



El camino a la
ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL
(1882–1949)

La historia no contada

José Angel Beristáin Cardoso

Palabra de Clío



José Angel Beristáin Cardoso

Doctor en Historia y Etnohistoria por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Autor de la trilogía de artículos especializados con relación a la “Orquesta del Conservatorio” para la RIES, así como de diversos capítulos de libros y artículos de investigación y divulgación histórica. Ha realizado estancias posdoctorales en el Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (2017-2019), becado por la UNAM, y en el Instituto Mora (2019-2020, 2021-2025), becado por el CONAHCYT. Imparte en el Instituto Mora la asignatura “Política cultural, patrimonio e instituciones culturales en México, siglos XIX y XX” en el programa de la Maestría en Historia Moderna Contemporánea.

El camino a la
Orquesta Sinfónica Nacional
(1882-1949)
La historia no contada

José Angel Beristáin Cardoso



"Divulguemos la Historia para mejorar la sociedad"

El camino a la Orquesta Sinfónica Nacional (1882-1949). La historia no contada.

© 2007, Palabra de Clío, A. C.
Insurgentes Sur # 1814-101. Colonia Florida,
C.P. 01030, Ciudad de México.

Coordinación editorial: José Luis Chong
Diseño de portada y maquetación: Patricia Pérez Ramírez
Ilustración: Elaborada por el autor en "imágenes IA" de Microsoft Designer.
Cuidado de la edición: Víctor Cuchí

Primera edición: octubre de 2024

ISBN: 978-607-8719-43-3

Impreso en Impresora litográfica Heva, S. A.

Todos los derechos reservados. Los contenidos e ideas expuestas en este trabajo son de exclusiva responsabilidad de los autores.

www.palabradeclio.com.mx

Impreso en México - *Printed in Mexico*

ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo 1. Panorama de la tradición de la educación musical en México: de las capillas musicales a las sociedades filarmónicas	11
Capítulo 2. Acercamientos entre el Estado y la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional	35
Capítulo 3. Institucionalización de la Orquesta Sinfónica Nacional	57
Capítulo 4. Nacionalismo y política cultural: la Orquesta Sinfónica Nacional y el Estado mexicano	91
Capítulo 5. El vínculo Educación-Orquesta Sinfónica Nacional	137
Fuentes consultadas	151
Anexos	165

La creación y proceso institucional de una agrupación de gran trayectoria y prestigio en el ámbito musical en México, como la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) —más allá de su oficialización— implica una seria revisión y análisis de diversos elementos dentro de su contexto para entender que ésta pudiera consolidarse como una instancia de difusión. Estos ingredientes nutrieron el campo de los músicos que la integraron y dirigieron, fortalecieron su identidad, además de que forjaron un gran legado para las generaciones siguientes.

En 2004 se publicó una edición de lujo del libro *Orquesta Sinfónica Nacional. Sonidos de un espacio en libertad*, por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL);¹ sin duda, uno de los primeros esfuerzos para contar la historia de esta institución. Esta obra incluía una interesante introducción acerca de la música y la identidad cultural, y el resto de su contenido se compilaba en unos “Apuntes para una historia de la Orquesta Sinfónica Nacional”, donde una de las autoras, Beatriz Maupomé, reconocía que, ante la falta de un “texto histórico certero”, se atrevía a tomar como base el documento de Carlos Chávez “La Sinfónica Nacional” recopilado en la revista *Nuestra Música*. En el texto se develan aspectos muy relevantes, como los antecedentes de la OSN en distintas etapas, el sindicato de músicos, el prestigio logrado por la Orquesta Sinfónica de México (OSM) para posteriormente oficializarse como la Orquesta Sinfónica Nacional, y algunos momentos importantes de esta agrupación hasta 2003. Al terminar de leer esta obra, me comencé a preguntar si todas las pistas que ahí se arrojaban me podrían permitir conocer más a fondo el proceso de creación e institucionalización de la OSN —desde la creación de la Orquesta Sinfónica del Con-

servatorio en 1882, hasta su oficialización en 1949— a través de una intensa revisión y análisis de documentos de distintos archivos, nuevas bibliografías, así como de entablar diálogos con otras disciplinas, como la Sociología.

Lo que comenzó como un trabajo de investigación sustentado en un verdadero rompecabezas con “recortes” de diarios de nuestro país de la primera mitad del siglo xx, almacenados en la biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes, en los “fondos especiales” del músico Gerónimo Baqueiro Foster, así como de la revisión de “correspondencia” —entre el ministro Limantour y músicos y funcionarios del Conservatorio durante el porfiriato— en el archivo del Centro de Estudios de Historia de México CARSO, y también de la bibliografía que subsistía hasta 2010, se fue fortaleciendo y consolidando durante las estancias posdoctorales desarrolladas a partir de 2017. A través de la revisión de diarios de la Hemeroteca Nacional de México de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) se logró articular, complementar y precisar la información obtenida en los “recortes” mencionados y las “correspondencias”; por otra parte, en el archivo histórico de la UNAM, dependiente del Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE), tuve la fortuna de revisar y nutrirme del fondo de la “Universidad Nacional”, en su sección del “Departamento de Administración”, pleno de documentos inéditos —además del fondo de la Escuela Nacional de Música—, lo cual me permitió afinar y publicar algunos artículos especializados, además de apreciar los materiales fotográficos de la colección Ricardo Salazar Ahumada, así como los del archivo de la Ico-noteca de la Biblioteca Nacional de la propia Máxima Casa de Estudios.

Todo este acervo, junto con las recientes investigaciones y la tendencia interdisciplinaria en el ámbito de la historia social y cultural que se han materializado con buenos frutos en el Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), y el Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación —de entre los más importantes—, me brindaron más y mejores herramientas para la revisión y análisis de un proceso que no me imaginaba tan complejo, como el de caracterizar la historia de una orquesta sinfónica nacional.

A través de esta investigación se abordan nociones teóricas derivadas de la sociología, como los espacios o formas de “sociabilidad” que inserta

el historiador francés Maurice Agulhon en el vocabulario histórico —apoyado en la herramienta metodológica del sociólogo George Gurvitch—; puesto que en el caso del México decimonónico, de las tertulias o veladas musicales se abrieron paso prácticas asociacionistas como la creación de sociedades filarmónicas, dando lugar a la creación de instituciones o “instancias” como el Conservatorio de Música y su orquesta representativa dentro de la configuración de un campo educativo y cultural. Por otro lado, también se apuntalarán nociones de “campo”, “instancias”, y “destinatarios titulares” sustentadas en la producción de las obras del filósofo francés Pierre Bourdieu (1930-2002), debido a que el Conservatorio de Música se convirtió en una instancia de “legitimación” de los músicos —destinatarios titulares—, y su orquesta sinfónica —posteriormente Orquesta Sinfónica Nacional— en una instancia de “difusión” de obras musicales nacionales e internacionales, dentro de un espacio social (campo) con prácticas culturales donde no sólo se educaba al público, sino también a los músicos ejecutantes, en un proceso de acercamiento de la alta cultura a las nuevas clases burguesas decimonónicas, y, posteriormente, a las capas populares durante los gobiernos posrevolucionarios. Estos fundamentos se irán develando y puntualizando a lo largo de los capítulos de esta obra, desde la perspectiva historiográfica de la historia cultural.

El presente trabajo de investigación está organizado en cinco capítulos. En el capítulo I, “Panorama de la tradición de la educación musical en México: de las capillas musicales a las sociedades filarmónicas”, se realiza una revisión de la tradición musical en nuestro país, en particular la relacionada con la música académica a partir de los procesos de evangelización tras la Conquista; desde la actividad musical de la capilla musical de la Catedral Metropolitana, las capillas musicales indígenas, el colegio de Infantes de la catedral, hasta los procesos de secularización hacia finales del virreinato, principalmente con la intensificación de actividades musicales “extramuros” como nuevas formas de sociabilidad dentro de un contexto permeado por el romanticismo como corriente estética, política y moral. En este rubro se analizarán también las prácticas asociacionistas, como las sociedades filarmónicas que antecedieron y dieron origen al Conservatorio de Música y su orquesta representativa.

