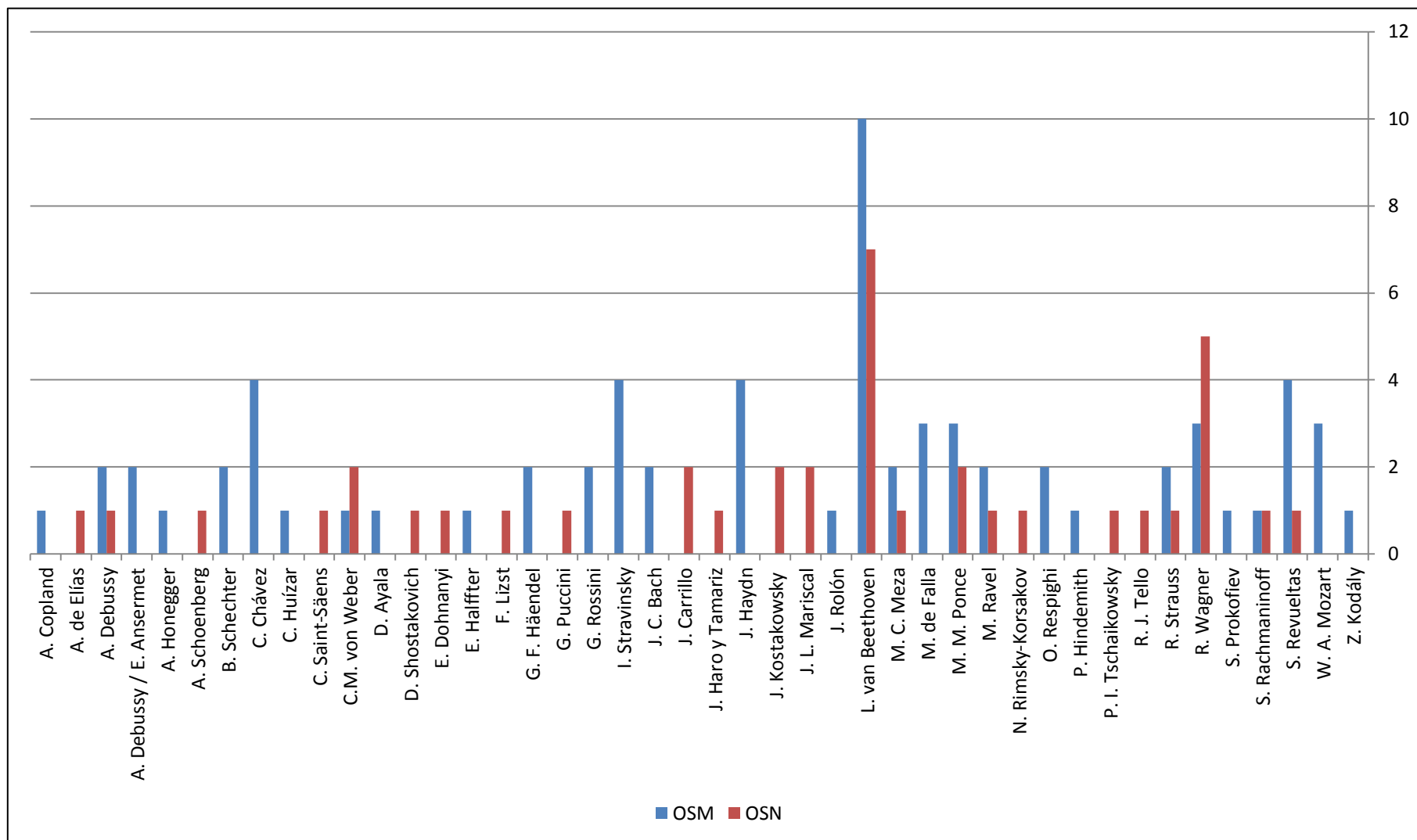


Figura 1. Obras programas por la OSM y la OSN en la temporada 1935  
Elaboración del autor.

## Capítulo 3

### 3.2.3. Consecuencias del conflicto. La OSN y la OSM en 1936 y 1937

De nueva cuenta, sin muchas garantías de continuidad en los subsidios que le otorgaban diversas dependencias gubernamentales, el Consejo Directivo de la OSM emprendió una campaña para ganar suscriptores. Así, si en la temporada anterior la orquesta logró incrementar en poco más de una decena el número de suscriptores, en esta ocasión las tentativas de cimentar una base económica fue más fructífera al sumar 61 abonados entre particulares, compañías, periódicos, embajadas y hasta grupos bancarios.

La temporada 1936 de la OSM contó con 17 conciertos: 8 regulares, 5 para trabajadores y 4 para niños.<sup>262</sup> En estas dos últimas tipos de funciones solían interpretarse, además de sólo algunos movimientos en lugar de las obras completas, arreglos de canciones populares mexicanas hechos por alumnos del director de la OSM.

El escenario de todos los conciertos de la OSM fue, pese a algunos problemas derivados de la organización de actividades, el Palacio de Bellas Artes, puesto bajo el arbitrio de la SEP.<sup>263</sup> Esto fue consecuencia de un aparente ánimo conciliador que presentaba a ambas orquestas no como competidoras —si bien en la práctica, se verá, lo eran—, sino como ensambles participantes de un mismo proceso encaminado al desarrollo musical.

Así mismo, todos los conciertos de la temporada fueron dirigidos por Carlos Chávez —quien sólo compartió la dirección de un concierto con uno de sus discípulos más cercanos, José Pablo Moncayo—. Este monopolio de la dirección puede atribuirse a reservas del pianista ante la salida de Revueltas para incorporarse a la orquesta rival, así como a desavenencias que había tenido en la

---

<sup>262</sup> Los conciertos para niños fueron una adhesión a los programas habituales de la orquesta que se hizo en dicha temporada.

<sup>263</sup> Previamente al inicio de la temporada, la directiva de la OSM envió el programa de trabajo de 1936 de la orquesta, a fin de que le fuera autorizado el uso, tanto para los conciertos y ensayos, lo cual fue autorizado por la directiva del Palacio. Sin embargo, tuvieron lugar algunas problemáticas a lo largo de la temporada, vinculadas principalmente con la superposición de diversos eventos en los mismos horarios en que la orquesta tenía sus ensayos y conciertos. Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez. Correspondencia OSM, Caja 2 Vol. II, exp. 41 “Bellas Artes 1935”.

### Capítulo 3

temporada anterior con el director suizo Ernest Ansermet, quien ya no fue invitado a dirigir nuevamente el ensamble. Con estas dinámicas Chávez hacía patente su control sobre el conjunto, tanto de manera pública como al interior del mismo.

Por ello resulta también significativo que la temporada 1936 es la que, entre los años revisados, cuenta con el mayor número de conciertos que incluyen obras individuales de Chávez (10),<sup>264</sup> contando además el estreno de las que es, quizá, su obra más conocida: la *Sinfonía India*. Dicha pieza fue compuesta durante una estancia del pianista en EE. UU., a finales de 1935, y estrenada en el mismo país, en enero del año siguiente. El primer acercamiento de Chávez con el género sinfónico, al menos de forma nominativa, fue la *Sinfonía de la patria*, compuesta en los primeros años de la década de 1920 y que —como ya señalé—, no se estrenó presumiblemente a causa de diferencias con Julián Carrillo.

Sin embargo, el primer trabajo sinfónico que se difundió en vida del compositor, en 1933, fue la *Sinfonía de Antígona*, —obra que consistió en una reorquestación de materiales musicales compuestos, originalmente, para el montaje de la *Antígona* de Sófocles, adaptada por Jean Cocteau, en la cual Chávez colaboró con José Gorostiza (Chávez, 1989: 143. Parker, 2002a: 103)—. Al año siguiente, el director de la OSM compuso *Llamadas. Sinfonía proletaria* si bien dicha obra, como he dicho en el capítulo anterior, recurre al apelativo de “sinfonía” más como un nominativo retórico que busca hilvanar una forma musical con una ideología política. De esta manera, la *Sinfonía India* era el segundo trabajo con características del género sinfónico hecho público por su autor. En ella vincula, en una composición para un conjunto relativamente reducido, instrumentos comunes de la orquesta junto a otros de raíces prehispánicas. Así mismo, utiliza materiales derivados de melodías indígenas —provenientes de indagaciones etnomusicológicas— a través de los cuales refuerza la representación de un exotismo sonoro (Moreno Rivas, 1995: 167-172).

---

<sup>264</sup> Globalmente, los conciertos de la temporada 1937 incluyen más obras de Chávez si bien, a diferencia de 1936, algunas de ellas son instrumentaciones de obras de otros compositores.

## Proscenio de tensiones: orquestas, repertorios y polémicas en el Palacio de Bellas Artes. 1934-1937

En la *Sinfonía India* Chávez empleaba, de nueva cuenta, referentes indígenas de forma palmaria en su música como ya lo había hecho durante la década de 1920 con dos ballets: *Los Cuatro Soles* (1925) y *El Fuego Nuevo* (1921).<sup>265</sup> En ambas piezas, el director de la OSM empleó fuentes historiográficas disponibles durante su época como material base para sus composiciones en las cuales presenta un mito cosmogónico mexicana, en el caso de la primera, y el desarrollo de un acto ritual, en la segunda. Musicalmente, destaca la presencia en ambas composiciones de instrumentos de inspiración prehispánica —si bien su producción tímbrica es ajustada a la sonoridad de la orquesta— y el uso de elementos rítmicos y sonoros que sugieren un primitivismo asociado a los temas de los cuales parten las composiciones.<sup>266</sup>

Sin embargo, ambas obras fueron recibidas con perplejidad por el público —el estreno de ambas corrió a cargo de la OSM, *El Fuego Nuevo* en 1928 y *Los Cuatro Soles en 1930*— debido a que representaban más una abstracción sonora, basada en una reconstrucción de la música prehispánica, ante lo cual no existían referentes musicales inmediatos desde los cuales establecer un posicionamiento auditivo (Saavedra, 2015).

En el caso de *Sinfonía India*, no obstante que su nombre y la instrumentación misma aluden a elementos autóctonos, el uso de recursos sinfónicos de la tradición europea y la vanguardia musical es más marcado que las obras indigenistas que le antecedieron, lo que contribuyó a su aceptación por parte de los oyentes. Con ello, dicha obra no es sólo una vuelta del también pianista a la composición de obras con referentes indígenas/prehispánicos,<sup>267</sup> sino que también puede entreeverse como una estrategia para mantener su emplazamiento, como miembro destacado del ámbito musical oficial, al promover un repertorio simbólico nacional con una coherencia vinculada a una representación histórica idealizada,

---

<sup>265</sup> Sobre el origen de *El Fuego Nuevo* ver: supra, nota. 120.

<sup>266</sup> Sobre este punto, señala Saavedra (2002: 170): “El tema indígena, trasplantado fuera de su tiempo, lugar y cultura asumía un nuevo significado, iba más allá de la pura reconstrucción arqueológica o sentimental para colocarse en el terreno de los arquetipos”.

<sup>267</sup> Esta corriente indigenista —denominada por el investigador Robert Stevenson (1971: 7-9) *Aztec Renaissance*— influyó en las obras de algunos compositores cercanos a Carlos Chávez, por ejemplo: *Oxpanixtli* (1936) de Candelario Huízar y *Tribu* (1931) de Daniel Ayala.

### Capítulo 3

si bien dissociado de cualquier contenido ideológico evidente. Este último punto — que también se ha señalado en su *Obertura Republicana* estrenada en 1935— era además consecuencia de su experiencia con *Llamadas*, particularmente de las críticas que recibió como producto musical más doctrinal que identitario.

Prueba de ello es la propia distancia que media en los discursos que Chávez presenta para justificar ambas obras pues, tal como hizo con *Llamadas*, el compositor desplegó una base argumentativa a través de la cual explica los fundamentos de su *Sinfonía India*. Sin embargo, al describir esta última no alude a una ideología política como sustento, sino a un repertorio simbólico nacional por medio del cual integra un proyecto musical legitimado por las fuentes de un arte indígena “puro”, contrapuesto a las inclinaciones que atribuye a otros compositores:

[No] tomamos en cuenta las preocupaciones nacionalistas que se advierten en algunos artistas. La música indígena de México es una realidad de la vida presente y es, además, una realidad como música [...] El arte indígena de México es, en nuestros días, la única manifestación viviente de la raza que forma aproximadamente tres cuartas partes de la población del país. Las características esenciales de la música indígena han podido resistir cuatro siglos de contacto con las expresiones musicales europeas. Es decir, si bien es cierto que el contacto con el arte europeo ha producido en México un arte mestizo en constante evolución, no ha impedido que el arte indígena puro exista. Este hecho es un índice de su fuerza [...] Escribí esta y otras (sic) sinfonías indias,<sup>268</sup> porque esta es la primera música que oí en mi vida y la que más ha nutrido mi gusto y mi sentido musical.<sup>269</sup>

En esta ocasión el compositor insiste en plantear disociaciones de otros autores — empleando de forma significativa la frase de “preocupaciones nacionalistas”—<sup>270</sup>

---

<sup>268</sup> Se refiere a *Los cuatro soles* y *El fuego nuevo* (García Morillo, 1960: 89).

<sup>269</sup> “En el programa de hoy” de Carlos. Chávez en *OSM, Primer concierto de la temporada 1936*. México. Palacio de Bellas Artes, 31 de julio de 1936. pp. 7-8. En Biblioteca del Centro Nacional de las Artes, Fondos especiales: programas de mano, Programas de la OSM, 1936.

<sup>270</sup> Moreno Rivas destaca que el concepto de *nacionalismo* no define a una dinámica consolidada en un momento histórico determinado, sino que es una búsqueda por la cual “...a través de olvidos, retornos, repeticiones se llega al problema de la definición de un lenguaje sonoro mexicano” (1986: 39). Ante ello, señala, los propios actores musicales le confieren distintos significados. En el caso de Chávez arriba señalado, el uso circunstancial que hace del término se vincula más bien a un contraste por el cual señala una supuesta carencia de representatividad social de la música de otros compositores, consecuencia de la carencia de referentes de una “realidad de la vida presente”, según palabras del compositor. Asimismo, recuperando los



## **Proscenio de tensiones: orquestas, repertorios y polémicas en el Palacio de Bellas Artes. 1934-1937**

para colocar el desarrollo de su propio proyecto, a partir de fuentes activas y auténticas, en tanto han sobrevivido intactas a choques culturales. A partir de ello, el autor deriva una construcción retórica a fin de situar la presencia continua, en su propia historia de vida, de motivos que inspiraron su sinfonía. Ya desde 1928, al promover algunas de sus obras en Estados Unidos, Chávez había recurrido a esta argumentación que sostiene un influjo inconsciente, en su obra, de la música indígena. De esta forma, el compositor persigue una legitimación de sus propias aspiraciones como representativas de una realidad nacional que él mismo, de acuerdo a una particular narrativa de historia de vida, personifica (Saavedra, 2002: 132).

En cuanto a la OSN en 1936, ya con Silvestre Revueltas como director titular, dio 12 conciertos, repartidos en 6 regulares y 6 para obreros.<sup>271</sup> Sin embargo estos últimos, sin que haya sido posible definir el motivo, no tuvieron lugar en el Palacio de Bellas Artes sino en el Teatro Hidalgo.<sup>272</sup> Todos los conciertos contaron con la dirección de Silvestre Revueltas, si bien en algunos de ellos también participaron otros conductores como J. Jesús Estrada (1), junto a otros que dirigieron sus propias obras: Miguel C. Meza (1), Juan León Mariscal (1) y Arnulfo Miramontes (1).

Además, a diferencia de los programas de la temporada anterior integrados en su mayoría por compositores clásicos y románticos germanos,<sup>273</sup> en 1936 había una mayor diversidad en la programación incluyendo, junto a autores mexicanos,

---

señalamientos de Moreno Rivas (1986, 1995), es posible sustentar que la idea de *nacionalismo* también integra una acepción política en tanto búsqueda por consolidar un proyecto musical que integre, de forma coherente, elementos significativos de un repertorio simbólico asociado al colectivo nacional. Así, una vez que los productos del mismo alcanzan importancia como elementos socialmente representativos pueden devenir, a través de su institucionalización, en discursos estratégicos de una identidad oficial promovida por el Estado.

<sup>271</sup> Dicha cuenta proviene del último programa de mano de la temporada, si bien sólo se localizaron los programas regulares de la temporada y dos de los conciertos para obreros.

<sup>272</sup> El Teatro Hidalgo se ubicaba en el cruce de la calle de Corchero y callejón de los Gallos, hoy Regina y callejón de Mesones (Olavarría y Ferrari, 1895: 188) En los últimos años de la década de 1930 fue derribado con la intención de construir en su terreno un nuevo teatro, si bien el proyecto no prosperó. No sería sino 1962 que se construiría un nuevo Teatro Hidalgo, si bien en otro lugar: a espaldas del Palacio de Bellas Artes. (Magaña, 1974: 81). En el emplazamiento del antiguo Teatro Hidalgo se encuentra actualmente el Teatro Regina, sala de ensayos oficial de la Orquesta Sinfónica Nacional.

<sup>273</sup> Hecho atribuible a la injerencia directa de Carrillo sobre el ensamble.

### Capítulo 3

obras de compositores europeos de diversos periodos, tanto clásicos como contemporáneos, incluyendo un estreno de una composición del propio Revueltas: la suite de la película *Redes*, que, como ya se señaló, fue la causa probable de su disputa con Chávez.

En algunos conciertos se incluyeron también obras vinculadas a un concurso de composición convocado por la SEP,<sup>274</sup> y aún otras con contenido político explícito que celebraban representaciones del oficialismo. Entre ellas la obra *Revolución de Meza* cuyo desarrollo, según reza el programa de mano inicia con:

...un "tiempo lento" de carácter doloroso e insistente para representar así el estado lamentable de opresión en que se encontraba todo hombre de espíritu libre y elevado antes de 1910 [...] Termina el poema con una marcha triunfal... significando así el triunfo indiscutible de la Revolución Mexicana y la promesa de redención para ese sufrido pueblo del cual formamos parte y que al fin empieza a disfrutar los resultados de tanta sangre derramada en el nombre del más alto de los ideales: igualdad.<sup>275</sup>

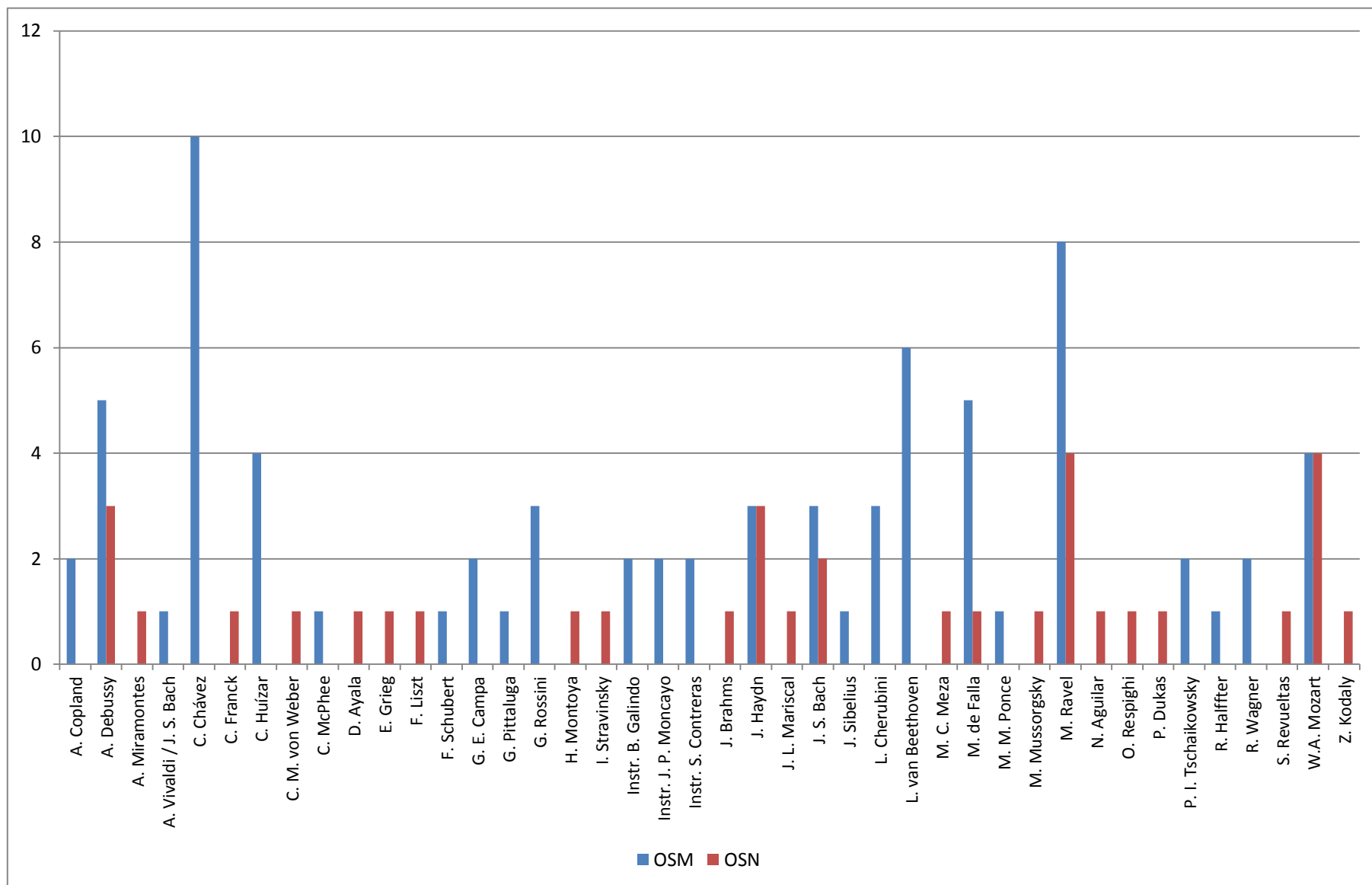
Otra diferencia respecto a su temporada anterior es que el Consejo de la OSN ya no incluye a miembros de la OSM y se limita a señalar, como integrantes de su dirección, a José Muñoz Cota (Jefe del Departamento de Bellas Artes), a Estanislao Mejía, (Director del Conservatorio) y a Santiago R. Vega (Director del Palacio de Bellas Artes). Por otra parte, la prensa fue de nueva cuenta adversa a la OSN, manifestándose de forma desfavorable ante sus conciertos u omitiendo, llanamente, cualquier mención a ella.<sup>276</sup>

---

<sup>274</sup> Hay referencia, al menos, a una obra de dicho concurso en un programa que tuvo lugar el 17 de junio en el Teatro Hidalgo, en el cual se tocó el "Poema sinfónico 1910" de Narciso Aguilar, quien recibió el 4º lugar en el concurso. La interpretación, sin embargo, fue mal recibida por la prensa. Ver: "Crónicas musicales" de Gerónimo Baqueiro Foster, *Excelsior*, 20 de junio de 1936 en Fondo Carlos Chávez, Prensa OSM, Caja 1, Vol. IV, Exps. 5, Fol. 2.

<sup>275</sup> "Miguel C. Meza. 1903", sin autor en *OSN, 2a temporada, 2o concierto*, 19 de mayo Palacio de Bellas Artes, p. 6. En Biblioteca del Centro Nacional de las Artes, Fondos especiales: programas de mano.

<sup>276</sup> Incluso algunos críticos dedican largos textos a criticar la inclusión de la música de Aaron Copland por parte de la OSM sin dedicar una sola mención a la orquesta rival. Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez, Prensa OSM, Caja 1, Vol. IV, Exps. 2-22.



**Figura 2. Obras programadas por la OSM y la OSN en la temporada 1936**  
 Elaboración del autor.

### Capítulo 3

Sin embargo, el balance final de la temporada 1936 fue mayormente negativo para ambas orquestas: en el caso de la OSM, si bien pudo llevar a cabo su temporada, un nuevo conflicto gremial ocasionó la salida de músicos destacados de sus filas. Por otra parte, la OSN no logró consolidar aún, pese a la dirección de Revueltas y al apoyo que le ofrecía la SEP, una reputación que pudiera confrontar a la del ensamble chavista.

Además, el plan que originalmente había resultado atractivo, de integrar directores jóvenes resultó contraproducente ante la inexperiencia de los mismos, lo cual entorpecía la consolidación del ensamble. Ante ello se recurrió, en la temporada 1937, a una medida que buscaba, de nueva cuenta, restarle peso a la notoriedad de la OSM: invitar a Ernest Ansermet quien, tras haber tenido problemas con Carlos Chávez, aceptó dirigir la OSN. Esto también fue consecuencia de que Revueltas emprendió un viaje a España, a fin de sumarse al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, lo cual fue anunciado por Estanislao Mejía como un “viaje de estudios” (Contreras Soto, 2003: 54).

Con ello, la plantilla directiva de la OSN anunció un conjunto nutrido de directores: Ernest Ansermet, Silvestre Revueltas, José F. Vázquez, Juan León Mariscal, Miguel C. Meza y Jesús Estrada. Sin embargo, Ansermet fue el único que llegó a dirigir conciertos en la temporada 1937, la cual fue particularmente corta: sólo contó con 3 conciertos. De ellos, dos repitieron el mismo programa: La obertura “Tannhauser” de Wagner, el Magnificat de Bach —con el coro del Conservatorio— y la Quinta sinfonía de Beethoven. El segundo programa incluyó: la Obertura de “Los maestros cantores” de Wagner, las Variaciones sinfónica de Franck y el Rey David de Honneger, la cual fue interpretada como un estreno en México. Si bien las críticas a los conciertos de la OSN con Ansermet fueron positivas,<sup>277</sup> e incluso en el programa de mano del último concierto se anunciaba que posteriormente habría otro —aunque sin mencionar las piezas que lo

---

<sup>277</sup> Sin autor (8 de agosto de 1937), Se repetirá el domingo el gran concierto de la Sinfónica Nacional, *El Universal*, 1ª sección, p. 7.

## Proscenio de tensiones: orquestas, repertorios y polémicas en el Palacio de Bellas Artes. 1934-1937

integrarían—, pocos días después Ansermet volvería a Europa.<sup>278</sup> Tras ello, la Sinfónica Nacional no volvería a programar conciertos en 1937.<sup>279</sup>

Caso contrario, la OSM comenzó su temporada incrementando, de manera considerable y por segundo año consecutivo, su plantilla de contribuidores. La orquesta tuvo además 19 conciertos en la temporada, repartidos entre 10 regulares, uno de beneficencia, 4 para trabajadores y 4 para niños. En todos participó Carlos Chávez como director, aunque en el concierto de beneficencia también condujo el director Gustavo Pittaluga.<sup>280</sup> De 88 obras interpretadas de 37 compositores, se incluyeron los estrenos de dos instrumentaciones en las que Chávez tuvo participación: un Concerto grosso de Vivaldi, cuyo arreglo hizo junto a Candelario Huízar, y una reorquestación de una pieza (una chacona para órgano) del compositor Dietrich Buxtehude. De esta manera, los compositores que tuvieron mayor presencia fueron: C. Chávez (13), J. S. Bach (9), L. van Beethoven (8) e Í. Stravinsky (6).

De forma general, el balance de la temporada 1937 para la OSM fue positivo al lograr mantener un ritmo de trabajo estable, comparado al de los años anteriores, y conseguir que de nueva cuenta un director extranjero condujera la orquesta. Además, la desaparición de la Sinfónica Nacional implicaba una prueba de la suficiencia, al menos inmediata, que había alcanzado el proyecto chavista.

---

<sup>278</sup> “La noble misión del maestro Ansermet”, de Hugo Conzatti, *El Universal*, 14 de agosto de 1937, 1ª sección, p. 5.

<sup>279</sup> José Rolón señala que la OSN dio un último concierto el 15 de diciembre de 1938 “antes de disolverse definitivamente”, con Silvestre Revueltas en la batuta y en un programa que fue el primero, por una orquesta sinfónica en México, dedicado íntegramente a compositores mexicanos: Música para charlar, Caminos, Sensemayá y Janitzio, del propio Revueltas; Merlín, suite sinfónica de Manuel M. Ponce/Isaac Albéniz y Zapotlán, de José Rolón (Miranda, 1993: 155).

<sup>280</sup> Gustavo Pittaluga (1906-1975) fue un compositor y director de orquesta madrileño. (Pareyón, 2007: 835). La obra que dirigió al frente de la OSM fue “La romería de los cornudos”, de su autoría.

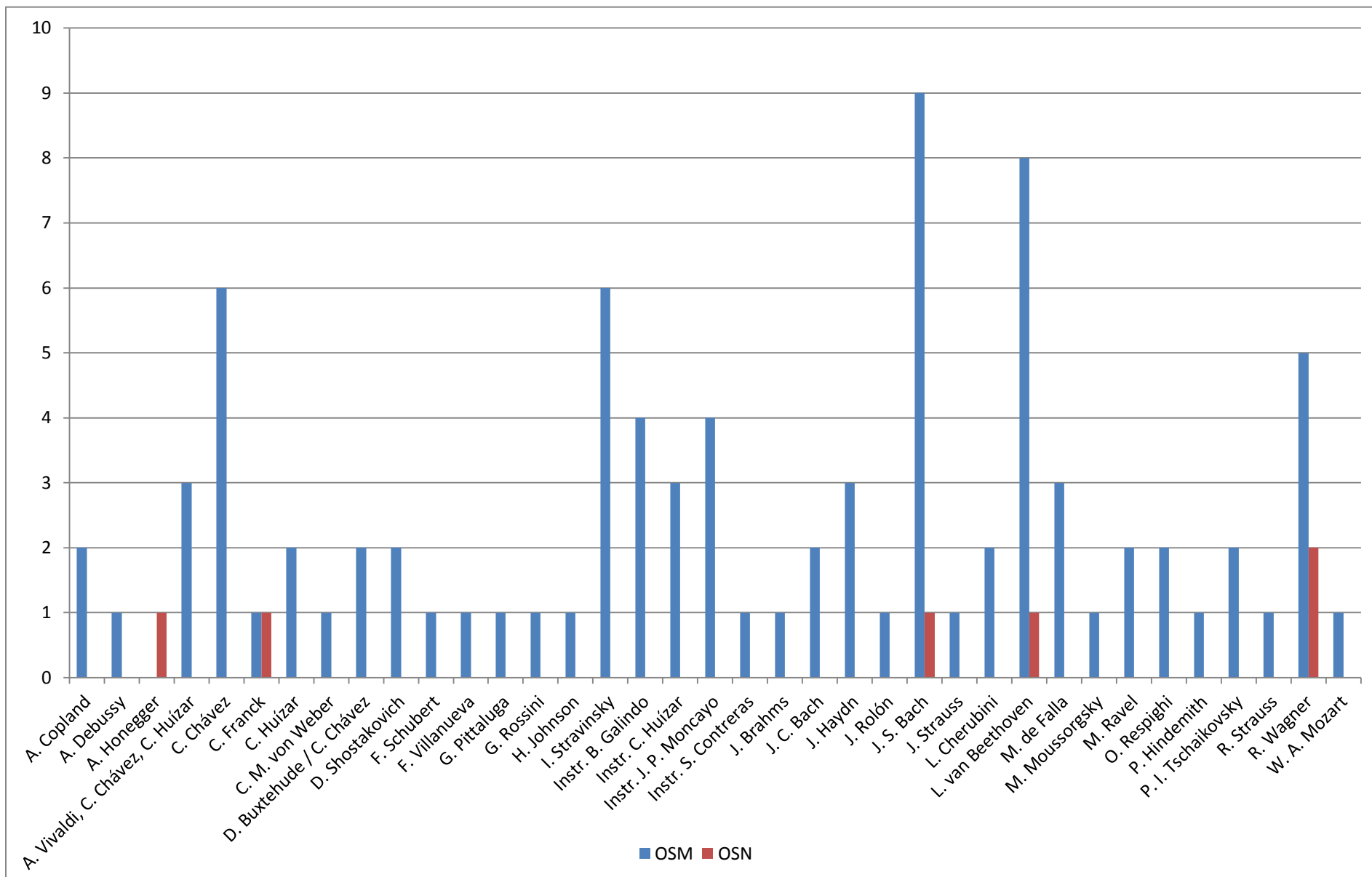


Figura 3. Obras programas por la OSM y la OSN en la temporada 1937  
Elaboración del autor.

### Capítulo 3

Ahora bien, el conflicto entre ambas orquestas había hecho patente que parte de las tensiones derivaban de una personificación del mismo entre los directores que se encargaron de cada orquesta, —particularmente entre Carlos Chávez, Julián Carrillo, Silvestre Revueltas y aún Ernest Ansermet—. Cada uno de ellos, a partir de una fundamentación ideológica personal de la práctica musical adscrita a un conjunto sinfónico bajo su tutela, estableció una oposición contra otros proyectos sinfónicos, a través de la cual buscaban asegurar una posición en el ámbito artístico, cuyo espacio de legitimación oficial, según he planteado en este trabajo, era el Palacio de Bellas Artes.

De esta manera, el caso de la breve dirección de Julián Carrillo al frente de la OSN, pudo ser un intento por parte del músico potosino por recobrar el lugar destacado que había ocupado —tanto en el ámbito musical durante porfiriano, como en los años posteriores a la Revolución—cuya estabilidad sobrestimó al dedicarse a promover, durante gran parte de la segunda mitad de la década de 1920, su teoría del *Sonido 13*. De hecho, la ausencia del autor de *Matilde* durante esos años contribuyó al posicionamiento de Chávez quien, al establecer un proyecto musical lo suficientemente sólido, pudo sobreponerse al del autor de *Matilde* a quién, por añadidura, se le vinculaba con algunas *gaffes* políticas de antaño. El propio Carlos Chávez contribuiría a la promoción de un discurso crítico contra Carrillo basado, entre otras cosas, en su educación en Europa al señalarlo como un mero reproductor de dicha tradición, así como en los cargos que ocupó durante el régimen de Victoriano Huerta (Chávez, 2014: 11-12, 24).

Pese a ello, Carrillo llevó a cabo algunas acciones de promoción de su proyecto musical por las cuales pudiera, a la vez que disociarse de la identificación que se le hacía con un pasado porfiriano, conseguir de nueva cuenta un espacio en la administración artística oficial. Entre ellas puede contar su defensa del *Sonido 13*, al cual atribuía una trascendencia como producto cultural con pretensiones representativas de un colectivo nacional. De hecho, a partir de esta última consideración, buscaría subvertir el concepto mismo de *nacionalismo* de para aplicarlo a su favor:

### Capítulo 3

No me aventuro a llamar nacionalista a la música que se cultiva en México, pues hay tantas clases de música como regiones tiene el país [...] Yo llamaría música nacionalista mexicana a la que no tuvo el mundo antes de que México la produjera. ¿Existe esta música? ¿No es acaso la del Sonido 13?<sup>281</sup>

Sobre Silvestre Revueltas, su integración a la Sinfónica Nacional partió de su rompimiento definitivo con Chávez, situación que permitió, durante su corta gestión, la continuidad de programación en la OSN de músicos relegados por el proyecto musical chavista. A su vez, la separación de Revueltas del conjunto puede atribuirse a la preferencia del compositor por otros proyectos, particularmente su trabajo compositivo, el cual le reportaba una creciente estima incluso en el ámbito internacional.<sup>282</sup>

Finalmente, la participación de Ernest Ansermet en los últimos conciertos de la OSN puede entreverse, más que como un proyecto musical que persiguiera consolidarse dentro del espacio musical nacional, como una estrategia de Estanislao Mejía para mantener al ensamble como oposición relevante de la sinfónica chavista, ello ante el abandono de Carrillo y Revueltas como directores del conjunto. También debe considerarse, en parte, como una respuesta del director suizo contra Chávez, resultado de las diferencias que tuvieron en la temporada de 1935, las cuales habían motivado el distanciamiento entre ambos músicos. Sin embargo, antes de que este rompimiento tuviera lugar, el director suizo dirigió una misiva a Chávez en la cual alude a las problemáticas que entonces atravesaba el director de la OSM:

Qué esperan esos hombres para colocarle de director de Bellas Artes — [i]permanentemente sin dependencia de los Ministros!— con la dirección de la orquesta y

---

<sup>281</sup>“Nacionalismo musical” de Julián Carrillo, *El Universal*, 1º de febrero de 1937, 1ª sección, p. 7.