En el capítulo II, titulado, “Acercamientos entre el Estado y la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional”, se efectúa un análisis de la subven-

ción económica oficial del Estado mexicano al conservatorio y su orquesta representativa —lo cual no era nada novedoso puesto que siempre estuvo contemplada desde la creación de la Sociedad Filarmónica— y del impulso al plan de estudios de 1903 para amalgamar el acercamiento entre el Estado y el funcionamiento de la orquesta. Se vislumbra también el papel de las orquestas para amenizar bailes y eventos conmemorativos en la eferescencia nacionalista, así como las veladas literarias y musicales como formas de sociabilidad que, a través de redes de relaciones entre los músicos y los personajes melómanos de las élites estrechan sus vínculos; en particular se revisa el caso de la relación entre el maestro Carlos J. Meneses —director de la Orquesta del Conservatorio— y José I. Limantour, ministro de finanzas del presidente Porfirio Díaz.

El capítulo III, “Institucionalización de la Orquesta Sinfónica Nacional”, presenta un análisis de esta agrupación musical y del conservatorio, más allá de su estructura formal, es decir, de la de un conjunto de reglas, normas y actividades; de tal manera, se atribuye un mayor énfasis en la noción de instituciones como “instancias” específicas de legitimación y consagración. Se revisan también la primera etapa de la Orquesta Sinfónica Nacional (1915-1924) —bajo esta nueva denominación—, los aires de renovación de los congresos nacionales de música, la reorganización de la Orquesta Sinfónica Mexicana del Sindicato de Filarmónicos del Distrito Federal (1928), y su conversión a Orquesta Sinfónica de México (OSM) por parte del maestro Carlos Chávez, así como las rupturas y continuidades en la reglamentación del conservatorio y su repercusión en el funcionamiento de su orquesta.

En lo concerniente al capítulo IV, “Nacionalismo y política cultural: la Orquesta Sinfónica Nacional y el Estado mexicano”, se discute la articulación de dicha orquesta dentro de políticas culturales fuertemente vinculadas con la educación —y de mayor cobertura que sus antecesoras— durante los gobiernos posrevolucionarios; como parte de una pugna donde las élites comenzarían a quedar fuera y el pueblo se incorporaría a la nación, todo esto dentro de un contexto de nacionalismo oficial, donde el Estado tendría el control del arte y la cultura. Así, se abordan los conciertos gratuitos para obreros y niños, el impulso del folklore mexicano, los subsidios económicos para la Orquesta Sinfónica de México (OSM) por la Secretaría de Educación Pública, el peso específico de la prensa como interlocutora entre la opinión pública y el sindicato de músicos en la renovación de los atriles de

la OSM, la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y la función de su departamento de Música, los discursos oficiales durante las presentaciones de la OSM, la guerra de legitimación entre la Orquesta del Conservatorio y la OSM —la guerra de las sinfónicas—, y la oficialización de la OSM como Orquesta Sinfónica Nacional (OSN).

Finalmente, en el capítulo V, “El vínculo Educación-Orquesta Sinfónica Nacional”, se revisa el papel de la difusión cultural del proyecto vasconcelista y sus alcances (1920-1924), y, principalmente, la tríada “Conservatorio-Investigación-Orquesta Sinfónica Nacional” que articularía el maestro Carlos Chávez en 1928, a partir de sus cargos paralelos como director del Conservatorio de Música y de la Orquesta Sinfónica de México (OSM); en particular, el impulso a los programas de las academias de investigación de música popular, de historia y bibliografía, y de investigación de nuevas posibilidades dentro del mismo conservatorio.

Este libro que se presenta surgió a raíz de la tesis doctoral “Nacionalismo y política cultural. Creación y proceso institucional de una orquesta sinfónica nacional en México (1882-1947)”, dirigida por Hilda Iparraquirre Locicero dentro del programa de doctorado en Historia y Etnohistoria de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), de la cual se presentó el examen de grado en agosto de 2016. En el jurado de esta tesis tuve la fortuna de contar con la participación de María Esther Aguirre Lora, Massimo de Giuseppe, Graciela Fabián Mestas, Leopoldo Rodríguez Morales y Saydi Nuñez Cetina. Posteriormente, con las estancias posdoctorales en el Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE) de la UNAM, desarrolladas durante el periodo 2017-2018 y 2018-2019, y bajo las valiosas asesorías de María Esther Aguirre Lora y Rosalina Ríos Zúñiga —a las cuales siempre les estaré agradecido—, pude adentrarme en el Archivo Histórico de la UNAM (AHUNAM) y la Hemeroteca Nacional de México, y, así, lograr desarrollar artículos especializados con este tema, y que se han publicado en revistas de gran prestigio nacional e internacional. Es importante mencionar que estas estancias permitieron afinar las herramientas teóricas metodológicas y entablar un diálogo con disciplinas, como la sociología, además de brindarme la oportunidad de presentar avances de mis investigaciones y discutir sobre mis *corpus* teóricos en congresos internacionales.

Será hasta el periodo 2021-2022, donde a través del programa “Estancias posdoctorales por México en apoyo por SARS-CoV-2 (covid-19) del

Conahcyt”, ahora en el Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, y bajo la guía, acompañamiento y asesoría de Laura Suárez de la Torre —una gran especialista en historia cultural, y de la cual agradezco infinitamente su enorme apoyo, confianza y consejos— se me dará la oportunidad de desarrollar este libro, tomando como base la tesis doctoral, las ponencias internacionales y nacionales impartidas y, sobre todo, el arduo trabajo de investigación que se había realizado en el Archivo Histórico de la UNAM y la Hemeroteca Nacional de México durante las estancias posdoctorales en el IISUE de 2017 a 2019.

Adicionalmente quiero dar las gracias a todos aquellos y aquellas que contribuyeron directa e indirectamente en este proceso: mis abuelas Agustina (QPD) y María (QPD), mi madre Azucena, mi padre José Manuel (QPD), mis tíos Jorge (QPD), Blanca, Carmen y Flume, mi suegra Martha (QPD), mi esposa Gloria Verónica, mis hijos Ángel Arturo y Emanuel Alessandro, así como a mis hermanos Beatriz Elena, Ricardo, Norma Blanca, Omar y David. En el ámbito de la investigación: a Laura Suárez de la Torre, Rosalina Ríos Zúñiga, María Esther Aguirre Lora, Hilda Iparraguirre Locicero, Aurea Maya, Lilián Álvarez Arellano, Emma Paniagua, Ángel Díaz Barriga, Edgar Góngora, Massimo de Giuseppe, Graciela Fabián Mestas, Leopoldo Rodríguez Morales, Tomás Pérez Vejo, Isabel Campos Goenaga (QPD), Ana Rosa Suárez, Guadalupe Villa, María Carmen Alonso Núñez, Andrés Ortiz Morales, Ricardo Klein, Joaquim Rius Ulldemolins, Hugo Casanova Cardiel, Leticia Pérez Puente, Guadalupe Elizabeth Morales y Gabriela Delgado. Al personal del Archivo Histórico de la UNAM, el cual siempre me brindó todas las facilidades para acceder a los documentos, en particular a Clara Inés Ramírez González, Leticia Medina y Cuitláhuac Oropeza Alcántara. A mis amigos: José Luis Enrubia, Alonso Celma, Agustín Kibondo, Sergio Hebert, Enrique Alarcón, Enrique Noguez, Luis Sabas, Laura Labastida, Enrique Carmona, Marlene Mendoza, Alexis, Daniela, Jackie, Liliana, Alberto Ortíz (QPD) y Jorge Hernández (QPD). En especial, dedico un profundo agradecimiento a Laura Suárez de la Torre, Aurea Maya y José Luis Chong, por todo el apoyo brindado para la publicación de este libro.

NOTAS

¹ G. Pardo y M. Graham (coords.), *Orquesta Sinfónica Nacional. Sonidos de un espacio en libertad*, 2004.