<sup>282</sup> Prueba de ello es el testimonio del compositor y escritor estadounidense Paul Bowles, quien en 1936 visitó México. Durante su estancia se entrevistó, por recomendación de Aaron Copland, con Silvestre Revueltas de quien aporta una descripción en la que no escatima halagos ante su música y personalidad: “Llegué casualmente cuando estaban dando un concierto en el que Revueltas dirigía su Homenaje a García Lorca. La luminosa textura del sonido orquestal me impresionó de inmediato. Su estilo musical era impecable. Al terminar el concierto (...) volví a quedar impresionado, esta vez más profundamente, por la categoría humana del compositor” (Bowles, 2000: 215).



**Proscenio de tensiones: orquestas, repertorios y polémicas en el Palacio de Bellas Artes. 1934-1937**

una clase en el Conservatorio, en un Conservatorio más decente que el de [Estanislao] Mejía...<sup>283</sup>

A pesar de que la descripción de Ansermet es una idealización por medio de la cual plantea un descargo a favor del trabajo del compositor y pianista, también es una previsión intuitiva en la que el director suizo entrevé el reposicionamiento que posteriormente alcanzaría Carlos Chávez como agente central del aparato artístico del régimen. No obstante que dichas circunstancias superan la periodización de la presente investigación, aquí ofrezco algunas notas al respecto como remate del trabajo.

A lo largo del desarrollo y consolidación del proyecto musical chavista, como ya se ha visto, diversos partidarios desde su campo individual de acción contribuyeron para su promoción. Entre ellos se encontraba el escritor Mauricio Magdaleno quien continuamente, en editoriales publicados *El Universal*, justificaba las dinámicas de la OSM frente a algunos impugnadores. El escritor de la novela *Sonata* llevó a tal punto su defensa que incluso concebía la existencia del proyecto chavista, no como una forma de progreso artístico, sino como un indicador sintomático del desarrollo social:

Allí donde impera la buena música acaba produciéndose siempre un pueblo grande. A pico y martillo se construyen las patrias, y a tajos de fuego y a borbotones de sangre; pero también a soplos de música. Pues nada conspira más tenazmente a suscitar luz en las conciencias y rumbo en las sociedades que el cultivo fervoroso de la sensibilidad a través del mensaje superior de la música.<sup>284</sup>

Otro partidario de Chávez fue Miguel Alemán Valdés quien ya había mostrado su adhesión a la orquesta como suscriptor. Sin embargo, al asumir la presidencia,

---

<sup>283</sup> Ernest Ansermet a Carlos Chávez en: Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez. Correspondencia OSM, Caja 2 Vol. II, exp. 57, f. 38 v.

<sup>284</sup> "Sinfonía y civilización" de Mauricio Magdaleno, *El Universal*, 12 de julio de 1938, 1ª. sección, p. 3. Sobre las implicaciones de la forma en que Magdaleno refiere al proyecto sinfónico asociándolo al concepto de civilización: supra, nota 67.

### Capítulo 3

Valdés creó el Instituto Nacional de Bellas Artes,<sup>285</sup> el cual puso bajo la dirección del compositor.<sup>286</sup>

Desde esta posición, Chávez fomentó la creación de un conjunto oficial: la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional (OSCN), la cual quedó constituida oficialmente, y bajo el arbitrio del Estado, por decreto del propio presidente Miguel Alemán.<sup>287</sup> La OSM siguió funcionando, si bien Chávez presentó su renuncia, como director de la misma, en 1949. En respuesta, los miembros del Consejo de la sinfónica decidieron que no tenía mayor sentido el mantenimiento de la OSM ya que, consideraban, la orquesta era una labor personal Chávez, quien la había dirigido por más de 20 años. A la vez, plantearon que los empeños sociales de difusión musical que había mantenido el ensamble podían ser cubiertos por la nueva OSCN (García Morillo, 1960: 146-148).

Poco después de la disolución de la OSM, un nuevo decreto presidencial estableció un cambio nominativo para la Sinfónica del Conservatorio, la cual pasaría a denominarse, en lo sucesivo, Orquesta Sinfónica Nacional. En el mismo decreto, y como reconocimiento explícito a su representatividad oficial, la OSN recibió el Palacio de Bellas Artes “teatro oficial del Estado” como sede.<sup>288</sup>

Esta orquesta, producto de los empeños de Carlos Chávez, tiene continuidad hasta el presente y ocupa un lugar relevante en las dinámicas musicales del Palacio de Bellas Artes. De hecho, fue el ensamble que el 29 de septiembre de 2014 participó en el acto conmemorativo por el 80 aniversario de la inauguración del recinto.

---

<sup>285</sup> Esta secretaría de Estado encargada de la gestión y promoción de las labores artísticas, si bien con diferencias, fue la misma que en 1934 Alberto J. Pani había buscado establecer, infructuosamente. “Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura” de Secretaría de Educación Pública, *Diario Oficial de la Federación*, 31 diciembre 1946, p. 9-11.

<sup>286</sup> Luis Sandi plantea que la consideración que tenía Alemán Valdés por Carlos Chávez era tal, que creó el INBA específicamente para que lo dirigiera el director de la OSM (Sandi, 1978: 88).

<sup>287</sup> “Decreto que crea la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura” de Secretaría de Educación Pública, *Diario Oficial de la Federación*, 18 julio 1947, p. 5-6.

<sup>288</sup> “Decreto que dispone que la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, se denomine en lo sucesivo Orquesta Sinfónica Nacional” de Secretaría de Educación Pública, *Diario Oficial de la Federación*, 25 abril 1949, p. 9-10.

## Conclusiones

Surgido como un proyecto que conmemoraba el centenario de la Independencia y los alcances del Estado porfiriano, el Teatro Nacional serviría como espacio para exhibición de los productos artísticos oficiales. Estos, subsidiados por el Estado, operarían como medios comunicativos potenciales de las representaciones político/identitarias de la nación afines a la administración política.

Tal fue el caso de la ópera *Matilde o México en 1810* del compositor Julián Carrillo, la cual retomaba elementos de la historiografía porfiriana que –junto con alusiones simbólicas a elementos de la tradición del iluminismo y la Revolución francesa– formaban una construcción alegórica de un proyecto de nación, de la cual el régimen se preconizaba como heredero. Sin embargo, problemas vinculados con la construcción del teatro y el advenimiento del conflicto revolucionario, terminaron echando por tierra cualquier tentativa inmediata de culminar el edificio. Esta circunstancia, que evidenciaba un desgaste de las propias representaciones políticas del porfiriato, impidió que el estreno de *Matilde o México en 1810* tuviera lugar entonces.

Posteriormente, una vez que el movimiento político posterior al conflicto revolucionario se consolidó, promovió también el desarrollo de elementos simbólicos que refirieran a sus tentativas por construir una representación propia de la nación. De este modo fue que en 1932, por un acuerdo presidencial, un conjunto de actores políticos se interesaron en la culminación del inconcluso Teatro Nacional. En dicha circunstancia fue patente un énfasis discursivo que buscaba disociar la terminación del proyecto de su origen porfiriano, para lo cual se persiguió la resignificación misma del recinto —para lo cual adquirió incluso su nombre actual de Palacio de Bellas Artes—. De esta forma, también se pretendía situar al recinto de nueva cuenta como un espacio eje de las aspiraciones contenidas en las representaciones artísticas oficiales.

Así, tuvieron lugar de diversas propuestas que, bajo el nominativo de un gobierno “revolucionario”, aludían a tramas discursivas heterogéneas. Entre éstas

## Conclusiones

se encontraron las sostenidas por Narciso Bassols y Diego Rivera —miembros de la élite política y cultural—, quienes comisionaron una obra musical con fundamentos explícitamente socialista, a la cual ellos eran afines y que, suponían, encarnaba las aspiraciones de su idea del proyecto socio/político del Estado revolucionario.

Dicha composición, intitulada *Llamadas. Sinfonía proletaria*, fue encargada a Carlos Chávez, músico que había desarrollado una destacada trayectoria artística en el contexto posrevolucionario. Sin embargo, pese a los intentos de Chávez por integrar en su composición elementos de una representación política coherente, *Llamadas* no encontró una resonancia pública como tal. Incluso la obra, junto al evento de la inauguración del Palacio de Bellas Artes en que se tocó, fueron señalados como productos con escasa consonancia respecto a su contexto. De tal modo, la pieza cargó con un peso valorativo que la desestimaba como carente de toda trascendencia como producto representativo de una realidad social.

De forma posterior a este evento, diversos cambios en el espacio político determinaron que Carlos Chávez perdiera parte de la influencia que había mantenido en el ámbito musical oficial. Asimismo, la determinación de otros actores por fundar una oposición al proyecto musical chavista, contribuyeron al desarrollo de pugnas entre proyectos musicales —concentradas en dos ensambles sinfónicos—, las cuales tuvieron lugar el Palacio de Bellas Artes entre 1935 y 1937.

Para diferenciarse los directivos de cada ensamble articularon dinámicas a través de las cuales pudieran conseguir, tanto una personalidad como conjunto a la vez que destacar de su orquesta rival. Con ello, aspiraban a consolidar a su orquesta como promotor de representaciones de una identidad nacional, a través de las cuales pudieran obtener, tanto el subsidio permanente del Estado como una base de apoyo social.

Fue así que Carlos Chávez, tras el infructuoso ensayo de una representación social en su música que afrontó con el estreno de *Llamadas*, se decantó por la

## Conclusiones

integración en su obra sinfónica de referentes históricos que aludieran a un pasado prehispánico arquetípico, si bien considerando referentes sonoros cercanos. Esta propuesta, así como la desaparición de la sinfónica antagonista, — consecuencia de la falta de solidez y arraigo social que alcanzó— contribuirían a la ulterior consolidación del proyecto orquestal chavista, si bien dicha circunstancia aún tomaría tiempo, como modelo de una representación musical oficial.

En conjunto, las dinámicas aquí estudiadas permiten entrever que las representaciones que los actores construyen sobre un patrimonio cultural inherente a un colectivo nacional, distan de ser homogéneas en tanto se construyen a través de procesos en continua adaptación. Esto a fin de convertirse en referentes socialmente aceptados de una identidad nacional, por medio de una significación como productos reconocidos, estandarizados y coherentes. De esta manera, los actores políticos y artísticos actúan de manera conjunta para definir las características de dichos productos culturales.

En el proceso, los miembros de la administración estatal integran elementos discursivos e ideológicos de un proyecto de nación oficial, por medio de los cuales adquieren legitimidad y aún sustento como depositarios de un proceso de consolidación de una identidad histórica. En respuesta otorgan diversas formas de soporte a los promotores de dichos productos. Ante dicha posibilidad, los miembros de las comunidades artísticas pueden pugnar entre sí a fin de imponer sus representaciones y garantizar, de esta manera, la continuidad de sus aspiraciones al obtener el reconocimiento del Estado.

Si bien estas dinámicas requieren un análisis que refiera sus posibles significados dentro de momentos precisos, su estudio aporta elementos esclarecedores sobre la carga social inmediata que los productos artísticos sobrellevan. Para ello es también necesario profundizar en sus dinámicas de producción, organización, desarrollo y aún de influencia pues, como se ha visto, devienen en medios promotores no sólo de una identidad social abstracta, sino de representaciones de un poder político determinado.

## Conclusiones

Derivado de esto, finalizo con algunos señalamientos sobre posibles rutas de investigación derivadas del presente trabajo. En primer lugar, a partir de los planteamientos del capítulo tercero queda patente la necesidad de un estudio a profundidad de la historia de las orquestas en México. La diversidad de temas que abarca es rica e incluye acercamientos tales como: estudios estadísticos sobre sus repertorios —diferenciaciones, promociones ideológicas— e integrantes —tómese como ejemplo investigaciones recientes que consideran desde una perspectiva de género la conformación histórica del personal de las orquestas—; historiográficos —aún está por llegar una investigación profunda, ya sea particular o general, sobre el desarrollo de las orquestas en México—; el papel de los participantes —directores, músicos, compositores— y su vinculación con las organizaciones oficiales —actores políticos y la influencia que tienen en los ensambles.

Resulta también importante un estudio del desarrollo de la recepción de los productos de la música sinfónica y otros géneros vinculados, contra el auge de la música comercial. Esto pues en un momento de la investigación se retomaron los planteamientos de autores que señalaban este proceso durante diversos momentos del siglo XX en México, destacándolo como un conflicto que los propios compositores sinfónicos reconocían. Ante ello cabría valorar, por ejemplo, la representatividad social que la música comercial alcanzó frente a los productos artísticos oficiales, estos últimos más cercanos a los tratados en este proyecto.

Finalmente, como ya se señalé en el Capítulo 1, otra posible investigación se encuentra en el contraste entre las representaciones identitarias presentes en *Matilde* y otra ópera de Carrillo: *Xúlitl*. Esto en tanto los materiales disponibles en diversos archivos, sumados a la reciente aparición de investigaciones sobre el compositor de dichas obras, ofrecen un panorama positivo a ello.

## **Fuentes consultadas**

### **Archivos**

Archivo del Centro Julián Carrillo (ACJC).

Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública (AHSEP).

Archivo Histórica de la Universidad Nacional Autónoma de México (AHUNAM).

Archivo General de la Nación (AGN).

Archivo del Centro de Estudios de Historia de México Carso (ACEHM-Carso).

Biblioteca del Centro Nacional de las Artes (BCNA).

### **Hemerografía**

La Aurora (1909).

Diario Oficial de la Federación (1934, 1935, 1946, 1949).

Diorama. Suplemento cultural de Excélsior (1975).

Excélsior (1933, 1934).

Frente a Frente (1934).

Jueves de Excélsior (1934)

El Nacional (1934, 1935).

La Prensa (1934)

El Universal (1934, 1935, 1937, 1938).

El Universal Gráfico (1928).

## Fuentes consultadas

- Allmendinger, Jutta y J. Richard Hackman y Erin V. Lehman (1996), «Life and Work in Symphony Orchestras», *The Musical Quarterly* 80, n° 2, pp. 194-219.
- Barquin, Alfonso (2003), “Del poder y su desgaste”, *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 10, n° 32, pp. 181-222.
- Contreras Zubillaga Igor, Sonsoles Hernández Barbosa (2013), “Pensar la música desde las ciencias sociales. Entrevista a Esteban Buch”, *Trans. Revista de transcultura musical*, n° 17. [http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans-17-15\\_1.pdf](http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans-17-15_1.pdf), (consultado el 12 de agosto de 2016).
- Cortés Zavala, María Teresa (1991), “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios durante el cardenismo”, *Tzintzun. Revista de estudios históricos*, n° 13.
- DeNora, Tia (1984), “How is Extra-Musical Meaning Possible? Music as a Place and Space for “Work”, *Sociological Theory*, vol. 4, n° 1, pp. 84-94.
- DiMaggio, Paul (1982), “Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: the creation of an organizational base for high culture in America”, *Media, Culture and Society* 4, pp. 33-50.
- DiMaggio, Paul J. y Walter W. Powell, (1983), “The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields”, *American Sociological Review* 48, n° 2, pp. 147-160.
- Dowd, Timothy J. y Kathleen Liddle (2002), “Organizing the musical canon: the repertoires of major U.S. symphony orchestras, 1842 to 1969”, *Poetics* 30, pp. 35-61.
- Duffour, Michèle (2011), “La escena para la música instrumental: un espacio simbólico”, *Scherzo: revista de música*, n° 268, pp. 106-111.



## Fuentes consultadas

- Faulkner, Robert R. (1973), "Orchestra Interaction: Some Features of Communication and Authority in an Artistic Organization", *The Sociological Quarterly* 14, n° 2, pp. 147-157.
- Galindo López, Jesús, (1992), "Dos cartas inéditas de Diego Rivera" en *Nexos*. <http://www.nexos.com.mx/?p=6495> (consultado el 10 de febrero de 2016).
- Gosset, Philip (1990), "Becoming a citizen: The chorus in Risorgimento opera", *Cambridge Opera Journal* 2, n° 1, pp. 41-64.
- Hennion, Antoine (2010), "Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto", *Comunicar, Revista Científica de Educomunicación* XVII, n° 34, pp. 25-33.
- Hernández Landa Valencia, Verónica (2011), "Los tiempos de la historia. Los piratas del Golfo de Vicente Riva Palacio", *Cuadernos Americanos*, n° 137, vol. 3, pp. 67-87. <http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca137-67.pdf> (consultado el 21 de agosto de 2016).
- Knight, Alan (1997), "The Ideology of the Mexican Revolution, 1910-40", *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1168/1198> (consultado el 19 de abril de 2016).
- (2010), "The Myth of The Mexican Revolution", *Past & Present*, n° 209, pp. 223-273.
- Kramer, Lawrence (2008), "Dvorak en Pyongyang y otros problemas: la musicología en la sociedad contemporánea", *Trans. Revista de transcultura musical*, n° 12 <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/99/dvorak-en-pyongyang-y-otros-problemas-la-musicologia-en-la-sociedad-contemporanea> (consultado el 3 de abril de 2016).