Capítulo 1. PANORAMA DE LA TRADICIÓN DE LA EDUCACION MUSICAL EN MÉXICO: DE LAS CAPILLAS MUSICALES A LAS SOCIEDADES FILARMONICAS

EL ENCANTO DE LA MÚSICA: SEÑORÍOS, CONQUISTA Y EVANGELIZACIÓN

La tradición musical en nuestro país es milenaria, y más allá del misticismo guerrero impuesto por Tlacaélel, del otro lado de los volcanes se vislumbraron los señoríos tlaxcaltecas y de Huexotzinco, este último destacado por ser la “casa de la música”, “de los libros de pinturas” o “casa de las mariposas”. Hacia 1490, el señor Tecayehuatzin, rey de Huexotzinco, organizó en su palacio un encuentro entre sabios y poetas para esclarecer qué era la poesía; no faltaron los elogios de los asistentes en relación de que Huexotzinco era el lugar donde se hacían sonar los tamboriles, las conchas de tortuga y las flautas, y, que, por su carácter pacífico, condenaba a ciudades como México-Tenochtitlan tras soportar su gloria sobre flechas y escudos.¹

En contraposición a las ideas decimonónicas, en el sentido de que los indios no quisieron acercarse al progreso por estar anclados a costumbres arraigadas, subyacen diversas investigaciones que descartan la versión del papel pasivo del indio en la sociedad colonial. En las comunidades indígenas se han encontrado elementos de continuidad en las instituciones, creencias y prácticas que lograron resistir los impactos de la colonización. La música y la danza presentaron un nivel de continuidad mayor.²

En cuanto a la música y la danza prehispánicas, en un caso específico como el de los nahuas del altiplano, se sabe que éstas se practicaban en un ámbito religioso estatal como patrimonio de la nobleza, siendo así que la profesionalización de músicos, cantores, danzantes, creadores de vestuario y constructores de instrumentos fue producto de lo estratificada que estaba la sociedad. Las fiestas que pervivieron tras la Conquista se centraron en la

historia y el orgullo étnico del *altépetl* —pueblo—, que era la organización elemental del mundo nahua, el cual, además, integraba un templo para la deidad o deidades, un mercado y un gobernante dinástico. Recrear la historia era una manera de sostener la identidad de las comunidades indígenas.³

Se han encontrado registros en caracteres latinos en el siglo xvi acerca de “cantos” sobre la historia y el *altépetl*, los cuales fueron compuestos antes de la Conquista y se hacían acompañar de música y baile. Es importante recalcar que en la sociedad mexicana la actividad poética o literaria era patrimonio de una elite cultivada concebida en función de su cosmovisión. Algunos de estos cantos pervivieron a la Conquista, y probablemente fueron recubiertos de elementos cristianos para no afectar la sensibilidad de las jerarquías eclesiásticas.⁴

Décadas después, adentrados en el proceso de Conquista y el virreinato, los misioneros españoles iniciaron sus trabajos evangelizadores con la música, y, siguiendo las palabras de San Ambrosio,⁵ buscaron fascinar a los pobladores con el encanto melódico de los himnos.⁶ De esta manera, los remanentes de culturas tradicionales de la península Ibérica —castellanos, andaluces y extremeños—, así como las huellas de la inmigración africana por el tráfico de esclavos, se incorporaron a las expresiones culturales que germinaron en la América hispánica; esto se significó y resignificó, como apunta el historiador francés Serge Gruzinski, en la “tierra de todos los sincretismos”, donde la “Corona hizo surgir ciudades; la Iglesia construyó conventos, iglesias, catedrales, palacios; Europa envió a sus arquitectos, sus pintores y sus músicos”.⁷ La Iglesia Católica formó parte del proyecto global de conquista y colonización de los pueblos nativos por España y Portugal; el misionero sacerdote dominico Bartolomé de las Casas llegó a argumentar que los indios estaban mejor como paganos vivos que como cristianos muertos, y que debía insistirse en conquistar con el poder del evangelio más que con la fuerza de las armas.⁸ Este proceso no fue nada sencillo, debido a que los emisarios de la Corona y de la Iglesia Católica enfrentaron sociedades prehispánicas complejas, dotadas de leyes, templos y religiones que exigieron estrategias de dominación mejor elaboradas. La Iglesia Católica no vaciló en utilizar la posición privilegiada de los músicos prehispánicos para mantener el orden en los pueblos, la supervisión del culto en los templos, así como la introducción y adaptación de la notación e instrumentos europeos.

A partir de este momento comenzaron a cohabitar en Nueva España dos universos sonoros claramente contrapuestos, a lo que especialistas como

Aurelio Tello⁹ consideran como el de la *cultura musical oral*: tradicional, popular, indígena, étnicas o folclóricas, y, por otro lado, el de la *cultura musical escrita*, emparentada con la tradición musical europea, donde los misioneros evangelizadores se dieron a la tarea de impartir las primeras enseñanzas de canto llano y contrapunto.¹⁰ Es precisamente en la tradición musical “escrita” donde ubicaremos a la “Capilla musical” como una institución creada para solemnizar las grandes celebraciones que cada año se realizaban en la ciudad de México:

[...] en la catedral coexistieron la tradición universal de la Iglesia, con su calendario litúrgico único, y las tradiciones arraigadas en cada iglesia periférica, con sus prácticas devocionales particulares. La tradición local resultó de suma importancia porque adecuó y enriqueció a la tradición universal.¹¹

CAPILLA MUSICAL DE LA CATEDRAL METROPOLITANA

La actividad desarrollada en las capillas musicales a lo largo del virreinato es fundamental para comprender, no sólo la coexistencia de la liturgia y la tradición universal de la Iglesia Católica en las principales ciudades con las prácticas particulares y devociones de las iglesias periféricas, sino también para visibilizar los procesos de secularización de las prácticas musicales hacia el México decimonónico, puesto que en éstas se fundaron escoletas, y sus músicos participaron en actividades “extramuros” como los coliseos (teatros) de comedias, y la enseñanza musical —lecciones de violín y piano para señoritas—.

El funcionamiento de la capilla musical de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México (CMCM) estuvo directamente vinculado con el cabildo o capítulo catedral, el cual se caracterizó por ser un cuerpo colegiado integrado por clérigos que contaban con el consentimiento del rey, “quien desde el siglo xvi tenía el derecho de designar las dignidades [Deán, arcedaán, chantre, maestrescuela y tesorero] y beneficios eclesiásticos mediante el Real Patronato”.¹² Durante la liturgia se cantaban y rezaban salmos, himnos, antífonas, oraciones, entre otros. La capilla llegó a conformarse de un grupo

de músicos dependientes del cabildo, del cual recibían una enseñanza —a través de la escoleta— y percibían un salario por prestar sus servicios en catedrales, colegiatas, iglesias y conventos.

La capilla musical de la CMCM se integró con un “maestro de capillas” y varios “cantores” (músicos de voz y músicos de instrumentos), los cuales se dieron a la tarea de musicalizar “las misas dominicales, los entierros de miembros de la Audiencia, las fiestas anuales de la ciudad de México (San Hipólito, San José, Nuestra Señora de los Remedios, San Gregorio Taumaturgo, San Felipe de Jesús, etcétera) y las celebraciones a las que asistía el cabildo, tales como entierros, procesiones, etcétera”.¹³ Desde el Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en la ciudad de México en 1585, se le otorgó al maestro de capillas el suficiente peso sobre el resto de los miembros de la capilla, principalmente, para tomar decisiones en cuanto a quién, cómo y cuándo se debía ejecutar la música.

La omnipresencia de la figura del maestro de capillas, además de representar la garantía del respeto a la jerarquía —que era parte de la estructura eclesiástica y de la misma sociedad—, se rodeaba de diversas actividades: componer y dirigir la música durante la liturgia, presidir los ensayos de la escoleta de los músicos, así como enseñar el canto figurado a los alumnos del colegio de infantes. En relación con la organización de la capilla, los “músicos de voz” se clasificaban en tenores, contraltos, y bajos, mientras que los “músicos de instrumentos” se distinguían entre violines, violonchelos, flautas, arpas, trompas, oboes, órganos, timbales y bajones. Por otra parte, en relación con la aparición de la figura del “segundo maestro de capilla”, fue en la segunda mitad del siglo XVIII cuando el cabildo decide introducirla para abatir los casos de flojera, desidia o ausentismo en las actividades del primer maestro de capilla.¹⁴

CAPILLAS MUSICALES INDÍGENAS

En cuanto a la actividad de las capillas musicales de las iglesias periféricas a las catedrales de Nueva España, éstas fueron muy particulares y peculiares. Persistió una gran preocupación de los misioneros por fomentar la asistencia a la misa dominical, y para captar la atención de los indígenas se introdujeron elevados números de cantores, así como de dotaciones de instrumentos

europesos; además, se incluyeron los de origen prehispánico como tambores, flautas y caracolas, entre otros. De tal manera, que esta práctica:

Se promovió también en el día de Corpus Christi, en la Semana Santa y en las fiestas de los santos patronos de los pueblos un despliegue de vistosas procesiones decoradas con arcos y tapetes de flores, estandartes de plumas, copal, luminarias, disfraces y papeles de colores, amenizadas con cantos, con representaciones teatrales y con comunidades comunitarias, que a veces terminaban, a pesar de los frailes, en verdaderas borracheras rituales.¹⁴

La enseñanza de la música occidental para la liturgia en Nueva España cumplió con varias funciones entre las misiones religiosas: suministrar músicos para los cultos, facilitar la adaptación de los pueblos indígenas a las tradiciones españolas, y como medio de cristianización. Existió un término en lengua náhuatl para denominar a los servidores de la iglesia: *Teopantlaca*, que con excepción de los “maestros de capilla” —los cuales seguían siendo nombrados bajo la usanza española—, éste se aplicaba más en relación con los “cantores” —músicos de voz o de instrumentos—. Los puestos de los cantores en las capillas musicales de las parroquias recayeron en la nobleza indígena local. Al no existir facilidades para acceder a la carrera eclesiástica por la condición de indígenas, “el cargo de maestro de capillas se presentaba como una opción para entrar al servicio de la iglesia. Trabajar ahí significaba un empleo seguro en una institución estable y de prestigio que sobrevivía a epidemias y desastres naturales, muy diferente a la del músico teatral o ambulante”.¹⁶

El historiador Rafael Ruiz Torres recomienda revisar los libros de tasación de los pueblos indios como fuentes documentales para conocer el número y salario de los cantores, constando que para la mitad del siglo XVI el número de cantores “era casi de 1300, distribuidos en casi 123 pueblos lo que daba un promedio de 10 cantores por pueblo”.¹⁷ Contar con varios músicos cantores en la liturgia de las parroquias periféricas era motivo de orgullo local. Sin embargo, las autoridades superiores no tuvieron la misma percepción:

[...] en 1561, el rey Felipe II, emitió una real cédula contra el exceso de instrumentistas. En ellas se mencionan trompetas reales y bastardas, clarines, chirimías, sacabuches (trombones), flautas, cornetas, dulzainas,

pífanos, vigüelas de arco y rebales. Señala que dicho exceso se daba en conventos, pueblos grandes y pequeños. Uno de los problemas era que tanto los constructores como ejecutantes se hacían flojos y mujeriegos; además, por ser músicos, no pagaban tributo y tampoco obedecían a sus superiores.¹⁸

En relación con la participación de los esclavos africanos en las capillas musicales se pueden consultar trabajos como las investigaciones de Omar Morales Abril, en las cuales llaman la atención casos como los del cantor de la capilla de la catedral de Puebla: Juan de Vera —el “negrillo”—. Este virtuoso músico estuvo bajo el patronazgo del canónigo Antonio de Vera, el cual en su testamento del 16 de agosto de 1610 declaró que el cantor era de su propiedad, que éste debería seguir viviendo en su aposento actual, y, por consiguiente, continuar acudiendo a cantar en la iglesia. Además, los trescientos pesos que se le daban y ganaba por año, al faltar el canónigo, se le entregaran a su sobrino Juan Velásquez. El esclavo Juan de Vera, que ofreció por más de veintiocho años sus servicios a la capilla, compuso chanzonetas para las fiestas de Corpus Christi, ejecutó el arpa, y con su voz fascinó a las autoridades eclesiásticas.¹⁹ Morales Abril también ha encontrado registros de las actividades de la fiesta del Corpus Christi en las actas del cabildo de la Catedral de Puebla, así como de la forma en que la capilla musical participaba celebrando los oficios litúrgicos y acompañando —con motetes y chanzonetas— las procesiones y las comedias organizadas por la Cofradía del Santísimo Sacramento.

COLEGIO DE INFANTES DE LA CATEDRAL METROPOLITANA

Los “niños” desempeñaron un papel fundamental en los servicios eclesiásticos de la capilla musical de la Catedral Metropolitana, puesto que no sólo contribuyeron a su lucimiento en las partes del tiple del repertorio y de la entonación del canto llano, sino que, además, su educación aseguraba la ocupación futura de plazas en esta institución —sacerdotes, capellanes de coro, músicos de voz o de instrumentos, entre otros—.

Una de las investigaciones más interesantes en este rubro es la de Ingrid Sánchez Rodríguez, quien, a partir de una ardua transcripción paleográfica

y análisis de documentos del archivo catedralicio metropolitano, revela características muy específicas de una muestra de infantes que se educaron en esta capilla musical. Si bien el Colegio de Infantes de la Ciudad de México se fundó hasta 1725, los niños —también denominados “infantes”, “mozos”, “seises” o “colegiales”— fueron tomados en cuenta desde la primera mitad del siglo xvi. En este aspecto, se pueden mencionar algunas referencias como a) la autorización del cabildo eclesiástico para que el maestro de capilla Juan Xuárez (entre 1538 y 1556) pudiera enseñar a los “mozos de coro” chanzonetas o villancicos; b) la institución del nombramiento de maestro de mozos de coro o infantes en 1584; c) la reglamentación de la enseñanza e instrucción de los infantes de 1615; y d) la fundación en 1694 del Colegio de Infantes de San Pedro en la ciudad de Puebla de los Ángeles.²⁰

El 12 de febrero de 1725 el cabildo eclesiástico otorgó licencia para que se comenzaran a edificar en el patio de la sacristía de la Catedral Metropolitana los dormitorios, la sala de la escoleta, el refectorio, la enfermería y la cocina de lo que sería el colegio de infantes fundado bajo la advocación de Nuestra Señora de la Asunción y Patriarca Señor San José; todo esto, dentro del periodo (1715-1739) del prestigiado maestro de capilla Manuel de Sumaya —coincido con Sánchez Rodríguez en que este personaje pudo haber participado de manera determinante en este proyecto—. Entre los requisitos que debían cumplir los infantes para ingresar al colegio se contemplaba:

Ser españoles, hijos de legítimo matrimonio, sus padres ser pobres y de oficios honrados, tener de once a doce años de edad y contar con buenas voces, lo cual era muy importante, ya que el sochantre les aplicaba un examen en presencia de los miembros del cabildo [...] durante la primera mitad del siglo xviii se llevó un registro puntual de cada uno de los niños que entraba [...] se anotaba su nombre, el de sus padres, fecha de ingreso, su edad (en años y meses), en lugar de qué colegial entraba y el destino que seguía después de haber concluido sus estudios o el motivo por el que salía.²¹

Los infantes comenzaban, desde las siete de la mañana, ya desayunados, a ayudar en la sacristía para el oficio de las misas, para posteriormente

tomar clases de canto figurado, contrapunto, y algún instrumento de cuerda o viento con el maestro de la escoleta, así como lecciones de gramática y latín. Los infantes se ganaron el mote de los “coloraditos” por vestir mantos o ropa de paño carmesí. El tiempo mínimo de estudio era de seis años, y el máximo de ocho años.²²

ACTIVIDAD MUSICAL EXTRAMUROS: NUEVAS FORMAS DE SOCIABILIDAD

Hacia finales del virreinato la práctica musical comenzó a sufrir un fuerte proceso de secularización; los ministriles, cantores y maestros de capilla tuvieron que intensificar su actividad fuera de los muros de la capilla para atender los gustos de la naciente clase pequeñoburguesa. Los productores de los teatros novohispanos, popularmente conocidos como “coliseos”, tuvieron que solicitar a los ministros de la Iglesia Católica la participación de sus músicos, por sus habilidades y destrezas técnicas para ejecutar los sainetes. Posteriormente, durante los primeros años del México independiente, se liberó un comercio de productos que transformaron las prácticas culturales de la sociedad, principalmente en las ciudades. Las modas europeas influyeron en la formación de nuevos gustos, incrementándose la venta y manufactura de instrumentos musicales. El pianoforte se convirtió en el instrumento predilecto que invadió los hogares; las reuniones alrededor de este instrumento musical convirtieron los salones de las casas en espacios privilegiados —salón, *soirée*, tertulia, baile o velada—. ²³ Los músicos de las capillas musicales se convirtieron en los agentes idóneos para proveer esta enseñanza musical provocada por el reordenamiento de las familias, e impulsada por cambios comerciales, como los propiciados por la entrada al país de nuevos productos extranjeros, como los ingleses.²⁴