## Fuentes consultadas

- Kremp, Pierre-Antoine (2010), "Innovation and Selection: Symphony Orchestras and The Construction of Musical Canon in The United States", *Social Forces* 88, n° 3, pp. 1051-1082.
- Matos Moctezuma, Eduardo (2009), "El México prehispánico y los símbolos nacionales", *Arqueología mexicana*, vol. XVII, n° 100, pp. 46-53.
- McCreless, Patrick (1996), "Contemporary Music Theory and the New Musicology: An Introduction", *Music Theory Online*, vol. 2, n° 2, [http://www.mtosmt.org/issues/mto\\_96.2.2/mto.96.2.2.mccreless.pdf](http://www.mtosmt.org/issues/mto_96.2.2/mto.96.2.2.mccreless.pdf), (consultado el 11 de agosto de 2016).
- Noya, Javier, et al. (2014) "Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música", *Revista Internacional de Sociología* 72, n° 3, pp. 541-562.
- Perrow, Charles (1991), "A society of organizations", *Theory and Society*, vol. 20, n° 6, pp. 725-762.
- Queipo de Llano, Elena y Javier Noya, (2011), "Cien años de sociología de la música", *Scherzo: revista de música*, n° 268, pp. 90-96.
- Rey, Pepe [Juan José], (1987), "Musicología forense", *Musica Antiqua*, n° 8, pp. 17-22.
- Richardson, William (1987), "The Dilemmas of a Communist Artist: Diego Rivera in Moscow, 1927-1928", *Mexican Studies* Vol. 3, n° No. 1, pp. 49-69.
- Romero, Mauricio (2015), "Palacio de Bellas Artes, en renta como un salón de fiestas más", *Contralínea*, n° 436, <http://www.contralinea.com.mx/archivo-revista/index.php/2015/05/12/palacio-de-bellas-artes-en-renta-como-salon-de-fiestas-mas/> (consultado el 13 de agosto de 2016).
- Rovzar, Eugenio F. (1978), "Alberto J. Pani: Un capitalista revolucionario", *Investigación Económica* 37, n° 145, pp. 205-240.

## Fuentes consultadas

Saavedra, Leonora (2014), “El nuevo pasado mexicano: estrategias de representación en Atzimba de Ricardo Castro”, *Resonancias* 19, n° 35, pp. 79-100.

— (2015), “Carlos Chávez’s Polysemic Style: Constructing the National, Seeking the Cosmopolitan”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 68, Number 1, pp. 99—149

Tello Amador, Judith (2010), “Bellas Artes, una polémica reapertura” *Proceso*, n° 1772, <http://www.proceso.com.mx/80234/80234-bellas-artes-una-polemica-reapertura>, (consultado el 14 de agosto de 2016).

Tenorio Trillo, Mauricio (1996), “1910 Mexico City: Space and Nation in the City of the Centenario”, *Journal of Latin American Studies*, Vol. 28, No. 1, pp. 75-104.

Tilly, Charles (1994) «States and Nationalism in Europe 1492-1992», *Theory and Society* 23, n° 1, pp. 131-146.

Trotsky, León (1950), “Art and Politics in Our Epoch”, *Fourth International*, vol. 11 No. 2, pp. 61—64, en *Marxists Internet Archive* <https://www.marxists.org/archive/trotsky/1938/06/artpol.htm>, (consultado el 28 de marzo de 2016).

— (1933), “La declaración de los cuatro. Sobre la necesidad y los principios de una nueva internacional”, *The Militant* en *Marxists Internet Archive*. <https://www.marxists.org/espanol/trotsky/ceip/escritos/libro3/T05V113.htm>, (consultado el 20 de febrero de 2016).

— (1933), “Por nuevos partidos comunistas y una nueva internacional”, *Boletín Interno, Liga Comunista de Norteamérica*, n° 13, en *Marxists Internet Archive*, <https://www.marxists.org/espanol/trotsky/ceip/escritos/libro3/T05V105.htm> (consultado el 20 de febrero de 2016).

## Fuentes consultadas

Weinstock Herbert, (1936), «Carlos Chávez», *The Musical Quarterly*, vol. 22, n° No. 4, pp. 435-445.

Zárate Toscano, Verónica, y Serge Gruzinski (2008), «Ópera, imaginación y sociedad. México y Brasil, siglo XIX. Historias conectadas: Ildegonda de Melesio Morales e Il Guarany de Carlos Gomes», *Historia mexicana* 58, n° 2, pp. 803-860.

## Bibliografía

Adorno, Theodor W. (2009), *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, España, Akal.

— (2008), *Crítica de la cultura y sociedad I*, España, Akal.

Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer (2007), *Dialéctica de la ilustración*, España, Akal.

Agea, Francisco (1949), *21 años de la Orquesta Sinfónica de México*, México, Imprenta Nuevo Mundo.

Agranoff Ochs, Anna (2011), "Opera in Contention: Social Conflict in Late Nineteenth-Century Mexico City". Tesis de doctorado, Chapel Hill, University of North Carolina.

Ai Camp, Roderic (1996), *Reclutamiento político en México, 1884-1991*. México: Siglo XXI.

Alcaraz, José Antonio (1978), "La excepción triunfante. Apuntes sobre algunos aspectos de la programación de la Orquesta Sinfónica de México", Gloria Carmona (coord.), *Carlos Chávez. Homenaje Nacional*, México, INBA/SEO, 1978, pp. 95-112.

— (1996) *Carlos Chávez, un constante renacer*. México, INBA / CENIDIM.

## Fuentes consultadas

Araya Umaña, Sandra (2002), *Las representaciones sociales: ejes teóricos para su discusión*, Cuadernos de Ciencias Sociales n° 127, Costa Rica, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

Attali, Jaques (2011), *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI, 2011.

Austin, John Langshaw (1990), *Cómo hacer cosas con palabras*. España, Paidós.

Azuela de la Cueva, Alicia (2005), *Arte y poder*. México, FCE / El Colegio de Michoacan.

Baca Martín, Jesús (2010), *Espacios sonoros. La dimensión social de la comunicación acústica*. Sevilla: ArCiBel Editores.

Bassols, Narciso (1976), *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica.

Barrón Corvera, Jorge (2004), *Manuel María Ponce: a bio/biography*. USA, Praeger Publishers.

Becker, Howard S, (2015) *Para hablar de la sociedad: La sociología no basta*, Argetina, Siglo XXI.

— (2014), *What About Mozart? What About Murder? Reasoning From Cases*, USA, Chicago University Press.

— (2008), *Los mundos del arte*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

Bejamin, Thomas (2003), *La revolución mexicana. Memoria, mito e historia*. México, Taurus.

Blanning, Tim (2008), *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*, Barcelona, Acanalado.

Boari, Adamo (1918), *La costruzione di un teatro*. Roma, Ed. Fotomecanicce.

## Fuentes consultadas

- Bobbio, Norberto et al. [direcc.] (2005), *Diccionario de política*. Siglo XXI, México, 2005.
- Bourdieu, Pierre (1990). *Sociología y cultura*. México, Grijalbo/Conaculta.
- (2012) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. México, Taurus.
- , (2008) *Qué significa hablar*. España, Akal.
- Bowles, Paul (2000), *Memorias de un nómada*, España, Grijalbo.
- Brading, David A. (1988) *Mito y profecía en la historia de México*, México, Editorial Vuelta.
- Bradú, Fabienne (2010), *Antonieta (1900-1931)*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Briseño Senosiain, Lillian (2014), "La luz del porfiriato", Paul-Henri Giraud et al. (coords.), *1910. México entre dos épocas*, 119-135. México, El Colegio de México.
- Britton, John A. (1976), *Educación y radicalismo en México*. Vol. I. Los años de Bassols. México, Secretaría de Educación Pública.
- Buch, Esteban (2001), *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*, Barcelona, Anagrama.
- (2010), *El caso Schönberg. Nacimiento de la vanguardia musical*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Canetti, Elias (2008), *Masa y poder*, México, De Bolsillo.
- Carrillo, Dolores (1992), *Julián Carrillo. Testimonio de una vida*. San Luis Potosí, Comité Organizador "San Luis 400".
- Carrillo, Julián (1967), *Errores universales en música y física musical*. México, Seminario de Cultura Mexicana.

## Fuentes consultadas

- (1913) *Pláticas musicales*. México. A. Wagner y Levien, Sucs.
- Casablanca, Benet (2014). *El humor en la música. Broma, parodia e ironía. Un ensayo*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Chávez, Carlos [música]. Rivera, Diego [ilustraciones] (1934), *Llamadas. Sinfonía proletaria*. México, Secretaría de Educación Pública. Disponible en: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/822830/language/es-MX/Default.aspx?pdf=822830> (consultado el 21 de agosto de 2016).
- Chávez, Carlos (1989), *Epistolario selecto*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1997), *Escritos periodísticos (1916-1939)*, México, El Colegio Nacional.
- (2000), *Escritos periodísticos (1940-1949)*, México, El Colegio Nacional.
- (2014), *Escritos periodísticos (1950-1975). Varia (1932-1977)*, México, El Colegio Nacional.
- (1972), *Oro... no vale nada. Lira de Orfeo*, México, El Colegio Nacional.
- Coffey, Mary y Ana Garduño (2014). *El museo del Palacio de Bellas Artes*, México, CONACULTA / INBA.
- Colom González, Francisco (2014), "Max Weber y La ciudad. Una interpretación a la luz de la experiencia hispanoamericana", Álvaro Morcillo Laiz y Eduardo Weisz, *Max Weber: una mirada iberoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 363-390.
- Condés Lara, Enrique (2012), "El comunismo, las instituciones y la ideología de la Revolución mexicana", tesis de doctorado, Universidad de Granada, Universidad de Granada, Facultad de Ciencias Políticas, 2012.
- Contreras Soto, Eduardo (2003), *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son*, México, Conaculta.

## Fuentes consultadas

- Córdova, Arnaldo, (1987) *La formación del poder político en México*, México, Era.
- , (1984) *La ideología de la Revolución Mexicana*, México, Era, 1984.
- Dalhaus, Carl (1999), *La idea de la música absoluta*, España, Idea Books.
- Deboard, Guy (1995), *La sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile: Ediciones Naufragio.
- Delpar, Helen (1992), *The Enormous Vogue of Things Mexican: Cultural Relations Cultural Relations Between the United and Mexico, 1920-1935*, USA, The University of Alabama Press, 1992.
- Dilthey, Wilhelm (1974), *Teoría de las representaciones del mundo*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente.
- Doron, Roland y Françoise Parot (2008), *Diccionario Akal de Psicología*, España, Akal.
- Doyle, William (1989), *The Oxford History of the French Revolution*, Great Britain, Oxford University Press.
- Eagleton, Terry (2001), *La idea de cultura. Una mirada política a los conflictos culturales*, España, Paidós.
- Elias, Norbert (1991), *Mozart. Sociología de un genio*, Barcelona, Edicions 62.
- (1987), *El proceso de la civilización*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Florescano, Enrique (2002), *Historia de las historias de la nación mexicana*. México, Taurus.
- Flanagan, Robert J. (2012), *The Perilous Life of Symphony Orchestras*. New Haven: Yale University Press.



## Fuentes consultadas

Fuentes Rojas, Elizabeth (1995), "La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Una producción artística comprometida", tesis de doctorado, México, UNAM.

Frith, Simon (2003), "Música e identidad", Stuart Hall y Paul du Gay, *Cuestiones de identidad cultural*, Argentina, Amorrortu.

Gamboa, Federico (1938), *Mi diario: mucho de mi vida y algo de la de otros*, vol. 5, Guadalajara, La Gaceta de Guadalajara.

García Cubas, Antonio (1904), *El libro de mis recuerdos*, México, Imprenta de Arturo García Cubas, Hermanos Sucesores.

García Morillo, Roberto (1960), *Carlos Chávez. Vida y obra*. México: Fondo de Cultura Económica.

Garduño, Ana (2014), "Centralidad Museal del Palacio de Bellas Artes", En *El Museo del Palacio de Bellas Artes*, Mary Coffey y Ana Garduño, México, INBA, pp. 21-104.

— (2013), "Patrimonialismo y poder. Alberto J. Pani, coleccionista institucional (1917-1934)", Víctor Manuel Mínguez Cornelles (coord), *Las artes y la arquitectura del poder. Memorias del XIX Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, España, Universitat Jaume I. Castellón, pp. 1752-1764.

— (2004), "Un palacio para el movimiento pictórico mexicano. Coordenadas históricas de su exhibición", Alejandrina Escudero (coord.), *70 años de artes plásticas en el Palacio de Bellas Artes*, México, Conaculta, INBA, 2004, pp. 49-75.

— (2010), "Alberto J. Pani. Político, funcionario, coleccionista y promotor cultural", Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información en Artes Plásticas, *Memoria del III Encuentro del Cenidiap-INBA. Deconstruyendo centenarios*, México, INBA, pp. 338-349.

## Fuentes consultadas

- Garramuño, Florencia (2007), *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Garrido, Luis Javier (1985), *El Partido de la Revolución Institucionalizada*, México, Siglo XXI.
- Geertz, Clifford (2005), "Centros, reyes y carisma: una reflexión sobre el simbolismo del poder", Joan Vendrell Ferré (coord.), *Teoría social e historia. La perspectiva de la antropología social*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, pp. 213-247.
- Gianera, Pablo (2011), *La música en el grupo Sur. Una modernidad inconclusa*, Argentina, Eterna Cadencia Editora.
- Gimate-Welsh, Adrián (2005), *Del signo al discurso. Dimensiones de la poética, la política y la plástica*. México, UAM / Miguel Ángel Porrúa.
- Gómez Ascencio, Pablo (2012), "Casi sonata teórica en cuartos de tono. Racionalidad, discurso, narrativa y mediación en la obra musical de Julián Carrillo. Sociología de 'El Sonido 13'", tesis de licenciatura, México, UNAM.
- Gómez-Galvarriato, Aurora (2002), "La política económica de del nuevo régimen. Alberto J. Pani 1923-1927, 1931-1933", Leonor Ludlow (coord.), *Los secretarios de Hacienda y sus proyectos (1821-1933)*, vol. II, México, UNAM, pp. 381-411.
- González Mello, Renato (2008), *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y cadáveres*, México, UNAM.
- Gorostiza, José (2007), *Poesía y prosa*, México, Siglo XXI.
- Gorostiza, José et al. (1934), *El Palacio de Bellas Artes*, México: Cultura.
- Gruzinski, Serge (2013), *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica.

## Fuentes consultadas

- Guedea, Virginia (2014), "El Centenario de 1910 o la conmemoración de las tres independencias mexicanas" Paul-Henri Giraud et al. (coords.), *1910. México entre dos épocas*, México, El Colegio de México, pp. 65-77.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (1995), *Obras*, vol. I, México, UNAM.
- Gutiérrez, Rosa García (2002), "¿Hubo una poesía de la Revolución mexicana? El caso de Carlos Gutiérrez Cruz" Kristine Vanden Berghe y Maarten van Delden (direcc.), *El laberinto de la solidaridad. Cultura y política en México (1910-2000)*, Amsterdam, Rodopi, pp. 27-43
- Halffter, Rodolfo et al. (1971), *Carlos Chávez: catálogo completo de sus obras*, México, Sociedad de Autores y Compositores de Música.
- Hennion, Antoine (2002), *La pasión musical*, España, Paidós.
- Herrero B., Carlos (2004), *Los empresarios mexicanos de origen vasco y el desarrollo del capitalismo en México, 1880-1950*, México, UAM.
- Hobsbawm, Eric (1983), "Introduction: Inventing Traditions", Eric Hobsbawm y Terrence Ranger, *The Invention of Tradition*, United Kingdom, Cambridge University Press, 1983, pp. 1-14.
- Ibarra Groth, Federico (2011), *Orquesta de la Universidad Nacional Autónoma de México*, México, UNAM.
- Kolb Neuhaus, Roberto (2012), *Contracanto. Una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*, México, UNAM
- Krieger, Peter (2006), "Iconografía del poder: Tipologías, usos, medios", Cuahutemoc Medina (edic.), *La imagen política. XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, D.F, UNAM / IIE, pp. 17-19
- Kühn, Clemens (2003), *Tratado de la forma musical*, España, Idea Books.
- Kuri Trujeque, María Delta (2005), "La Orquesta Sinfónica de México (1928-1936)", tesis de maestría, Puebla, BUAP.

## Fuentes consultadas

- Latham, Alison (2008), *Diccionario enciclopédico de la música*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Lawson, Colin [edit.] (2003), *The Cambridge Companion to The Orchestra*, USA, Cambridge University Press.
- Lazos, John G. (2013), "La música y la política: ámbitos que se entrecruzan en el periodo del México independiente en la obra de un tal Gómez", 55-93. Lourdes Turrent (coord.), *Autoridad, solemnidad y actores musicales en la Catedral de México*, México, Ciesas.
- López Casillas, Mercurio (2003), *José Guadalupe Posada. Ilustrador de cuadernos populares*, México, Editorial RM.
- Magaña Esquivel, Antonio (1974), *Los Teatros de la Ciudad de México*, México, DDF.
- Magdaleno, Mauricio (1986), "El sentido social del arte de Diego Rivera", Elisa García Barragán y Luis Mario Schneider, *Diego Rivera y los escritores mexicanos: antología tributaria*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, pp. 123-125.
- Madrid, Alejandro L. (2015), *In Search of Julian Carrillo and Sonido 13*, USA, Oxford University Press.
- (2008), *Los sonidos de la nación moderna*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Mannheim, Karl (1964), *Essays on the Sociology of Knowledge*, London, Routledge & Kegan Paul.
- Mañón, Manuel (1932), *Historia del Teatro Principal de México*, México, Cultura.
- Maples Arce, Manuel (1988), "Actual N° 1. Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce". Nelson Osorio T., *Manifiestos*,

## Fuentes consultadas

- proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Venezuela, Fundación Biblioteca Ayacucho, pp. 101-107.
- Maupomé, Beatriz (2004), "Apuntes para una historia de la Orquesta Sinfónica Nacional", Gabriela Pardo, Magdalena Graham (coord.), *Orquesta Sinfónica Nacional. Sonidos de un espacio en libertad*, México, CONACULTA, INBA, OSN, pp.61-161.
- , (2008) "1928: Valeria y la sinfónica", María Teresa Franco (prol.), *Antonieta Rivas Mercado*, México, CONACULTA / INBA / Espejo de Obsidiana, pp. 119-135.
- McClary, Susan (2006), "Constructions of Subjectivity in Schubert's Music", Philip Brett et al., *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, USA, Routledge.
- Medin, Tzvi (2013), *El minimato presidencial: historia política del maximato. 1928-1935*, México, Era.
- (2003), *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*, México, Siglo XXI.
- Meierovich, Clara (1995), *Vicente T. Mendoza. Artista y primer folclorólogo musical*, México, UNAM.
- Mendez, Leopoldo (1943), *25 grabados de Leopoldo Méndez*, México, La Estampa Mexicana.
- Mendoza, Vicente T. (1939), *El romance español y el corrido mexicano*, México, Ediciones de la Universidad Nacional.
- Midant, Jean-Paul [dir.] (2006), *Diccionario de arquitectura del s. XX*, Madrid, España, Akal.
- Miranda, Ricardo (2015), "'The heartbeat of an intense life': Mexican Musica and Carlos Chávez's Orquesta Sinfónica de México, 1928-1948", Leonora

## Fuentes consultadas

Saavedra (edit.), *Carlos Chávez and his World*, USA, Princeton University Press, pp. 46-61.