Los espacios de sociabilidad²⁵ se diversificaron tras la Independencia, convirtiéndose en un símbolo de los nuevos tiempos. En las principales ciudades de nuestro país se impulsaron todas aquellas actividades que permitieran a las nuevas clases pequeñoburguesas estar a la altura de las sociedades europeas, tales como las impresiones de partituras, fundación de academias, publicación de periódicos y revistas, celebración de conciertos de música, bailes, ópera, teatro de comedia y otros espectáculos.²⁶ Estas distintas ex-

presiones artísticas lograron conseguir una mayor identificación con el movimiento cultural del romanticismo.²⁷ Del otro lado del Atlántico, para el historiador británico Eric J. Hobsbawm²⁸ el acercamiento al arte y a los artistas característico del romanticismo “se convirtió en una norma del siglo XIX”; como una tendencia consciente y militante que había surgido en Gran Bretaña, Francia y Alemania hacia 1800, y que conoció su mayor boga europea en el periodo de 1830 a 1848, encontrándose dentro de los márgenes que el mismo denominó como la “Era de la revolución (1789-1848)”. La intensa relación tras la Independencia entre las dos orillas del Atlántico favoreció el flujo de bienes simbólicos y mercancías culturales,²⁹ facilitando que estilos como el romanticismo encontraran terreno fértil en la literatura, la pintura, la escultura y la música en el México decimonónico.

El romanticismo como corriente estética, política y moral se tradujo en nuestro país en éxtasis y revolución; promoviéndose la imaginación, la fantasía, el idealismo, la nostalgia, la inspiración y el gozo entre compositores, autores y artistas. Los redactores de las publicaciones mexicanas de textos alusivos al romanticismo —que extraían de periódicos y revistas del extranjero— se dieron a la misión de construir el propio “imaginario romántico” del México decimonónico, asimilando realidades distintas en la poesía, la novela y la historia.³⁰ En este contexto de construcción nacional, y, principalmente, con las nuevas técnicas de reproducción como la imprenta se:

Ofrecerá la música a través de las partituras que permitirán la circulación, la evolución y la apropiación más allá de los ámbitos a los que estaba restringida. En los teatros con las óperas y conciertos, en las casas y los salones con los bailes de moda inundando el ambiente de la estética romántica que hacía las delicias de la elite y de la nueva burguesía.³¹

Entre las actividades que permitieron a las elites decimonónicas sentirse a la altura de las sociedades europeas, generando nuevas formas de sociabilidad, podemos destacar a la ópera. Este género musical comenzó a representarse desde finales del virreinato. En los años previos a la guerra de Independencia se estrenaron en el Coliseo Nuevo de la capital novohispana óperas bufas italianas —cantadas en español— como *El filósofo burlado* de Cimarosa, y el *Barbero de Sevilla* de Paisiello, así como se presentó *El extranjero*, una obra con ingredientes de las formas italianas, y compuesta por

Manuel Arenzana, maestro de capilla de la catedral de Puebla.³² La incursión del maestro Arenzana en este género es otra muestra de la actividad extramuros de los músicos de las capillas. La ópera que llegó a México tuvo que adaptarse al gusto mexicano, incluso en los intermedios de las primeras funciones se llegaron a presentar bailes folklóricos regionales para no aburrir al público, así como varias obras italianas se tuvieron que adecuar como zarzuelas, de tal forma que antes y después de la Independencia permearon las costumbres españolas y locales durante la representación de este género.³³

Hacia finales de la década de 1820, el Coliseo Nuevo, que había cambiado su nombre a Teatro Principal, y el otrora recinto en la ciudad de México, el “De los gallos” o “Provisional”, se vieron obligados a contratar artistas, en su mayoría italianos, por motivo de la ley de expulsión de los españoles decretada en 1827. Hacia 1854, dos compañías de ópera se disputarían los principales espacios operísticos de la ciudad de México: la perteneciente a la cantante alemana Enriqueta Sontag, que se presentaba en el Teatro Santa Anna —inaugurado en 1844, y que posteriormente se renombró Teatro Nacional—, y aquella que daba funciones en el Teatro Oriente —también conocido como Teatro del Progreso—, en la cual figuraron como sus máximas exponentes las cantantes Balbina Steffenone y la mexicana Eufrosia Amat.³⁴

Fue hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando compositores mexicanos, como Aniceto Ortega, estrenen en suelo mexicano óperas que recreasen escenas de la historia patria, tales como *Guatimotzin* en 1871, cantado por la afamada Angela Peralta³⁵ vestida de Malinche, y el tenor Enrico Tamberlick, caracterizado de Cuauhtémoc, y donde también se incluyeron en su musicalización —durante la marcha de los tlaxcaltecas— sonos indígenas como el *tzolzipitzahua*.³⁶

SOCIEDADES FILARMÓNICAS

Las elites locales hispanoamericanas promovieron prácticas asociacionistas³⁷ como las sociedades filarmónicas. Durante el México independiente estos espacios de sociabilidad incentivaron la vida musical fuera de las regulaciones de la Iglesia, a través de la organización y difusión de conciertos, academias y publicaciones³⁸ para atender a un público cada vez más amplio;

que dentro de las concepciones del sociólogo francés Pierre Bourdieu³⁹ no es otra cosa que organizar la producción de bienes simbólicos destinados a “no productores” —el gran público—, al cual pertenecen otras fracciones de la sociedad más allá de la clase dominante. A través de estas sociedades se crearon lugares orgánicos que se convirtieron en referentes educativos y en cimientos de instituciones nacionales.⁴⁰

En una primera fase de creación de sociedades filarmónicas destaca el célebre músico y compositor Mariano Elízaga,⁴¹ quien en su libro *Elementos de la música* (1823) se quejaría del ambiente musical y mediocre en los inicios del siglo XIX, y, al mismo tiempo, lanzaría una iniciativa para mejorarlo, aconsejando a la juventud americana el estudio serio de la música.⁴² Esta idea surcó terreno fértil para germinar los primeros esbozos de creación de sociedades filarmónicas y orquestas sinfónicas decimonónicas; dicha fecundidad dependió del estrecho vínculo de los músicos mexicanos a través de su talento con las élites, y de éstas con funcionarios del gobierno federal para obtener recursos y subsidios, tanto para la puesta en marcha de un conservatorio de música, como también para el funcionamiento y organización de una agrupación musical que la representara, que expresara el carácter nacionalista de un país dispuesto a resistir las intervenciones extranjeras y, que comenzara a tomar turno para participar en el ajedrez económico mundial como exportador de materias primas e imán de la inversión extranjera.

El maestro Mariano Elízaga (1786-1842), originario de la ciudad de Valladolid de Michoacán —Morelia— en Nueva España, fue instruido en música por su padre José María Elízaga —también músico—, asombrando desde su niñez a propios y extraños con sus brillantes ejecuciones —desde sonatas hasta sonecillos— en el teclado clave o manucordio. La *Gaceta de México* del 30 de octubre de 1792 difundió la noticia del talento del pequeño genio, y un año después, el virrey Vicente de Güemes Pacheco de Padilla y Horcasitas, segundo conde de Revillagigedo, tuvo que enviar por el niño Mariano para deleitarlo presencialmente con sus virtuosas ejecuciones. El virrey dispuso que permaneciera en la ciudad e ingresara en el Real Colegio de Infantes de la capital novohispana. El niño Elízaga presentó su examen de admisión con éxito. Sin embargo, la estancia sólo duró un año puesto que el virrey abandonaría el poder en julio de 1794, y, por tal motivo, su padre tomaría la decisión de regresarlo a Valladolid e inscri-

birlo al colegio de infantes de su localidad, donde finalmente completó su formación musical.⁴³

En 1822, Elízaga fue llamado por su exalumna, Ana Huarte, y su esposo Agustín de Iturbide, para formar parte de la capilla imperial, por lo cual tuvo que abandonar su cargo de organista de la capilla de la catedral de Valladolid.⁴⁴ Fundó más tarde la primera sociedad filarmónica en el México independiente el 14 de febrero de 1824, contando con el amplio respaldo de Lucas Alamán,⁴⁵ quien entonces se desempeñaba como ministro de Relaciones Interiores y Exteriores del gobierno de Guadalupe Victoria. Cabe mencionar que Alamán se distinguió por ser un férreo defensor del centralismo, y, con su avidez de historiador había encargado a Ignacio Cubas la reorganización de los documentos pertenecientes a la antigua secretaría virreinal, y que habían sido repartidos al consumarse la independencia entre las secretarías de Guerra, Hacienda, Justicia y Relaciones; el propósito principal consistió en preservar la memoria y testimonio de la cultura de la nación.⁴⁶

Para que los jóvenes músicos se pusieran al lado de los “Mozares y los Betóvenes”, como el mismo Elízaga prologara en su libro *Elementos de la música*, la recién creada Sociedad Filarmónica se fijó pretensiones muy elevadas, como formar un coro, una orquesta sinfónica, establecer una imprenta de música profana, y la apertura de una academia musical. Entre los socios contribuyentes de esta asociación destacaron personalidades como el doctor José María Luciano Becerra y Jiménez, y los generales Miguel Barragán y Antonio López de Santa Anna, entre otros. Finalmente, el 17 de abril de 1825 se inauguró la Academia Musical de la Sociedad Filarmónica durante una velada en el salón general de la Real Universidad Pontificia de México, a la cual asistió el presidente Guadalupe Victoria y en la que el maestro Elízaga deleitó a los asistentes dirigiendo a una orquesta. La duración de esta sociedad filarmónica fue efímera, puesto que, años más tarde, el maestro Elízaga regresó a su ciudad natal —la cual ya había cambiado al nombre a Morelia—, solicitando la plaza de segundo organista en la capilla de la catedral. Aún no se conocen con precisión los motivos de la decisión de Elízaga para abandonar la capital del país.

En una segunda fase de creación de sociedades filarmónicas surgieron a) la Escuela Mexicana de Música, fundada en 1838 por Joaquín Beristáin y el presbítero Agustín Caballero, la cual se convirtió en un semillero de artistas, como Agustín Balderas, María Jesús Cepeda y Cosío, el célebre

Melesio Morales, entre otros. Además, esta escuela logró montar y presentar la ópera *La sonámbula* de Bellini en el Palacio de la Antigua Inquisición; y b) la Gran Sociedad Filarmónica, establecida en 1839 por José Antonio Gómez y Olguín (1805-1976), quien era el primer organista de la Capilla de la Catedral de México. El proyecto era ambicioso: prometía ofrecer conciertos cada quince días, así como clases de canto, composición, de todos los instrumentos, y se contaría con tres horarios a escoger para varones y uno para señoritas y niñas. Finalmente, poco se sabe de esta sociedad filarmónica por su efímera existencia.⁴⁷

En una tercera fase, los obstáculos que tuvo que sortear la puesta en escena de la ópera *Ildegonda* de Melesio Morales se mencionan como los principales detonantes para que un grupo de músicos y aficionados entusiastas redactaran un reglamento base para constituir el 14 de enero de 1866 una nueva sociedad, la de la Filarmónica Mexicana:

[...] conforme al artículo 2º del expresado reglamento, la Sociedad determinó como sus principales objetivos: I. Fomentar el cultivo de las ciencias y de la práctica musicales. II. Procurar el progreso y adelantos de la música en México. III. Atender al bienestar de los profesores de música [...].⁴⁸

Para cumplir con los términos de este artículo, el presbítero Agustín Caballero incorporó su Escuela Mexicana de Música al proyecto de la Sociedad Filarmónica Mexicana como el “Conservatorio de Música”. El 15 de enero de 1866, Caballero —quien había dirigido la primera compañía nacional de ópera en México, tras la invasión norteamericana— inauguró el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana —en un gran acto en el salón de la Escuela de Medicina— como resultado del reconocimiento de las elites a los músicos mexicanos por el hecho de rodearlos y recrearlos de sus habilidades artísticas.⁴⁹

Desde su fundación, el Conservatorio de Música se configuró en un “campo”,⁵⁰ donde los músicos mexicanos se “legitimaron” como los “destinatarios titulares” —en un contexto de efervescencia nacionalista— en su acercamiento a la alta cultura occidental, refiriéndonos a ésta como la fase más elevada del arte entre los siglos XVIII y XIX: conciertos, danza, ópera, entre otros.⁵¹ El Conservatorio como “academia” formó parte de un siste-

ma de interacciones de un campo intelectual que mantenía relaciones de interdependencia con las estructuras de un campo cultural —artistas, críticos, editores y público—. La transmisión escolar desempeñó una función de legitimación, de tal manera que los músicos conservatorianos pudieran consagrar el legado musical, así como proyectar un espíritu común donde debatieran sus problemas comunes. Parafraseando a Bourdieu, “los hombres cultivados de una época determinada pueden estar en desacuerdo sobre los objetos en torno a los cuales disputan, pero al menos están de acuerdo en disputar en torno a los mismos objetos”.⁵²

El campo de los músicos conservatorianos se constituyó de un “capital común” —habilidades y conocimientos—, y, principalmente, de una lucha o disputa a su interior entre quienes detentaban este capital y quienes aspiraron a poseerlo. Los conciertos-homenajes, reconocimientos, títulos, asambleas, el legado de los músicos dominantes, y las aspiraciones de los músicos dominados —aquellos de recién ingreso— dotaron de cierta particularidad al Conservatorio de Música en sus distintas etapas a partir de su creación, no sin borrar los fundamentos que le dieron vida:

[...] Los ilustrados socios y junta directiva de la Sociedad Filarmónica Mexicana, al hacerme el inmerecido honor de nombrarme director del Conservatorio, se habrán equivocado en cuanto al valor facultativo de mi persona; pero en cuanto al ardiente deseo que me anima de cooperar a sus nobles y desinteresados esfuerzos; en cuanto a la constancia y decisión con que procuraré impulsar la enseñanza, y auxiliar las demás operaciones que puedan proteger la asociación, no se han equivocado; ellos y el público verán que antes que filarmónico soy mexicano, y que consagraré mis esfuerzos y mis desvelos al mantenimiento de un cuerpo, que debe derramar lustre y decoro sobre una nación, que a pesar de sus detractores, es una de las más bellas y civilizadas del nuevo mundo. He dicho.⁵³

LA ORQUESTA SINFÓNICA DEL CONSERVATORIO

La Sociedad Filarmónica Mexicana creada en 1866, y que dio origen al Conservatorio Nacional de Música, se constituyó como resultado del recono-

cimiento de las elites a los músicos mexicanos por el hecho de “rodearlos y recrearlos” de sus habilidades artísticas, siendo, de esta manera, como estos últimos pudieran ser más productivos y contribuir a su bienestar con la profesionalización de su actividad. Así lo argumentaron y redactaron desde su reglamento orgánico.