— (1993), *El sonido de lo propio: José Rolón*, México: CONACULTA/INBA.

Moreno Rivas, Yolanda (1995), *Rostros del nacionalismo mexicano. Un ensayo de interpretación*, México, Escuela Nacional de Música, UNAM.

— (1986), “Los estilos nacionales en la música culta: aculturación de las formas populares” *IX Coloquio Internacional de Historia del Arte. El nacionalismo y el arte mexicano*, México, UNAM, pp. 37-65.

Moya López, Laura Angélica (2012), "Conmemoraciones, lugares de memoria y patrimonios culturales intangibles: entre la aceleración y el presentismo", Laura Angélica Moya López, Margarita Olvera Serrano (coords.), *Conmemoraciones, lugares mnemónicos y representaciones sociales*, México, UAM-Azcapotzalco, pp. 151-184.

Nash, Kate (2010), *Contemporary Political Sociology: Globalization, Politics and Power*, United Kingdom, Wiley-Blackwell.

Nattiez, Jean-Jacques (1990), *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, New Jersey, Princeton University Press.

Novo, Salvador (1994), *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, México, Conaculta.

Noya, Javier (2011), *Armonía universal. Música, globalización cultural y política internacional*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Olavarría y Ferrari, Enrique de (1895), *Reseña histórica del Teatro en México*. Vol. II. (IV vols), México, Imprenta, Encuadernación y Papelería "La Europea".

Ortiz Monasterio, José (1999), *"Patria", tu ronca voz me repetía: biografía de Vicente Riva Palacio y Guerrero*, México, UNAM, Instituto Mora.

## Fuentes consultadas

- (2004), *México eternamente. Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia*, México, FCE, Instituto Mora.
- Pablo Hammeken, Luis de (2014), "La República de la Música. Prácticas, códigos e identidades en torno al mundo de la ópera en la Ciudad de México, 1840-1870", Tesis de doctorado, México, El Colegio de México.
- Pacheco, José Emilio, (1999), *Antología del modernismo, 1884-1921*, México, Era.
- Pani, Alberto J. (1945), *Apuntes autobiográficos*, México, Editorial STYLO.
- (1950), *La historia agredida. Polvareda que alzó un discurso pronunciado ante el Monumento del General Obregón*, México, Editorial Polis.
- Pareyón, Gabriel (2007), *Diccionario Enciclopédico de Música en Mexico*, Guadalajara, México, Universidad Panamericana, 2 vols.
- Parker, Robert L. (2002a) *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*, México, Conaculta.
- (2002b), «Carlos Chávez: una panoplia de estilos», Yael Bitrán, y Ricardo Miranda (edits.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, Conaculta, pp. 118-124.
- Partido Nacional Revolucionario (1937), *Plan sexenal del Partido Nacional Revolucionario*, México, Partido Nacional Revolucionario.
- Paz, Octavio (1972), *México en la obra de Octavio Paz*, México, Promexa Editores.
- Pedelty, Marc (2004), *Music Ritual in Mexico City, USA*, University of Texas Press.
- Pérez Siller, Javier (2014), "Los valores republicanos porfiristas en la estética del Palacio Legislativo Federal", Paul-Henri Giraud, et al. (coords.), *1910. México entre dos épocas*, México, El Colegio de México, pp. 215-249.

## Fuentes consultadas

- (2011), "México: la nueva traza urbana del poder. Frontera entre las prácticas porfiristas y su modelo republicano", Salvador Bernabéu y Frédérique Langué (coords.), *Fronteras y sensibilidades en las Américas*, Madrid, España, Ediciones Doce calles-MACIPO-UMR 8168, 2011 pp. 231-258.
- Picún, Olga (2006), "Jacobo Kostakowsky en México: una aproximación al contexto musical de los años treinta", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 88, pp. 169-202.
- Ponce Alcocer, María Eugenia y Teresa Matabuena Peláez (2009), *Las fiestas del Centenario de la Independencia a través de la correspondencia del general Porfirio Díaz*, México, Universidad Iberoamericana.
- Pollack, Howard (2001), *John Alden Carpenter: A Chicago Composer*, USA. University of Illinois Press.
- (2002), "Más que buenos vecinos: la amistad de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas", Yael Bitrán y Ricardo Miranda (edits.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, Conaculta, pp. 149-158.
- Prieto Jaqué, Carlos (2000), *Las aventuras de un violoncello*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Queipo de Llano, Elena (2015), "Estudio musicológico: Max Weber: lo racional y lo irracional en la música" Max Weber, *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*, España, Tecnos, pp. XIII-XCV.
- Quintero Rivera, Ángel (2005), *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. México, Siglo XXI.
- Raynor, Henry (2007), *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven*, México, Siglo XXI.



## Fuentes consultadas

- Ricci, Franco Maria (2014), *Palacio de Bellas Artes: las obras y los días; 1934-2014*, México, CONACULTA.
- Riva Palacio, Vicente [direcc.] (1884), *México a través de los siglos*, México, Ballescá y compañía, 5 tomos.
- Rodríguez, Morató, Arturo (2010), "La sociología de la música en perspectiva. Un balance a modo de epílogo". Noya, Javier, et al. (coords.), *MUSYCA. Musica, sociedad y creatividad artística*, España, Biblioteca Nueva.
- Rosen, Charles (1998), *Formas de sonata*, España, Span Press Universitaria.
- Rosenbaum, Samuel R. (1972), "Evolución financiera de la orquesta", Henry Swoboda (comp.), *Grandes orquestas sinfónicas*, México, Editores Asociados, pp. 179-189.
- Saavedra, Leonora, (2015), "Carlos Chávez and the Myth of the Aztec Renaissance", Leonora Saavedra (edit.), *Carlos Chávez and his World*, USA, Princeton University Press, pp. 134-164.
- (2001), "Of Selves and Others: Historiography, Ideology and The Politics of Modern Mexican Music", tesis de doctorado, USA, University of Pittsburg.
- (2002), "Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica", Yael Bitrán y Ricardo Miranda (edits.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, Conaculta, pp. 125-136.
- Sandi, Luis (1978), «Chávez y la música en México», Gloria Carmona (coord.), *Carlos Chávez. Homenaje Nacional*, México, INBA/SEO, pp. 75-92.
- Sánchez Arreola, Flora Elena (1996), *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes. 1857-1920*, México, UNAM, IIE.
- Sans, Juan Francisco (en prensa), "Música y estudios del discurso: una atracción fatal", Berenice Corti y Claudio Díaz, (eds.) *Músicas populares, discursos, sociedad*.

## Fuentes consultadas

- Santoro, Lorenzo (2013), *Musica e Politica nell'Italia unita. Dall'Illuminismo alla repubblica dei partiti*, Venezia, Marsilio Editori.
- Scott, James C. (1999), *Seeing Like a State. How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, USA, Yale University Press.
- Secretaría de Educación Pública (1986), *Diego Rivera : los murales en la Secretaría de Educación Pública*, México, SEP.
- Sierra, Justo (1905), *Juárez; su obra y su tiempo*, México, J. Ballescá y Cía.
- (1991), *Obras completas XIV. Epistolario y papeles selectos*, México, UNAM.
- Sigaut, Nelly (2008), "La fiesta de Corpus Christi", Montserrat Galí Boadella y Morelos Torres Aguilar (edic.), *III Coloquio MUSICAT. Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*, México, UNAM, BUAP, pp. 19-40.
- Silva-Herzog Márquez, Jesús (2006), *La idiotez de lo perfecto. Miradas a la política*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Silverman, Debora L. (1992), *Art Nouveau in Fin-de-siècle France: Politics, Psychology, and Style*, Berkeley, Oxford University Press.
- Small, Christopher (1998), *Musicking. The Meanings of Performance and Listening*, Hanover, Wesleyan University Press.
- Snowman, Daniel (2013), *La ópera. Una historia social*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Spenser, Daniela (2009), *Los primeros tropiezos de la Internacional Comunista en México*, México, CIESAS.

## Fuentes consultadas

- Solis Winkler, Ernesto (1996), "La revolución del Sonido 13. Un ensayo de explicación social", tesis de maestría, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Steger, Manfred B. (2008), *The Rise of the Global Imaginary: Political Ideologies from the French Revolution to the Global War on Terror*, USA, Oxford University Press.
- Steinberg, Michael P. (2008), *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Stevenson, Robert (1971), *Music in Mexico. A historical survey*, New York, Thomas Y. Crowell Company.
- Stravinsky, Ígor (1936), *An Autobiography*, New York, W. W. Norton.
- Tenorio Trillo, Mauricio y Aurora Gómez Galvarrito, (2013), *El Porfiriato*, México, Centro de Investigación y Docencia Económica, Fondo de Cultura Económica.
- Tenorio Trillo, Mauricio (1998), *Artilugio de la nación moderna*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (2009) *Historia y celebración. México y sus centenarios*, México, Tusquets Editores,.
- Therborn, Göran (1995), *La ideología del poder y el poder de la ideología*, México, Siglo XXI.
- (1982), *¿Cómo domina la clase dominante? Aparatos de estado y poder estatal en el feudalismo, el capitalismo y el socialismo*, México, Siglo XXI.
- Tibol, Raquel (2007), *Diego Rivera, luces y sombras*, México, Lumen.
- Tilly, Charles (1992), *Coercion, Capital, and European States, AD 990-1990*, Cambridge, Basil Blackwell Publishers.

## Fuentes consultadas

- Tovar y de Teresa, Rafael (2011), *El último brindis de don Porfirio. 1910: Los festejos del Centenario*, México, Taurus.
- Turino, Thomas (2008), *Music as Social Life. The Politics of Participation*, USA, The University of Chicago Press.
- Turrent, Lourdes (2013), *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana, 1790-1810*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Ulloa del Río Ignacio, (2000), *El Palacio de Bellas Artes, rescate de un sueño*, México, Universidad Iberoamericana.
- Urquiaga, Juan et al., (1984), *La Construcción del Palacio de Bellas Artes*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes / Siglo XXI.
- Velasco Urda, José, (1945), *Julián Carrillo: su vida y su obra*. México, Grupo 13 Metropolitano.
- Villanueva, Darío (1995), *Comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Ediciones Júcar.
- Viramontes, Leonardo S. (1972) *Biografía popular del benemérito de América, Benito Juárez*, México, Editora Nacional.
- , (1909), *La novela en México y el realismo en el arte. A través de "Reconquista", último libro del Sr. D. Federico Gamboa*, México, A. Carranza e Hijos, Impresores.
- , (1918), *Gritos de alma. Poesías*, México, A. Carranza e Hijos, Impresores.
- Wassen, Amber (2005), "Carlos Chávez and The Corrido", tesis de maestría, Ohio, Graduate College of Bowling Green.
- Watts, Carolyn (2015), "America in the Transatlantic Imagination: The Ballets Russes and John Alden Carpenter's Skyscrapers", tesis de maestría, Ottawa, University of Ottawa.

## Fuentes consultadas

Weber, Max (2015), *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*, España, Tecnos.

— (2010), *Economía y sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica.

— (1979), *El político y el científico*, España, Alianza.

Weber, William (2011), *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*, Argentina, Fondo de Cultura Económica.

Wolfe, Bertam D. (1939), *Diego Rivera. His life and Times*, New York, Alfred A. Knopf.

## Documentos de internet

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2016), [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com).

Helguera, Pablo (2012). “Quodlibet (Bellas Artes), 2012”, en *Pablo Helguera Archive*. <http://pablohelguera.net/2012/04/quodlibet-bellas-artes-2012/> (consultado el 2 de mayo de 2016).

Ross, Alex (2005), “Hold Your Applause: Inventing and Reinventing the Classical Concert”, en *The Rest is Noise*, [http://www.therestisnoise.com/2005/02/applause\\_a\\_rest.html](http://www.therestisnoise.com/2005/02/applause_a_rest.html) (consultado el 22 de octubre de 2015).

Noticias 22 Agencia (2014), “80° Aniversario del Palacio de Bellas Artes”, en *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=TGLRHNxTQC8> (consultado el 16 de mayo de 2016).

## **Fuentes consultadas**

### **Audiciones**

Chávez, Carlos (compositor), Moncayo, José Pablo (compositor), Orquesta Sinfónica de México, (1951), *Music of Mexico*, USA, DECCA.

Carrillo, Julián, Viramontes (compositor), Leonardo S. (libreto), Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí (2011), *Matilde o México en 1810*, José Miramontes Zapata (direcc.), México, Quindecim.

Apéndices

1. *Llamadas. Sinfonía Proletaria*

I

Así será la Revolución Proletaria.  
Campesinos, soldados, obreros,  
cuando nuestro frente llegue a dominar  
en ciudades poblados y ranchos  
habrá la justicia e igualdad.

II

Cambiarán las costumbres y modos,  
no habrá hombres de arriba y de abajo,  
la igualdad provendrá del trabajo  
y tendremos el pan para todos.

III

Y los proletarios cumplirán sus planes  
sin que nadie en la lucha se raje,  
y diremos a los holgazanes:  
—*El que quiera comer, que trabaje*—.

IV

La tierra toda será  
para quien vaya a explotarla,  
se acabó toda miseria,  
trabajar podrá todo hombre.

V

Las industrias y grandes empresas  
dirigidas serán por obreros,  
manejadas en cooperativas,  
sin patrones sobre sus cabezas.

VI

Todos un mismo partido  
y nadie con quien pelear.  
Compañeros, no habrá guerras,  
vámonos a trabajar.

VII

Quién no se siente dichoso  
cuando comienza a llover,  
es señal muy evidente  
que tendremos qué comer.

VIII

Si los campos reverdecen  
con la ayuda del tractor,  
es el premio del trabajo  
que nos da nuestro sudor.

El oro, no vale nada  
si no hay alimentación,  
es la cuerda del reloj  
de nuestra generación.

X

Quisiera ser hombre sabio  
de muchas sabidurías;  
pero más quiero tener  
qué comer todos los días.

XI

Dan la una, dan las dos  
y el rico siempre pensando  
cómo le hará a su dinero  
para que vaya doblando.

XII

Dan las siete de la noche  
y el pobre está recostado,  
duerme un sueño muy tranquilo  
porque se encuentra cansado.

XIII

Dichoso el árbol que dá (sic)  
frutos, pero muy maduros;  
Sí señores, vale más  
que todos los pesos duros.

XIV

No quiere ya relumbrones  
ni palabras sin sentido,  
quiere sólo garantías  
para su hogar tan querido.

XV

Es el mejor bienestar  
que el mexicano desea:  
Que lo dejen trabajar,  
para que feliz se vea.<sup>289</sup>

2. Orquesta Sinfónica de México y Orquesta Sinfónica Nacional:  
conciertos, músicos, miembros y suscriptores. 1934-1937.

2.1. OSM. 1934

Fecha	Director	OSM. Conciertos regulares 1934		Solista / Notas	
13 de julio	Carlos Chávez	Preludio y muerte de amor	R. Wagner		Teatro Hidalgo
		Concierto en fa menor	F. Chopin	Clotilde Corredor Quijano	
		El Trópico de HP	C. Chávez	Concierto Comité "Pro El Salvador y Honduras"	
		Dafnis y Cloe	M. Ravel		
28 de julio	Carlos Chávez	5a. Sinfonía	L. van Beethoven		
		H.P. Sinfonía de Baile 1 y 2 movs.	C. Chávez		
		Caminos	S. Revueltas		
		El Sol	C. Chávez		
24 de agosto	Carlos Chávez	6a. Sinfonía	L. van Beethoven		
		Chapultepec	M. M. Ponce		
		Caminos	S. Revueltas		
		El amor por tres naranjas	S. Prokofiev		
		Fundición del Acero	A. Mossolov		
31 de agosto	Ernest Ansermet	Obertura Oberón	C. M. von Weber		
		7a. Sinfonía	L. van Beethoven		
		Nocturnos	A. Debussy		
		Tres danzas de "El Sombrero de tres picos"	M. de Falla		
7 de septiembre	Ernest Ansermet	Suite N° 3 en Re	J. S. Bach		
		Sinfonía en Mi <i>b</i>	W.A. Mozart		
		Petrouchka	I. Stravinsky		
		Carnaval Romano	H. Berlioz		
13 de septiembre	Ernest Ansermet	Sinfonía en Do mayor	F. Schubert		
		Obertura de "Las Noticias del Día"	P. Hindemith		
		Concertino	A. Honegger	Salvador Ordóñez	
		La Valse	M. Ravel		
19 de octubre	Ernest Ansermet	Preludio a la siesta de un fauno	A. Debussy	Claudio Arrau	
		Nocturnos	A. Debussy		
		Concierto para piano y orquesta	I. Stravinsky		
		Las bodas	I. Stravinsky		
23 de noviembre	Carlos Chávez	Obertura "Coriolano"	L. van Beethoven		
		Tercer concierto para piano y orquesta	S. Prokofiev		
		Suite n° 2	I. Stravinsky		
		Short Symphony	A. Copland		
		H.P. (El barco / El trópico)	C. Chávez		



**Apéndices.**

**2. Conciertos, músicos, miembros y suscriptores**

#	Fecha	Director	OSM. Conciertos regulares 1934		Solista	
1	1 de octubre	Silvestre Revueltas	1a. Sinfonía	L. van Beethoven		Palacio de Bellas Artes
		Carlos Chávez	Obertura "Rosamunde"	F. Schubert		
			El Pájaro de Fuego	I. Stravinsky		
			Llamadas. Corrido Proletario	C. Chávez		
2	8 de octubre	Ernest Ansermet	Obertura de "El Buque Fantasma"	R. Wagner		
			Murmillos de la selva	R. Wagner		
			Viaje de Sigfrido sobre el Rhin	R. Wagner		
			9a. Sinfonía	L. van Beethoven		
3	19 de octubre	Ernest Ansermet	Preludio a la siesta de un fauno	A. Debussy		
			Nocturnos	A. Debussy		
			Concierto para piano y orquesta	I. Stravinsky	Claudio Arrau	
			Las bodas	I. Stravinsky		
4	22 de octubre	Ernest Ansermet	7a. Sinfonía	L. van Beethoven		
			9a. Sinfonía	L. van Beethoven		
5	5 de noviembre	Silvestre Revueltas	3er. Concierto de Brandengurgo	J. S. Bach		
			2a. Sinfonía	L. van Beethoven		
			Planos	S. Revueltas		
		Carlos Chávez	El Sol - Corrido proletario	C. Chávez		
6	23 de noviembre	Carlos Chávez	Obertura Coriolano	L. van Beethoven	Claudio Arrau	
			Tercer concierto para pn y orq	S. Prokofiev		
			Suite n.2 para pequeña orquesta	I. Stravinsky		
			Short Symphony	A. Copland		
			H.P. - El barco/el trópico	C. Chávez		

## Apéndices.

## 2. Conciertos, músicos, miembros y suscriptores

<b>OSM. Comité honorario 1934</b>	
C. Secretario de Educación Pública	[Ignacio García Tellez]
C. Jefe del Departamento del D.F.	[Cosme Hinojosa]

<b>OSM. Consejo 1934</b>	<b>Función</b>
Sra de Daniels	
Carolina Amor	Secretaria
Carlos Prieto	
Luis Montes de Oca	Tesorero
Margarita Couret de Saenz	
Manuel Gómez Morín	
Alfonso Pruneda	
José Gómez Ugarte	
Alejandro Quijano	Presidente

<b>OSM. Comité patrocinador 1934</b>	<b>Función</b>
Elena Simonelli de Lozano	
Sra. De Harry Wright	
Amalia G.C. de Castillo Ledón	
Adela S. de Cárdenas	
Adela Formoso de Obregón	
Ma. Luisa López Figueroa	Secretaria
Eduardo Mestre G.	
Roberto V. Pesqueira	
Sofía R. de Merdinger	
Sra. De Pierre Olivier	
Carmen R.C. de Amor	
Margarita S. de Fontoura	
Josefa Pimentel	
G.R.G. de Conway	
Cesar R. Margain	
Carlos Prieto	Presidente

<b>OSM. Suscriptores contribuyentes de la temporada</b>		
Embajada de los Estados Unidos	Ricardo Llanos	Carlos Prieto y Sra.
Embajada de España	Pedro Licono García	Alberto J. Pani
Legación de Colombia	Virgilio M. Galindo	Alejandro Quijano
Legación de Polonia	Marte R. Gómez	Gonzalo Quintana y Sra.
Casino Español	Lorenzo Hernández	Agustín Rodríguez
Carlos Alatorre	Manuel F. Madrazo	C. Obregón Santacilia y Sra.
Narciso Bassols	José de la Macorra	Valente Souza y Sra.
José Benítez	Primo Villa Michel	Eduardo Vasconcelos
Enrique Jiménez Domínguez	Luis Montes de Oca	Harry Wright y Sra.
José I. Domínguez	Pierre Olivier y Sra.	
Juan Manuel Ruiz Esparza	Emilio Portes Gil	

## OSM. Músicos 1934

<b>Violines primeros</b>	<b>Violines segundos</b>	<b>Violas</b>	<b>Vcs.</b>	<b>Contrabajos</b>	<b>Flautas</b>
Ezequiel Sierra	Rodrigo Pineda	David Elizarraras	Teófilo Ariza	Cruz Garnica	Noé Fajardo
Filiberto Nava	Alfredo Cárdenas	Fernando Jordán	Jesús Reyes	Juan Díaz Santana	Agustín Oropeza
Ricardo Andrade	Rogelio Burgos	Justino Camacho Vega	Rafael Adame	Lorenzo Saavedra	Miguel Preciado
Miguel Bautista	Inocencio Cervantes	Rebeca Cerda	Francisco Carlos	Martin Cuevas	Constancio López
Higinio Ruvalcaba	Horacio Meza	Rebeca Andrade	Francisco Blum	Isaías Mejía	
Tula Meyer	Lauro Uranga	Gabriel Gómez	Armando Rivas	Alberto Banda	
David Saloma	Antonio Bravo	Jesús Mendoza	Luis Galingo	Federico Vélez	
Luis Barradas	Alfonso del Valle	Álvaro Cerda	Guillermo Argote	José Esparza	
Francisco Contreras	Luis Sosa	Manuel Torres	Alonso Burgos		
Francisco Moncayo	Andrés Alba	Delfino Ornelas	Bernardo González		<b>Corno inglés</b>
Jane Thorpe	Anastasio López	Ed(uardo) Espinosa	Francisco Corona		Florentino Acosta
Josefina Schreurs	Enrique Barrientos	Flavio Carlos	Julio Galindo		
Francisco Salgado	Daniel Ayala		J. Manuel Tellez Oropeza		<b>Percusiones</b>
Samuel Máynez Prince	Marcelino Ponce				Felipe Luyando
Agustín García Z.	José Noyola				Julio Torres
Julio Escobedo	Raquel Andrade			<b>Timbales</b>	Alfonso Álvarez
	Nicolás Contreras			Carlos Luyando	Pablo Moncayo
		<b>Trombones</b>	<b>Tuba</b>		
		Fernando Rivas	Ramón Castro		
	<b>Trompetas</b>	Felipe Escorcía			<b>Contrafagot</b>
<b>Cornos</b>	Fidel G. Rodríguez	Humberto M. Campos			Pablo González
Valentín García	Isaac Calderón			<b>Clarinete bajo</b>	
Candelario Huízar	Guillermo Estrello		<b>Requintos</b>	Guillermo Cabrera	
Agustín Martínez	Raúl Villegas		Guillermo Robles J. de A.		<b>Bibliotecario</b>
Manuel López		<b>Fagots</b>	Carlos Chiñas		Candelario Huízar
	<b>Clarinetes</b>	Alfredo Bonillas		<b>Jefe de Personal</b>	
<b>Oboes</b>	Arnulfo Quintero	Gregorio Vargas	<b>Arpas</b>	Rodrigo Pineda	
Julio Ávila	Plácido Tenorio		Eustolia Guzmán		
Pedro Moncada		<b>Piano</b>	Guillermina Lozano		
Antonio Hernández		Eduardo Hernández Moncada			

## 2.2. 1935

## 2.2.1. OSM. 1935

#	Fecha	Director	OSM. Conciertos regulares 1935		Solista / Notas
1	28 de junio	Carlos Chávez	Obertura de "Guillermo Tell"	G. Rossini	
			Quinta Sinfonía	L. van Beethoven	
			Poema elegiaco	M. M. Ponce	
			Tres cantos de Tagore	M. M. Ponce	
			Tres danzas de El sombrero de tres picos	M. de Falla	
2	5 de julio	Silvestre Revueltas	Obertura de "Las bodas de Fígaro"	W. A. Mozart	
			Sinfonía "Sorpresa"	J. Haydn	
			Till Eulenspiegel	R. Strauss	
			Planos	S. Revueltas	
			Janitzio	S. Revueltas	
3	12 de julio	Carlos Chávez	Sinfonietta	E. Halffter	
			Los cuatro soles	C. Chávez	
			Música para teatro	A. Copland	
			Los pinos de Roma	O. Respighi	
4	16 de agosto	Ernest Ansermet	3a. sinfonía "Heroica"	L. van Beethoven	
			Preludio de "Lohengrin"	R. Wagner	
			El festín de los enanos	J. Rolón	
			Iberia	A. Debussy	
5	23 de agosto	Ernest Ansermet	Sinfonía en re mayor	J. Haydn	
			5 epígrafes antiguos	A. Debussy / E. Ansermet	
			Concierto n. 3 para piano y orquesta	S. Rachmaninoff	Xenia Prochorova
			Danzas de Galanta	Z. Kodály	
6	30 de agosto	Ernest Ansermet	Obertura "Leonora" n. 2	L. van Beethoven	
			Concierto para violín y orquesta	L. van Beethoven	Higinio Ruvalcaba
			Pacific 231	A. Honegger	
			Antígona	C. Chávez	
			El pájaro de fuego	I. Stravinsky	
7	6 de septiembre	Ernest Ansermet	Concerto grosso n. 5	G. F. Händel	
			Suite en estilo antiguo	M. M. Ponce	
			Retablo de maese Pedro	M. de Falla	
			Sinfonía de Matías el pintor	P. Hindemith	
			Obertura de los maestros pintores	R. Wagner	
Extra	9 de septiembre	Ernest Ansermet	Sinfonía "Heroica"	L. van Beethoven	Despedida de Ernest Ansermet
			Epígrafes antiguos	A. Debussy / E. Ansermet	
			El pájaro de fuego	I. Stravinsky	

**Apéndices.**

**2. Conciertos, músicos, miembros y suscriptores**

8	4 de octubre	Silvestre Revueltas	Concerto grosso n. 12	G. F. Händel	
			2a. sinfonía	L. van Beethoven	
			Don Juan	R. Strauss	
			Las biniguendas de plata	M. C. Meza	
			Turkemenien	B. Schechter	
9	11 de octubre	Carlos Chávez	Sinfonía en si <i>b</i> mayor	J. C. Bach	
			Concierto para piano y orquesta	M. Ravel	Francisco Agea
			Tristán e Isolda	R. Wagner	
			La consagración de la primavera	I. Stravinsky	
10	18 de octubre	Carlos Chávez	Obertura "Coriolano"	L. van Beethoven	
			Sinfonía n°9 en do menor	J. Haydn	
			Tribu	D. Ayala	Estreno en Mx.
			Tríptico Boticelliano	O. Respighi	
			Obertura republicana	C. Chávez	Estreno en Mx.
11	25 de octubre	Carlos Chávez	Obertura "Oberón"	C. M. von Weber	
			5° Concierto para violín y orquesta	W. A. Mozart	Higinio Ruvalcaba
			Suite Escita de "Ala y Lolly"	S. Prokofiev	
			Surco	C. Huízar	
			Bolero	M. Ravel	

#	Fecha	Director	OSM. Conciertos para trabajadores 1935		
1	7 de agosto	Silvestre Revueltas	Obertura de "Las Bodas de Fígaro"	W. A. Mozart	Palacio de Bellas Artes
			Sinfonía "Sorpresa"	J. Haydn	
			Caminos	S. Revueltas	
			Janitzio	S. Revueltas	
2	13 de agosto	Carlos Chávez	Obertura de "Guillermo Tell"	G. Rossini	
			Quinta Sinfonía	L. van Beethoven	
			Tres danzas de "El Sombrero de tres picos"	M. de Falla	
3	19 de agosto	Ernest Ansermet	3ª. Sinfonía "Heroica"	L. van Beethoven	
			Iberia	A. Debussy	
4	8 de octubre	Silvestre Revueltas	Segunda Sinfonía	L. van Beethoven	
			Las binguendas de plata	M. C. Meza	
			Turkmenia	B. Schechter	
5	28 de octubre	Carlos Chávez	Sinfonía en si <i>b</i> mayor	J. C. Bach	
			La consagración de la primavera	I. Stravinsky	
			Obertura republicana	C. Chávez	

## Apéndices.

## 2. Conciertos, músicos, miembros y suscriptores

OSM. Comité honorario 1935	
C. Secretario de Educación Pública	Eduardo Vasconcelos
C. Jefe del Departamento del D.F.	Aarón Sáenz

OSM. Consejo 1935	Función
Sra de Daniels	
Carolina Amor	Secretaria
Narciso Bassols	
Manuel Gómez Morín	
Alfonso Pruneda	
Luis Montes de Oca	Tesorero
Margarita Couret de Saenz	
Manuel M. Ponce	
Juan de Dios Bojórquez	
Carlos Prieto	
José Gómez Ugarte	
Alejandro Quijano	Presidente

OSM. Comité patrocinador 1935	Función
Elena Simonelli de Lozano	
Sra. De Harry Wright	
Amalia G.C. de Castillo Ledón	
Adela S. de Cárdenas	
Ma. Luisa López Figueroa	
Eduardo Mestre G.	
Roberto V. Pesqueira	
Sofía R. de Merdinger	
Sra. De Pierre Olivier	
Carmen R.C. de Amor	
Margarita S. de Fontoura	
Josefa Pimentel	
G.R.G. de Conway	
Cesar R. Margain	
Carlos Prieto	Presidente

OSM. Patrocinadores 1935			
Carlos Alatorre	Embajada de España	Manuel E. Otalora	Juan Manuel Ruiz Esparza
Georg Ahrens y Sra.	Virgilio M. Galindo	José de la Macorra Jr. Y Sra	Valente Souza y Sra.
Narciso Bassols	Manuel Gómez Morín y Sra.	Luis Montes de Oca	Condesa de Subervielle
William B. Richardson y Sra.	Gratian Guichard y Sra.	C. Obregón Santacilia y Sra.	Rafael Sánchez Tapia
Luis Barragán	André Guieu	Carlos Prieto y Sra.	Aarón Sáenz
José Castro Villagrana y Sra.	Lorenzo Hernández	Alberto J. Pani	Carlos Trejo y Lerdo de Tejada
Casino Español	Federico Lachica	Roberto Pesqueira	Gral. José María Tapia
Juan de Dios Bojórquez	Legación de Colombia	Ismael Palomino	Harry Wright y Sra.
Víctor M. Diez Barroso y Sra.	Legación de Alemania	Gonzalo Quintana	Bertrand Woog
José Ignacio Domínguez	Agustín Legorreta	Alejandro Quijano	
Embajada de los Estados Unidos	Pedro Licon García y Sra.	Gonzalo Robles	

## OSM. Músicos 1935

Violines primeros	Violines segundos	Violas	Vcs.	Contrabajos	Flautas	Oboes
Higinio Ruvalcaba*	Rodrigo Pineda	Miguel Bautista	Luis G. Galindo	Jesús Camacho Vega	Agustín Oropeza	Julio Ávila
Filiberto Nava	Antonio Bravo	Jesús Mendoza	Domingo González	Federico Vélez	Miguel Preciado	Antonio Hernández
Francisco Contreras	Salvador Contreras	Álvaro Cerda	Pendro Angulo	Lorenzo Saavedra		
Gregorio Oseguera	Enrique Barrientos	Miguel Macías	José Andrade	Juan Díaz Santana	Flautín	Requintos
Josefina Schreurs	Rafael Medrano	David Elizarraras	Teófilo Ariza	Cruz Garnica	J. D. Bustamante	Carlos Chiñas
Tula Meyer	Marcelino Ponce	Julio Escobedo	Rafael Adame	Martin Cuevas		Placido Tenorio
Agustín García Z.	Luis Sosa	Alfredo Cárdenas	Jesús Reyes	Isaías Mejía		
Alejandro de la Torre	Rogelio Burgos	Justino Camacho Vega	Bernardo González	Braulio Robledo		
Francisco Moncayo	Daniel Ayala					
Ricardo Andrade	Horacio G. Meza					Percusiones
Cesar Quirarte	Inocencio Cervantes				Timbales	Felipe Luyando
Jane Thorpe	José Noyola			Tuba	Carlos Luyando	Julio Torres
Samuel Maynez Prince			Trombones	Ramón Castro		Pablo Moncayo
José Gorgonio Cortés		Trompetas	Fernando Rivas			
	Cornos	Fidel Rodríguez	Juan Torres			
Corno inglés	Valentín García	Francisco Hoyos	Felipe Escorcía			Piano
Florentino Acosta	Sebastián Rodríguez	Guillermo Estrello			Celesta	Eduardo Hernández Moncada
	Agustín Martínez	Epifanio Flores		Arpas	Pablo Moncayo	
	Candelario Huízar		Contrafagot	Guillermina L. Furlong		
		Clarinete bajo	Pablo González	Dolores Hurtado		Bibliotecario y Jefe de Personal
	Fagots	Guillermo Cabrera			Subdirector	Armando Echavarría
Clarinetes	Alfredo Bonillas				Silvestre Revueltas	
Martín García	Gregorio Vargas					

## 2.2.2. OSN. 1935

#	Fecha	Director	OSN. Conciertos regulares 1935		Solista / Notas
1	21 de junio	Julián Carrillo	El Mar	A. Debussy	
			Primo Amore	L. van Beethoven	María Luisa Escobar de Rocabruna
			Chapultepec	M. M. Ponce	
			Scherezada	N. Rimsky-Korsakov	
2	2 de julio	José Rocabruna	Obertura de los Maestros Cantores	R. Wagner	
			Concierto para piano n° 1	S. Rachmaninoff	José Ordoñez
		Miguel C. Meza	Suite	M. C. Meza	
			7a. Sinfonía	L. van Beethoven	
3	16 de julio	Julián Carrillo	5a. Sinfonía	L. van Beethoven	
			Concierto en Eb para piano y orquesta	F. Lizst	Michael Khariton
		J. L. Mariscal	Fantasia mexicana	J. L. Mariscal	
		Julián Carrillo	Obertura <i>Tanhäusser</i>	R. Wagner	
4	23 de julio	José Rocabruna	Sinfonía n. 2	A. de Elías	Primera vez en Mx.
			Concierto en D para violín y orquesta	L. van Beethoven	Arturo Romero
			Muerte de Isolda	R. Wagner	María Luisa Escobar
			Suite	E. Dohnanyi	Primera vez en Mx.
5	9 de agosto	Julián Carrillo	Obertura "Der Freischutz"	C.M. von Weber	
			Concierto para vc. y orquesta	C. Saint-Saëns	Domingo González
			Muerte y trasfiguración	R. Strauss	
			Daphnis y Cloe	M. Ravel	
6	20 de agosto	Julián Carrillo	Obertura "Der Freischutz"	C.M. von Weber	
		J. L. Mariscal	Fantasia mexicana	J. L. Mariscal	
		Julián Carrillo	Tríptico mexicano (Glosa)	R. J. Tello	
			Concierto en Cm para piano y orquesta	L. van Beethoven	Carmen Castillo Betancourt
			Obertura de Tannhauser	R. Wagner	