En 1882, Alfredo Bablot consiguió obtener la dirección del Conservatorio, y para el 30 de noviembre de ese mismo año envió a la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública un proyecto para la organización de la institución.⁵⁴ Como parte del proyecto, ese mismo año se constituyó la Orquesta del Conservatorio Nacional,⁵⁵ la cual se integró de maestros y alumnos del recinto, así como de las existentes Orquesta de Santa Cecilia y de la Ópera.⁵⁶ El nacimiento de esta agrupación respondió a la necesidad del Estado mexicano y de las elites para celebrar magnos festivales como los que se acostumbraban en Europa y Estados Unidos —tradición que se extenderá hasta las primeras dos décadas del siglo xx—, con la participación de cientos de instrumentistas y coristas a través de la programación de orfeones:

Es uno de los más vivos recuerdos que he conservado de aquel tórrido verano neoyorkino. Después de las horas de estudio que los calores excesivos habían trocado en una abominable tortura, los conciertos al aire libre eran la onda refrescante en que me zambullía con ansia, donde cobraba fuerzas mi entusiasmo cuando el vaho sofocante de ese clima enervador amenazaba anonadarlo por completo. Aquella rotonda de *Central Park*, presidida por un enorme Beethoven bronceado que erguía su testa ceñuda y olímpica bajo el palio movedizo de los olmos, había-se vuelto mi paseo predilecto. No llegaba hasta ahí una sola ráfaga del estrépito metropolitano, del aire viciado de las avenidas, con su tráfico febril, el hormiguear de sus multitudes atareadas, el trueno incesante de sus ómnibus y tranvías. [...] Los árboles habían tejido pantallas de follaje a los focos incandescentes, y la claridad cegadora se atenuaba a través de ese bordado espeso. En cambio, el pabellón central, ocupado totalmente por la orquesta, era un núcleo de cruda iluminación; atriles e instrumentos despedían brillos repentinos: la batuta metálica relampagueaba en la diestra del músico de rala melena rubia, que dirigía con gestos desenvueltos y gallardos.⁵⁷

Para 1883 el camino hacia la profesionalización del músico era inminente, y como una muestra en el proyecto de organización del Conservatorio Nacional de Música para ese año, en el artículo 44° se señaló y recalcó que los alumnos que terminaran sus estudios escolares tendrían la opción a los siguientes títulos profesionales: I. Artista de canto. II. Profesor de canto. III. Profesor Instrumentista. IV. Maestro: Jefe de Banda. Director de Orquesta. Compositor. Estos cambios que introdujo Bablot en el Conservatorio Nacional fueron colmados por elogios por algunos diarios nacionales; según éstos, la nueva reorganización vendría a finalizar una etapa de desorden en que se creía que el Conservatorio ya no era importante y la música se erigía como un pasatiempo efímero.⁵⁸

Precisamente durante el porfiriato podemos encontrar estrechos acercamientos entre el Estado mexicano y una orquesta que pudiera adquirir un carácter nacional; en este caso, una agrupación con un carácter académico, representativo, que incursionara nuevos repertorios para incidir en el gusto de sus músicos y del público, y, sobre todo, de una institución impulsada por las elites. Las elites encontraron a través del proyecto del gobierno de Porfirio Díaz el acceso a la burbuja del progreso a través de la inyección de inversión extranjera,⁵⁹ industrialización,⁶⁰ construcción de obras de gran magnitud, así como la extensión de ramos férreos. Las exposiciones universales o ferias internacionales no solamente sirvieron como vitrina para exhibir el avance tecnológico e industrial de las potencias capitalistas, sino también se consolidaron como escaparates para países que deseaban ser medidos con la vara del progreso, como sucedió en el caso de México y otros de América Latina. Como documenta el historiador Mauricio Tenorio Trillo, las exposiciones universales fueron la “quintaesencia de los tiempos modernos”, donde las ciudades sede se erigieron como las burbujas de la modernidad universal para el mundo occidental, así como en los “núcleos cosmopolitas, financieros y culturales”⁶¹ que concentraban y combinaban tendencias nacionales e internacionales”.⁶² Estos eventos también impulsaron y promovieron la restauración de los monumentos históricos y artísticos, como aconteció en las exposiciones de París en 1889, y aquella de Londres en 1906.

La Orquesta del Conservatorio no arrancó promisoriamente como esperaban sus fundadores. En el Teatro del Conservatorio, recinto que se había construido desde 1874 para que las presentaciones de las actividades

de la institución dejaron de celebrarse en la antigua universidad pontificia, se comenzaron a organizar nuevas agrupaciones musicales para representar a nuestro país en las exposiciones internacionales. En 1884, se organizó una Orquesta Típica, incorporando a alumnos y maestros conservatorianos, lográndose presentar oficialmente ante el presidente Porfirio Díaz. Esta agrupación musical fue enviada a la Exposición Universal de Nueva Orleans en 1884, y de ahí a extensas giras por el interior de Estados Unidos de América.

La Orquesta Típica se caracterizó durante sus conciertos por que sus integrantes portaban trajes de charros, incluían bailes alegres en parejas, así como se animaban a incorporar dotaciones instrumentales de corte mestizo, como el arpa y la marimba, y los de origen prehispánico, como el huéhuatl, los teponaztlis y los raspadores. Esta orquesta se disolvió en 1887. Sin embargo, en distintos intentos para reanimarla, fue hasta 1901 cuando el músico mexicano Miguel Lerdo de Tejada —sobrino de un expresidente mexicano— lograra reorganizarla para convertirla en la Orquesta Típica de Lerdo de Tejada, y así convertirse en una de las principales agrupaciones musicales más populares del fin del porfiriato para amenizar bailes de salón, fiestas patrióticas y comidas elegantes. Lo único curioso en la historia de esta célebre agrupación es que fue descartada para animar el “gran baile” del Palacio Nacional en la noche de la gran fiesta del Centenario de la Independencia. Finalmente, esa noche —en la cual 30 mil lámparas eléctricas iluminaron el palacio y sus alrededores—, el músico español Rafael Gascón interpretó su composición de la *marcha del Centenario*, y acompañaría el magno evento dirigiendo una orquesta de 150 músicos.⁶³

En 1902, la Orquesta del Conservatorio Nacional fue entregada a la batuta del prestigiado músico mexicano Carlos J. Meneses (1863-1929), recibiendo una subvención económica por parte del Estado mexicano, más por resultado de las redes de relaciones de amistad entre los músicos mexicanos y la elite porfirista que por alguna política cultural. El brazo financiero del porfiriato, secretario de Hacienda, y melómano José Yves Limantour vio en el nombramiento de Meneses⁶⁴ el final de las disensiones entre talentosos músicos mexicanos desde la creación de la agrupación sinfónica del Conservatorio. El propio Limantour llegó a interceder ante Joaquín Baranda, secretario de Justicia e Instrucción Pública, para que Meneses pudiera viajar con goce de sueldo a Europa y perfeccionar sus conocimientos:

Cuando don José Yves Limantour se hizo cargo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, llamó a Carlos J. Meneses, su verdadero amigo, al cual admiraba como pianista y director de orquesta, invitándole a hacer un viaje a Europa [...] 1902 fue un año grande para la vida musical del país. La Orquesta del Conservatorio, fundada en 1883 por don Alfredo Bablot, a sugestión de Melesio Morales y José Rivas, y dirigida alternativamente por varios profesores del establecimiento [...] se le entregó a don Carlos J. Meneses [...] el 19 de septiembre de 1902, pasadas las fiestas patrias, Meneses comenzó en el Teatro Arbeau la incomparable obra de cultura que se propuso y para la cual nació. Estaba a punto de cumplir sus cuarenta años. Sobre el monto de la ayuda oficial en efectivo, el número de conciertos dados, las obras estrenadas, el número y la calidad de los componentes de la orquesta, el interés de su público y los efectos en el medio no se han estudiado, porque aquí nadie estimula esa clase de trabajos; pero todo se conoce. La historia del Conservatorio y la de nuestra orquesta puede ya escribirse.⁶⁵

El maestro Carlos J. Meneses es fruto de esa generación formada en la secularización de la práctica musical decimonónica a través de las lecciones extramuros. En su caso particular se formó bajo la guía de su padre Clemente Meneses, quien era un maestro de capillas. Su talento y versatilidad lo llevó a dirigir los coros de la compañía de Ángela Peralta, y, además, fungió como director de zarzuelas de la compañía Alcaraz-Palou.⁶⁶ Por otro lado, Limantour, aficionado y probable partícipe de las veladas musicales, sin ser funcionario de instrucción pública, se convirtió así en una especie de poderoso interlocutor entre el Estado mexicano y la Orquesta del Conservatorio, como una prueba palpable del apoyo de las elites y el reconocimiento de éstas al talento artístico de los músicos mexicanos. Limantour no formó parte de la Sociedad Filarmónica Mexicana de 1866, aquella que diera origen a la fundación del Conservatorio. Sin embargo, en la práctica, y tal vez sin darse cuenta, se comportó siempre como un socio protector de primer orden, como lo sería un miembro de esta condición según el reglamento de la extinta sociedad:

Art. 4° El primer orden de los socios es el de los individuos amantes de las bellas artes y de los adelantamientos del país, que quieran per-

tenecer a la Sociedad, y tendrán el nombre de “Protectores de la Sociedad Filarmónica”.⁶⁷

La actividad musical decimonónica “extramuros” como expresión de nuevas formas de sociabilidad, dio vida a prácticas asociacionistas como las sociedades filarmónicas, las cuales generaron lugares orgánicos para la creación del conservatorio y su orquesta representativa, dentro de la configuración de un campo cultural. Este proceso de secularización podemos considerarlo como la antesala de la Orquesta del Conservatorio dirigida por el maestro Meneses, la cual, en un proceso paulatino, complejo y de constantes cambios, se irá transformando durante las primeras décadas del siglo xx en la Orquesta Sinfónica Nacional, como develaremos en los siguientes capítulos.