**Apéndices.**

**2. Conciertos, músicos, miembros y suscriptores**

#	Fecha	Director	OSN. Conciertos especiales 1935		Notas / Solistas
Extra	22 de marzo	Francisco Camacho Vega	Tosca	G. Puccini	"Primera representación de ópera por jóvenes artistas que hacen su presentación a beneficio del "Desayuno de los niños pobres de la Colonia Morelos".
Extra	21 de mayo	Julián Carrillo	Sinfonía n. 1	J. Carrillo	Probablemente es la "Suite im alten Stile (G-Dur) für Streichorchester", recién estrenada por A. Schönberg en 1934.
			Suite para orquesta	A. Schönberg	
			Concierto n. 1 en si <i>b</i>	P. I. Tschaikovsky	Michael Khariton
			Leonora, obertura n. 3	L. van Beethoven	
Extra	18 de junio	Julián Carrillo	7a. sinfonía	L. van Beethoven	
			Las biniguendas de plata	C. Meza	
			Primera sinfonía	J. Carrillo	
			Chapultepec	M. M. Ponce	
Extra	26 - 28 de agosto	Jacobo Kostakowsky	Clarín	J. Kostakowsky	Coreografía: Nelly Campobello, Escenografía. José Chávez Morado, Coros del Conservatorio.
			"Ballet de la Revolución mexicana"	Música y libreto	
			Barricada	J. Kostakowsky	
			"Poema sinfónico-plástico"	José Muñoz Cota (libreto)	
Extra	20 de nov.	Silvestre Revueltas	Obertura Rienzi	R. Wagner	XXV Aniversario de la Revolución Mexicana
			Sinfonía en do	J. Haro y Tamariz	
			Caminos	S. Revueltas	
			Sinfonía 1° de mayo	D. Shostakovich	

Miembros Honorarios 1935	Adscripción
Ignacio García Tellez	Secretario SEP y BA
Alejandro Quijano	Presidente del Consejo de la OSM
José Gómez Ugarte	Director "El Universal"
Carolina Amor	Galerista, editora.
Alfonso Pruneda	Exrector de la UNAM

Consejo Directivo 1935	Adscripción
José Muñoz Cota	Jefe Departamento Bellas Artes
Estanislao Mejía	Directo del Conservatorio
Santiago R. de la Vega	Director del Palacio de Bellas Artes



**Apéndices.**

**2. Conciertos, músicos, miembros y suscriptores**

**2.3. 1936**

**2.3.1. OSM. 1936**

#	Fecha	Director	OSM. Conciertos regulares 1936		Notas
1	31 de julio	Carlos Chávez	Concierto para cuatro pianos	A. Vivaldi / J. S. Bach	Primera vez en Mx
			Segundo concierto de Brandenburgo	J. S. Bach	
			El mar	A. Debussy	
			Sinfonía India	C. Chávez	Primera vez en Mx
2	7 de agosto	Carlos Chávez	Obertura "Anacreonte"	L. Cherubini	Primera vez en Mx
			Cuarta Sinfonía	J. Sibelius	Primera vez en Mx
			Concierto para piano	A. Copland	Primera vez en Mx
			Dafnis y Cloe	M. Ravel	
3	14 de agosto	Carlos Chávez	Obertura de "Guillermo Tell"	G. Rossini	
			Sinfonietta	E. Halffter	
			Nocturnos: nubes, fiestas	A. Debussy	
			Pequeña Suite de la Española "Un torero hermosísimo"	G. Pittaluga	Primera vez en Mx
			H.P. Suite de concierto n. 1	C. Chávez	
4	21 de agosto	Carlos Chávez	"La consagración de la casa"	L. van Beethoven	Primera vez en Mx
			Sinfonía en do menor	J. Haydn	
			Sinfonía "Patética"	P. I. Tchaikovsky	
5	28 de agosto	Carlos Chávez	Lamento	G. E. Campa	
			Le Roi Poete	G. E. Campa	
			7a. Sinfonía	L. van Beethoven	
			Sinfonía de Antígona	C. Chávez	
			Tres danzas de "El sombrero de Tres picos"	M. de Falla	
6	4 de septiembre	Carlos Chávez	Sinfonía "Júpiter"	W.A. Mozart	
			Alborada del grazioso	M. Ravel	Primera vez en Mx
			Oxpaniztli	C. Huízar	
			Gigues	A. Debussy	
			Tabuh Tabutag	C. McPhee	
7	11 de septiembre	José P. Moncayo	Preludio de "Lohengrin"	R. Wagner	Concierto probablemente fue en otra fecha (25 de septiembre), según un programa del AGN.
		Carlos Chávez	La Damoiselle Elue	A. Debussy	
			9a. sinfonía	L. van Beethoven	
8	18 de septiembre	Carlos Chávez	Obertura de "Anacreonte"	L. Cherubini	Este concierto probablemente fue en otra fecha (2 de octubre), según un programa del AGN.
			Sinfonía 9 en do menor	J. Haydn	
			Dafnis y Cloe	M. Ravel	
			Tres danzas de "El sombrero de Tres picos"	M. de Falla	
			Chapultepec	M. M. Ponce	
			Sinfonía India	C. Chávez	

Conciertos de abono. Palacio de Bellas Artes

**Apéndices.**

**2. Conciertos, músicos, miembros y suscriptores**

#	Fecha	Director	OSM. Conciertos para trabajadores 1936		Notas / Solistas	Palacio de Bellas Artes. Conciertos gratuitos
1	16 de agosto	Carlos Chávez	Obertura de "Guillermo Tell"	G. Rossini		
			Sinfonía 9 en do menor	J. Haydn		
			Concierto para piano	A. Copland	A. Copland	
			Dafnis y Cloe	M. Ravel		
2	23 de agosto	Carlos Chávez	Obertura de "Anacreonte"	L. Cherubini		
			Tercer concierto de Brandenburgo	J. S. Bach		
			El mar	A. Debussy		
			H.P. Sinfonía de baile	C. Chávez		
3	13 de septiembre	Carlos Chávez	Sinfonía en CM "Júpiter"	W.A. Mozart		
			"Alborada del Gracioso"	M. Ravel		
			Oxpaniztli	C. Huízar		
			Obertura Republicana	C. Chávez		
4	20 de septiembre	Carlos Chávez	7a. Sinfonía	L. van Beethoven		
			El sombrero de tres picos	M. de Falla		
			Mamá la oca	M. Ravel		
			Sinfonía India	C. Chávez		
5	27 de septiembre	Carlos Chávez	Preludio de "Lohengrin"	R. Wagner		
			Sinfonía Incompleta	F. Schubert		
			9a. Sinfonía	L. van Beethoven		

## Apéndices.

## 2. Conciertos, músicos, miembros y suscriptores

Comité honorario 1936	
C. Secretario de Educación Pública	
C. Jefe del Departamento del D.F.	

Comité patrocinador 1936
Amalia G.C. de Castillo Ledón
Sra. De Harry Wright
Adela Formosa de Obregón
G.R.G. de Conway
Cesar R. Margain
Roberto V. Pesqueira
Carlos Prieto

Consejo 1936	Función
Sra de Daniels	
Manuel Gómez Morín	
Manuel M. Ponce	
Luis Montes de Oca	Tesorero
José Gómez Ugarte	
Gonzalo Herrerías	
Carlos Prieto	
Alejandro Quijano	Presidente

Patrocinadores 1936			
Secretaría de Educación Pública	Compañía de Seguros "La Azteca"	Virgilio M. Galindo	Carlos Obregón Santacilia y Sra.
Bando de México	Crédito Monero y Mercantil	Manuel Gómez Morín y Sra.	Pascual Ortiz Rubio
Compañía Fundidora de Hierro y Acero de Monterrey	Banco Capitalizador de Ahorros	Ignacio González Guzmán	Manuel Ortiz Monasterio y Sra.
Cía. Mexicana de Luz y Fuerza Motriz	Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas	Jesús N. González	Carlos Prieto y Sra.
La Consolidada, S.A.	Embajada de los Estados Unidos	Pascual Gutiérrez Roldán	González Quintana y Sra.
Banco Nacional de México	Alejandro Quijano	A. B. Ingalsbee	Federico Ramos
Cervecería Cuauhtémoc	Eduardo Suárez	Luis G. Legorreta	William B. Richardson y Sra.
Cervecería Moctezuma	Luis Chico Goerne	Julio Lacaud y Sra.	Fernando F. Rodríguez
Cervecería Modelo	Georg Ahrens y Sra.	Jorge Lerdo de Tejada y Sra.	Juan Manuel Ruiz Esparza
Cía. de Cigarros "El Águila"	Carlos Alatorre	Aaron Saenz	Javier Sánchez Mejorada y Sra.
El Bueno Tono, S.A.	Juan B. Amezcuca	Luis Montes de Oca	Jesús Silva Herzog
Empresa de Teléfono Ericsson	Evaristo Araiza	L. L. Anderson y Sra.	Valente Souza y Sra.
Compañía Telefónica y Telegráfica Mexicana	Luis Barragán	I. D. Davidson	Mario A. Torroella
Banco de Comercio	Casino Español	Pedro Licona García y Sra.	
Banco Germánico de la América del Sur	José I. Domínguez	Francisco López Guerra	
El Correo Francés	Raoul Fournier	Antonio Manero	

## OSM. Músicos 1936

<b>Violines primeros</b>	<b>Violines segundos</b>	<b>Violas</b>	<b>Vcs.</b>	<b>Contrabajos</b>	<b>Flautas</b>	<b>Oboes</b>
Alejandro de la Torre	Rodrigo Pineda	David Elizarraras	Domingo González	Guido Gallignani	Agustín Oropeza	Julio Ávila
Filiberto Nava	Luis Sosa	Miguel Bautista	Teófilo Ariza	Cruz Garnica	Miguel Preciado	Antonio Hernández
Francisco Contreras	Enrique Barrientos	J. Jesús Mendoza	Pendro Angulo	Lorenzo Saavedra	Constancio López	José María Tapia
Francisco Moncayo	Rogelio Burgos	Fernando Jordán	Jesús Reyes	Isaías Mejía		
Cesar Quirarte	Juan Díaz Santana	Manuel Torres	José López Flores	Efrén Hernández	Flautín	
Luis G. Guzmán	Inocencio Cervantes	Ángel Rocha	Julio Galindo	Braulio Robledo	José Ayuso	
Tula Meyer	Salvador Contreras	Miguel Macías Jematt	Jesús Camacho Vega	Martín Cuevas		
Manuel Ríos	Daniel Ayala	Eduardo Espinosa	Fernando Burgos	Alberto Banda		
Josefina Schreurs	Horacio G. Meza	Alfredo Cárdenas	Enrique Cárdenas			
David Saloma	Ramón Saucedo Ruiz	Rebecca Andrade	Guillermo Argote			
José Gorgonio Cortés	Marcelino Ponce	Justino Camacho Vega				<b>Tuba</b>
Cipriano Cervantes	José Noyola	Rafael Torello			<b>Trombones</b>	Ramón Castro
Julio Escobedo				<b>Trompetas</b>	Fernando Rivas	
Heriberto López			<b>Cornos</b>	Fidel Rodríguez	Juan Torres	
		<b>Corno inglés</b>	Liborio Blanco	Francisco Hoyos	Felipe Escorcía	
		Florentino Acosta	Pedro Trejo	Guillermo Estrello		<b>Percusiones</b>
	<b>Fagots</b>		Joaquín Díaz	Raúl Villegas		Felipe Luyando
<b>Clarinetes</b>	Alfredo Bonilla		José María Rojas	Luis Fonseca		Julio Torres
Martín García	Gregorio Vargas					Pablo Moncayo
Guillermo Robles	Fidel Ramírez					Blas Galindo
José Galván				<b>Timbales</b>		
Rodrigo Bohórquez			<b>Piano y celesta</b>	Carlos Luyando		
		<b>Arpas</b>	Eduardo H. Moncada			<b>Jefe de personal</b>
	<b>Contrafagot</b>	Eustolia Guzmán			<b>Bibliotecario</b>	Rodrigo Pineda
<b>Clarinete bajo</b>	Fernando Alvarado	Dolores H. de Flores A.		<b>Ayudante</b>	Candelario Huízar	
Margarito Rivas				Armando Echevarría		

2.3.2. OSN. 1936

#	Fecha	Director	OSN. Conciertos regulares 1936		Notas
1	12 de mayo	Silvestre Revueltas	Obertura de "Oberón"	C. M. von Weber	
			Sinfonía en do menor	C. Franck	
			Redes	S. Revueltas	
			El pájaro de fuego	I. Stravinsky	
2	19 de mayo	Silvestre Revueltas	Sinfonía n. 10	J. Haydn	Información de las piezas interpretadas a partir de un programa, con correcciones, manuscritas en BCNA.
		Miguel C. Meza	El aprendiz de brujo	P. Dukas	
			Revolución	M. C. Meza	
		Silvestre Revueltas	Dos danzas	A. Debussy	
			Introducción y Allegro	M. Ravel	
La valse	M. Ravel				
3	2 de junio	Silvestre Revueltas	Concierto en mi mayor para violín y orquesta	J. S. Bach	Gregorio Oseguera
			Sinfonía n. 6	J. Haydn	
			Concierto en sol para piano y orquesta	M. Ravel	Carlos Okuysen
			Paisaje	D. Ayala	
			El sombrero de tres picos	M. de Falla	
4	9 de junio	Silvestre Revueltas	Tercer concierto de Brandenburgo	J. S. Bach	
		Juan León Mariscal	"Guelaguetza" (Ofrenda)	J. L. Mariscal	
		Silvestre Revueltas	Concierto en la menor para piano y orquesta	E. Grieg	Carmen de Obarrio
			Las fuentes de Roma	O. Respighi	
5	16 de junio	J. Jesús Estrada	Obertura de "Las Bodas de Fígaro"	W. A. Mozart	Concepción Garza Lozano / Aurelia Sánchez Meza
			Conciertos en Eb para dos pianos y orquesta	W. A. Mozart	
		Silvestre Revueltas	La siesta del Fauno	A. Debussy	
			Scherezade	M. Ravel	
		J. Jesús Estrada	Salmo húngaro	Z. Kodaly	Primo Reyes González
6	23 de junio	Silvestre Revueltas	Concierto en mi b para violín y orquesta	W. A. Mozart	Ricardo Andrade
		Arnulfo Miramontes	Poema sinfónico de la revolución	A. Miramontes	
		Silvestre Revueltas	Concierto en mi b para piano y orquesta	F. Liszt	Joaquín Amparan
			Cuadros de una exposición	M. Mussorgsky	

#	Fecha	Director	OSN. Conciertos para trabajadores 1936		Notas	
1	17 de junio	Silvestre Revueltas	Obertura "Las Bodas de Fígaro"	W. A. Mozart		Teatro Hidalgo
			La siesta del Fauno	A. Debussy		
		Miguel C. Meza	Poema sinfónico 1910	N. Aguilar	"4° lugar en el Concurso convocado por la SEP"	
2	24 de junio	Silvestre Revueltas	Dos danzas húngaras	J. Brahms	Concierto dedicado al profesora y a los niños de las escuelas de la SEP	
			Segundo y Tercer movs. de la Sexta Sinfonía	J. Haydn		
		Hernández Montoya	Poema sinfónico de la Revolución	H. Montoya		

\*El programa de clausura de la temporada 1936 de la OSN señala que hubo "6 conciertos para obreros". Sin embargo sólo fue posible localizar 2 programas de dichos conciertos.

Miembros Honorarios 1936	Adscripción
Ignacio García Tellez	Secretario Educación Pública
?	Jefe del Departamento del D.F.

Consejo Directivo 1936	Adscripción
José Muñoz Cota	Jefe Departamento Bellas Artes
Estanislao Mejía	Directo del Conservatorio
Santiago R. de la Vega	Director del Palacio de Bellas Artes



## OSN. Músicos 1936

<b>Violines primeros</b>	<b>Violines Segundos</b>	<b>Violas</b>	<b>Vcs.</b>	<b>Contrabajos</b>	<b>Flautas</b>
Ezequiel Sierra	Luis Sosa	David Elizarrarás	Teófilo Ariza	Guido Galignani	Agustín Oropeza
Gregorio Oseguera	Horacio Meza	Miguel Bautista	Domingo González	Cruz Garnica	José Islas O.
Filiberto Nava	Rogelio Burgos	Jesús Mendoza	Jesús Reyes	Lorenzo Saavedra	
Francisco Moncayo	Inocencio Cervantes	Julio Escobedo	Pedro Angulo	Isaías Mejía	<b>Flautín</b>
Francisco Contreras	Salvador Contreras	Fernando Jordán	Horacio Ávila	Efrén Hernández	José Ayuso
César Quirarte	Daniel Ayala	Alfredo Cárdenas	J. López Flores	Federico Vélez	
Ricardo Andrade	Juan Díaz Santana	Miguel Macías	Guillermo Argote	Braulio Robledo	
Francisco Salgado	Anastasio López	Eduardo Espinosa de los Monteros	Julio Galindo	Martín Cuevas	
Samuel Máynes Prince	Marcelino Ponce	Daniel Saloma	Hilario Duarte	Manuel Flores	
Andrés Alba	Silvano B. González	Ángel Rocha			
David Saloma	José Noyola	Gabriel E. Gómez			
Enrique Barrientos	Martín Villaseñor				<b>Trombones</b>
	Abel Eisenberg			<b>Trompetas</b>	Alfredo González
	Salvador Munguía		<b>Cornos</b>	Francisco Hoyos	Juan Torres
		<b>Fagotes</b>	Liborio Blanco	Fidel Rodríguez	
		Alfredo Bonilla	Joaquín Díaz	Guillermo Estrella	
	<b>Corno inglés</b>	Gregorio Vargas	Valentín García	Raúl Villegas	
<b>Clarinete bajo</b>	Antonio Hernández		Candelario Huízar		<b>Trombón bajo</b>
Guillermo Cabrera				<b>Percusiones</b>	Humberto Campos
			<b>Arpas</b>	Felipe Luyando	
		<b>Tuba</b>	Eustolia Guzmán	Julio Torres	
	<b>Clarinetes</b>	Ramón Castro	Dolores Hurtado	Tomás Chávez	
<b>Oboes</b>	Nabor Vázquez				<b>Archivista y Jefe de personal</b>
Florentino Acosta	Guillermo Robles			<b>Requintos</b>	Liborio Blanco
Pedro Moncada			<b>Celesta</b>	Carlos Chiñas	
		<b>Timbales</b>	Eduardo Hernández Moncada	Plácido Tenorio	
	<b>Piano</b>	Carlos Luyando			
<b>Contrafagot</b>	Miguel C. Meza				
Pablo González					

Apéndices.

2. Conciertos, músicos, miembros y suscriptores

2.4. 1937

2.4.1. OSM. 1937

#	Fecha	Director	OSM. Conciertos regulares 1937		Notas / Solistas
1	2 de julio	Carlos Chávez	Preludio de Lohengrin	R. Wagner	
			Muerte y Marcha fúnebre de Sigfrido	R. Wagner	
			Preludio y Transfiguración de Isolda	R. Wagner	
			1a. Sinfonía	D. Shostakovich	Primera vez en Mx.
			Suite del Pájaro de Fuego	I. Stravinsky	
2	9 de julio	Carlos Chávez	Cuarto concierto de Brandenburgo	J. S. Bach	
			Sinfonía en re menor	C. Franck	
			Las calles de Florencia	H. Johnson	Primera vez en Mx.
			Pueblerinas	C. Huízar	
			Rapsodia española	M. Ravel	Primera vez en Mx.
3	16 de julio	Carlos Chávez	Tercer concierto de Brandenburgo	J. S. Bach	
			Sinfonía en si <i>b</i>	J. C. Bach	
			La vida breve	M. de Falla	
			Sinfonía de Antígona	C. Chávez	
			Till Eulenspiegel	R. Strauss	
4	23 de julio	Carlos Chávez	Obertura "Anacreonte"	L. Cherubini	
			Concierto en re menor para dos violines	J. S. Bach	William Kroll y Nicolai Berezowsky
			Sinfonía concertante en mi <i>b</i> para violín y viola	W. A. Mozart	William Kroll y Nicolai Berezowsky / Primera vez en Mx.
			1a. Sinfonía	D. Shostakovich	
			Suite de Kovatchina	M. Moussorgsky	Primera vez en Mx.
5	30 de julio	Carlos Chávez	Sinfonía incompleta	F. Schubert	
			Concierto para cello	J. Haydn	Víctor Gottlieb
			Capricho para piano y orquesta	I. Stravinsky	Jesús María Sanromá / Primera vez en Mx.
			Suite de Petrushka	I. Stravinsky	
6	13 de agosto	Carlos Chávez	Sexto concierto de Brandenburgo	J. S. Bach	
			Quinta sinfonía	P. I. Tschaikovsky	
			Tercera obertura de "Leonora"	L. van Beethoven	
			Obertura de "Tannhauser"	R. Wagner	
7	27 de agosto	Carlos Chávez	Segundo concierto de Brandenburgo	J. S. Bach	
			Concierto para violín	L. van Beethoven	Daniel Pérez Castañeda
			Salón México	A. Copland	
			El festín de los enanos	J. Rolón	

**Apéndices.**

**2. Conciertos, músicos, miembros y suscriptores**

8	3 de septiembre	Carlos Chávez	Sinfonía en si b "La reina de Francia"	J. Haydn	
			Rondas de primavera	A. Debussy	Primera vez en Mx.
			Sinfonía de "Matías el pintor"	P. Hindemith	
			Suite de "Petrouchka"	I. Stravinsky	
9	10 de septiembre	Carlos Chávez	4a. Sinfonía	J. Brahms	
			Quinto concierto de Brandenburgo	J. S. Bach	Eduardo Hdez. Moncada, piano / Alejandro de la Torre, violín / Agustín Oropeza, flauta
			5a. Sinfonía	L. van Beethoven	
10	24 de septiembre	Carlos Chávez	Primer concierto de Brandenburgo	J. S. Bach	
			Concierto grosso en re menor	A. Vivaldi, C. Chávez, C. Huízar	Primera vez en Mx.
			Chacona	D. Buxtehude / C. Chávez	Primera vez en Mx.
			H.P. (Suite de concierto n. 1)	C. Chávez	
			Los pinos de Roma	O. Respighi	

#	Fecha	Director	OSM. Conciertos especiales 1937		Notas / Solistas	
-	1° de octubre	Carlos Chávez	Invitación al vals	C. M. von Weber	A beneficio de la "Asociación para evitar la ceguera en México"	Beneficencia
			7a. Sinfonía	L. van Beethoven		
		Gustavo Pittaluga	La romería de los cornudos	G. Pittaluga		
			Carlos Chávez	Vals poético		
1	29 de agosto	Carlos Chávez	El Danubio azul	J. Strauss		Obreros
			Obertura de Tannhauser	R. Wagner		
			Concierto para violín y orquesta	L. van Beethoven	Allegro ma non troppo	
			5a. Sinfonía	P. I. Tschaikovsky	Andante maestoso	
2	12 de septiembre	Carlos Chávez	Bolero	M. Ravel		
			Tercera obertura de Leonora	L. van Beethoven		
			Segundo concierto de Brandenburgo	J. S. Bach		
			Salón México	A. Copland		
3	19 de septiembre	Carlos Chávez	Suite de Petrouchka	I. Stravinsky		
			Obertura de "Anacreonte"	L. Cherubini		
			5a. sinfonía	L. van Beethoven		
4	26 de septiembre	Carlos Chávez	H.P. Suite de Concierto n. 1	C. Chávez		
			Obertura "Guillermo Tell"	G. Rossini		
			Concierto grosso en re menor	A. Vivaldi, C. Chávez, C. Huízar		
			Chacona	D. Buxtehude / C. Chávez		
			El sombrero de tres picos	M. de Falla		
			Obertura republicana	C. Chávez		

#	Fecha	Director	OSM. Conciertos Especiales 1937		Notas / Solistas	Niños
1	28 de agosto	Carlos Chávez	Allegro Assai de la Sinfonía en si b	J. C. Bach		
			Allegro de Pueblerinas	C. Huizar		
			Tres canciones mexicanas: Las mañanitas	Instr. S. Contreras		
			Tres canciones mexicanas: I-Coos (El viento alegre)	Instr. B. Galindo		
			La Adelita	Instr. J. P. Moncayo		
2	4 de septiembre	Carlos Chávez	Adagio, Vivace de la Sinfonía "La reina de Francia"	J. Haydn		
			Petruchka	I. Stravinsky		
			Obertura republicana	C. Chávez		
			La Adelita	Instr. B. Galindo		
			La Valentina	Instr. J. P. Moncayo		
3	10 de septiembre	Carlos Chávez	El carretero	Instr. C. Huizar		
			Tercera obertura de Leonora	L. van Beethoven		
			Segundo concierto de Brandenburgo	J. S. Bach		
			Obertura republicana	C. Chávez		
			La Adelita	Instr. B. Galindo		
4	25 de septiembre	Carlos Chávez	Tenabari	Instr. J. P. Moncayo		
			El sombrero de tres picos	M. de Falla		
			Concerto grosso en re menor	A. Vivaldi, C. Chávez, C. Huizar		
			Compañías de acero	Instr. B. Galindo		
			Los pinos de Roma	O. Respighi		
			El carretero	Instr. C. Huizar		

Comité honorario 1937	
C. Secretario de Educación Pública	
C. Jefe del Departamento del D.F.	

Comité patrocinador 1937	Función
Amalia G.C. de Castillo Ledón	
G.R.G. de Conway	
Bernard de Hardion	
Cesar R. Margain	
Sra. De Harry Wright	
Roberto V. Pesqueira	
Adela Formosa de Obregón	
Natalia G. de Araiza	
Carlos Prieto	Presidente
Ricardo Ortega	Gerente

Consejo 1937	Función
Sra de Daniels	
José Gómez Ugarte	
Manuel Gómez Morín	
Gonzalo Herrerías	
Manuel M. Ponce	
Carlos Prieto	
Genaro Estrada	
Narciso Bassols	
Eduardo Suárez	
Efraín Buenrostro	
Luis Montes de Oca	Tesorero
Alejandro Quijano	Presidente

Patrocinadores 1937			
Secretaría de Educación Pública	Legación de Alemania	Raoul Fournier y Sra.	Antonio Manero
Banco de México	Luis Chico Goerne	Hilario S. Gabilondo	Alonso Mariscal
Compañía Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey	Francisco J. Mujica	Virgilio M. Galindo	Pedro Maus y Sra.
La Consolidada, S.A.	Eduardo Suárez	Manuel Gómez Morín y Sra.	Manuel M. Meza y Sra.
Cía. Mexicana de Luz y Fuerza Motriz	Carlos Alatorre	Carlos González Nájera	Carlos Novoa
Banco Nacional de México	Evaristo Araiza y Sra.	José I. González	Carlos Obregón Santacilia y Sra.
"La Tolteca" Cía. de Cemento Portland S.A.	Abraham Ayala González y Sra.	Ignacio González Guzmán	Gregorio Oneto Barenque
Cervecería Cuauhtémoc	Ramón Balarezo	Silvestre Guerrero	Pascual Ortiz Rubio y Sra.
Cervecería Modelo	Luis Barragán	André Guieu y Sra.	Ismael Palomino y Sra.
Cervecería Moctezuma	Gustavo Baz	Pascual Gutiérrez Roldán	Mario Pani y Sra.
Empresa de Teléfono Ericsson	Federico Bach y Sra.	Lamberto Hernández	Tomás G. Perrín
Compañía Telefónica y Telegráfica Mexicana	Ramón Beteta	Epigmenio Ibarra	Emilio Portes Gil y Sra.
Banco Germánico de la América del Sur	Germán Campos	Rafael Illescas Frisbre	Carlos Prieto y Sra.
Banco de Comercio	Mauricio Campos	Alejandro Quijano	Roberto V. Pesqueira
Banco Azucarero	Casino Español	Luis Montes de Oca	Eliseo Ramírez
Banco de Londres y México	Miguel Cervantes	L. L. Anderson	Ramón Rangel
"La Nacional", Cía. de Seguros sobre la vida	G.R.G. de Conway	B. T. W. van Hasselt	Ramón Rivera Torres
El Buen Tono, S.A.	Carlos E. Córdova y Sra.	Alberto Misrachi	Juan Manuel Ruiz Esparza y Sra.
Cía. de Seguros "La Azteca"	Rodolfo Corona y Aldrete	Julio Lacaud y Sra.	Carlos Sánchez Mejorada y Sra.
El Puerto de Liverpool	Vicente Cortés Herrera y Sra.	Jorge Laing Agüero	Javier Sánchez Mejorada y Sra.
Crédito Minero y Mercantil	Ignacio Chávez	Legación de El Salvador	Jesús Silva Herzog y Sra.
Sindicato Mexicano de Electricistas	Enrique de la Mora	Legación de Venezuela	Valente Souza y Sra.
Banco Capitalizador de Ahorros	Enrique del Moral	Luis G. Legorreta y Sra.	Eduardo Villaseñor y Sra.
Cooperativa de Obreros y Empleados Electricistas, S.C. L.	Martín Díaz de Cossío	Jorge Lerdo de Tejada y Sra.	J. R. Woodul y Sra.
Banco Hipotecario Urbano y de Obras Públicas	Enrique Díaz de León	Pedro Licona García y Sra.	Bertrand Woog
Banco Mexicano, S.A.	Javier Díaz de León	Roberto López y Sra.	Harry Wright y Sra.
Banco General de Capitalización	José Ignacio Domínguez	Francisco López Guerra	
Embajada de los Estados Unidos	Escuela Bancaria y Comercial	Rafael Mancera y Sra.	

## OSM. Músicos 1937

Violines primeros	Violines segundos	Violas	Vcs.	Contrabajos	Flautas	Oboes
Alejandro de la Torre	Rodrigo Pineda	David Elizarraras	Domingo González	Jesús Camacho Vega	Agustín Oropeza	Julio Ávila
Filiberto Nava	Heriberto López	Miguel Bautista	Teófilo Ariza	Isaías Mejía	Miguel Preciado	Antonio Hernández
Francisco Contreras	Enrique Barrientos	Jesús Mendoza	Francisco Reina R.	Cruz Garnica		Miguel Miranda
Francisco Moncayo	Rogelio Burgos	David Saloma	Jesús Reyes	Braulio Robledo		
Cesar Quirarte	Anastasio López	Fernando Jordán	Pedro Angulo	Efraín Hernández	<b>Piccolo</b>	
Luis Guzmán	Ramón Saucedo	Alfredo Cárdenas	Horacio Ávila	Manuel Flores	Noé Fajardo	
Francisco Salgado	Juan Díaz Santana	Manuel Torres	José López Flores	Martín Cuevas	José Ayuso	
Manuel Ríos	Inocencio Cervantes	Eduardo Espinosa	Enrique Cárdenas	Alberto Banda		
Tula Meyer	Salvador Contreras	Miguel Macías	Fernando Burgos			
Enrique Saloma	Daniel Ayala	Justino Camacho Vega	Manuel Garnica			
José Gorgonio Cortés	Horacio G. Meza	Rafael Torello	Julio Galindo			
Cipriano Cervantes	Silvano B. González	Rebeca Andrade	Guillermo Argote			
Julio Escobedo	Marcelino Ponce				<b>Trombones</b>	<b>Tuba</b>
Luis Sosa	José Noyola					Rosendo Aguirre
Luis Flores				<b>Trompetas</b>	Fernando Rivas	
Antonio Bravo			<b>Cornos</b>	Fidel Rodríguez	Juan Torres	
		<b>Corno inglés</b>	Liborio Blanco	Francisco Hoyos	Felipe Escorcia	
	<b>Fagots</b>	Florentino Acosta	Candelario Huízar	Guillermo Estrello	Joaquín Alcocer	
<b>Clarinetes</b>	Alfredo Bonilla		Agustín Hernández	Raúl Villegas		<b>Jefe de personal</b>
Martín García	Gregorio Vargas		Pedro Trejo		<b>Bibliotecario</b>	Rodrigo Pineda
Guillermo Robles	Fidel Ramírez			<b>Percusiones</b>	Candelario Huízar	
Rodrigo Bohórquez			<b>Piano y celesta</b>	Carlos Luyando (timbales)		
		<b>Arpas</b>	Eduardo Hdez. Moncada	Felipe Luyando		
	<b>Contrafagot</b>	Eustolia Guzmán		José Pablo Moncayo		
<b>Clarinete bajo</b>	Fernando Alvarado	Dolores Hurtado		Julio Torres		
Guillermo Cabrera				Blas Galindo		

## 2.4.2. OSN. 1937

#	Fecha	Director	OSN. Conciertos regulares 1937		Solista / Notas
1	4 y 8 de agosto	Ernest Ansermet	Obertura de "Tannhauser"	R. Wagner	Coro del Conservatorio
			Magnificat	J. S. Bach	
			5a. Sinfonía	L. van Beethoven	
2	11 de agosto	Ernest Ansermet	Obertura de "Los Maestros Cantores"	R. Wagner	Ana C. de Rolón
			Variaciones sinfónicas	C. Franck	Primera vez en Mx.
			El Rey David	A. Honegger	
3	18 de agosto	En el programa del 11 de agosto se anuncia un concierto para este día, sin dar detalles del programa. Sin embargo no se han localizado programas posteriores.			

Directores 1937	
Huésped	Ernest Ansermet
Titular	Silvestre Revueltas
Titular en turno	José F. Vázquez
En turno	Juan León Mariscal
	Miguel C. Meza
	Jesús Estrada

Comité honorario 1937	
Lázaro Cárdenas	Presidente de la República
Gonzalo Vázquez Vela	Secretario de Educación Pública
Ignacio García Tellez	Secretario Particular del Presidente

Consejo directivo 1937	
José Muñoz Cota	Jefe Departamento de Bellas Artes
Estanislao Mejía	Director del Conservatorio
Santiago R. de la Vega	Director Palacio de Bellas Artes

Colaboradores 1937	
Manuel M. Ponce	Juan Diego Tercero
Rafael J. Tello	Juan León Mariscal
José Rolón	Miguel C. Meza
Manuel Barajas	Pedro Michaca
José Rocabruna	Humberto M. Campos

## OSN. Músicos 1937

Violines primeros	Violines segundos	Violas	Vcs.	Contrabajos	Flautas	Oboes
Ezequiel Sierra	Eleazar García	Pascual Hernández	Rafael Adame	Guido Gallignani	José Islas Ocádiz	Miguel Miranda
Gregorio Oseguera	José Trejo N.	Daniel Saloma C.	Juan León Mariscal	Federico Vélez	Constancio López	Jesús Tapia
Arturo Romero	Juan Rivera	Gustavo Moreno R.	Francisco Corona	Roberto Téllez Oropeza		
Rodolfo Martínez Cortés	Raquel Andrade	José Cisneros	Juan M. Tellez Oropeza	Salvador Santana		<b>Fagots</b>
Samuel Maynes P.	Miguel Esparza	Primo Sánchez	Abraham Pomerantz	León Ramírez	<b>Piccolo</b>	Julio Montero
Ángel Rodríguez	Salvador Munguía	Gabriel Gómez	Jesús Escobar	José Luis Hernández	Enrique de la Peña	Tiburcio González
Luis Barradas	Martín Villaseñor	Daniel R. Cruz	Margarita Olalde M.	Alberto Lorentzen		
Ramón García Morales	Abel Eisenberg	Rebeca Cerda A.	Carlos Bielto	Tomás Ponce Reyer		
Jesús Ruvalcaba	Esteban Orozco					
Gustavo Dueñas	Luis Antonio Martínez					<b>Arpa</b>
Isaac Ivker	Francisco Contreras R.				<b>Tuba</b>	Guillermina Lozano
Manuel Núñez	A. Mancilla			<b>Trombones</b>	Rosendo Aguirre	
Manuel González			<b>Trompetas</b>	Alfredo González		
Sebastián Fattorosi		<b>Cornos</b>	Margarito Nápoles	Raymundo Montoya		<b>Percusiones</b>
	<b>Corno inglés</b>	Valentín García	Carlos Gómez	Humberto Macías Campos		Miguel Lara (Timbales)
<b>Clarinetes</b>	Pedro Moncada	Sebastián Rodríguez	Isaac Calderón			Enrique Moedano
Nabor Vázquez		Joaquín Díaz				Tomás Chávez
José Galván		Manuel López				Prisciliano Meza
Antonio Rivas						
	<b>Jefe de Archivo</b>					
<b>Jefe de personal</b>	Eucario A. Espinoza					
José Islas Ocádiz						