NOTAS

¹M. León-Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, 1961, pp. 116-117.

²R. Ruiz Torres, *La música en la ciudad de México, siglos XVI-XVIII: una mirada a los procesos culturales coloniales*, 2011, pp. 329-330.

³*Ibid*, pp. 336-337.

⁴*Ibid*, pp. 337-339.

⁵ San Ambrosio (340-397), arzobispo de Milán, se destacó por codificar una incipiente teoría musical, así como ordenar los cantos de la liturgia, entendiendo que la participación popular en los oficios fortalecía emocionalmente la fe. Véase G. García Gómez, “Música para rezar, música para bailar, música para llorar”, *Música Oral del Sur*, núm. 6, 2005, p. 64.

⁶S. Moreno, *Ángeles músicos en México*, 1957, pp. 10-11.

⁷S. Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, 1994, pp. 14-15.

⁸P. Berryman, *Teología de la liberación*, 2003, pp. 14-15.

⁹El maestro A. Tello nació en Perú en 1951 y radica en México desde 1982. Es uno de los principales difusores y promotores de la música virreinal; entre sus libros destacan *El archivo musical de la Catedral de Oaxaca*, 1990, CENIDIM; *Cancionero musical de Gaspar Fernández*, 2001, CENIDIM, entre otros. Además, es director musical, maestro y compositor. Su obra musical abarca partituras para piano, *Toro torollay*, y también para orquesta, *Dansaq III*, entre muchas más.

¹⁰A. Tello, “El patrimonio musical de México. Una síntesis aproximativa”, en E. Florescano (coord.), *El patrimonio nacional de México II*, 1997, pp. 78-79.

¹¹R. H. Torres Medina, *Los músicos de la Catedral Metropolitana de México (1750-1791): trasgresión o sumisión*, 2015, p. 55.

¹²*Ibid*, pp. 64-66.

¹³*Ibid*, pp. 70-71.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 72-73. Torres Medina menciona como un ejemplo de “segundo maestro de capilla” el caso del maestro Ignacio de Jerusalem, el cual en 1765 fue destituido del Colegio de Infantes por sus continuas faltas. El segundo maestro de capilla, Tollis de la Roca, ocupó su lugar.

¹⁵ A. Rubial García, *La evangelización de Mesoamérica*, 2002, pp. 30-31.

¹⁶ R. Ruiz Torres, “Los indios como músicos en las parroquias y en las fiestas durante la colonia”, en J. Alfaro Cruz y R. Torres Medina (coords.), *Música y catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas*, 2010, pp. 109-110.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 110-111.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ O. Morales Abril, “El esclavo negro Juan de Vera”, en J. Alfaro Cruz y R. Torres Medina (coords.), *Música y catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas*, 2010, pp. 43-47.

²⁰ I. Sánchez Rodríguez, “Los infantes de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México”, en L. Turrent (coord.), *Autoridad, solemnidad y actores musicales en la Catedral de México (1692-1860)*, 2013, pp. 168-171.

²¹ *Ibid.*, pp. 171-172.

²² *Ibid.*, pp. 174-176.

²³ R. Miranda, “La seducción y sus pautas”, *Artes de México*, núm. 97, 2010, pp. 14-25.

²⁴ A. Nieves Molina, “Diálogos entre la catedral y el salón”, en L. Turrent (coord.), *Autoridad, solemnidad y actores musicales en la Catedral de México (1692-1860)*, 2013, p. 249.

²⁵ El concepto de “sociabilidad” ha sido discutido a lo largo del siglo xx desde la perspectiva sociológica e histórica; destacan las aportaciones de los sociólogos Georg Simmel y George Gurvitch, así como las del historiador francés Maurice Agulhon. Sin embargo, para efectos de esta investigación recurriremos a las contribuciones de Agulhon, quien se apoyó en la herramienta metodológica de Gurvitch, y, que logró insertar el término de “sociabilidad” en el vocabulario histórico a partir de sus estudios en los años sesenta acerca de las sociabilidades en la Francia meridional del siglo xviii; planteando así, una problemática histórica a partir de una mirada etnográfica de un objeto de la sociología. Véase, M. Agulhon, *El círculo burgués*, 2009, pp. 15-23.

²⁶ J. Rodríguez Piña, “Bailes de elite, espacios lúdicos de sociabilidad en la ciudad de México a mediados del siglo xix”, en L. Suárez de la Torre (coord.), *En distintos espacios, la cultura: Ciudad de México, siglo xix*, 2020, pp. 112-115.

²⁷ Para entender y comprender mejor el romanticismo como una estética para México, y con una fuerte carga de significados en un tiempo de construcción nacional más allá de la visión simplista —que impera en la historiografía de este tema— basada en que los creadores decimonónicos eran simples imitadores, véase L. Suárez de la Torre, *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis. El romanticismo en México, siglo xix*, 2020, pp. 17-37.

²⁸ E. J. Hobsbawm, *La era de la revolución (1789-1848)*, 2015, pp. 261-263.

²⁹ La producción y circulación de los bienes simbólicos y mercancías culturales —con sus valores comerciales y culturales— se organiza dentro de un “campo”, es decir, un espacio social donde coexiste una “lucha” por su apropiación o disputa entre quienes detentan el capital cultural y la de quienes aspiran a poseerlo; de tal manera, que se producen bienes simbólicos para un público de productores —restringido—, así como también para un público de “no productores” —gran público—. P. Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, 2015, p. 90.

³⁰ L. Suárez de la Torre, “De romanticismo y antirromanticismo, primeros atisbos en la prensa mexicana. Ciudad de México (1825-1846)”, en L. Suárez de la Torre (coord.), *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis. El romanticismo en México, siglo xix*, 2020, p. 46.

³¹ L. Suárez de la Torre, “Estudio introductorio”, en *ibid.*, p. 13.

³² A. Maya, “La ópera en el siglo XIX en México: resonancias silenciosas de un proyecto cultural de nación (1824-1867)”, en L. Suárez de la Torre (coord.), *Los papeles para Euterpe: La música en la ciudad de México desde la historia cultural: siglo XIX*, 2014, p. 331.

³³ Véase para esta etapa la conferencia impartida por F. Milella, “Historia de la ópera en México (1823-1838)”, <https://www.youtube.com/watch?v=I12vbIT1a-A&t=25s>. Consultado el 28 de febrero de 2022.

³⁴ M. de los A. Chapa Bezanilla, *Álbum musical de Angela Peralta*, 2003, pp. 7-8.

³⁵ Angela Peralta (1845-1883) fue alumna de composición de Cenobio Paniagua, y de canto del maestro Agustín Balderas. Como cantante profesional se presentó el 13 de mayo de 1862 en el Teatro della Scala de Milán, con la ópera de *Lucia de Lamermoor*. En 1865, regresó a México para incorporarse a la compañía del empresario Aníbal Bianchi y realizar una temporada en el Teatro Nacional. Será hasta 1877, cuando Peralta vuelva a México otra vez de tierras europeas y estrene, ya como empresaria, la célebre *Aida* de Giuseppe Verdi. Véase Chapa Bezanilla, *Álbum musical...*, pp. 8-11.

³⁶ R. Miranda, “Del baile a los aires nacionales: identidad y música en el México del siglo XIX”, en N. Girón (coord.), *La construcción del discurso nacional en México, un anhelo persistente, siglos XIX y XX*, 2007, p. 284.

³⁷ En la historia de la sociabilidad las “asociaciones” pasaron de conformarse de solo un grupo de amigos a convertirse en grupos mejor organizados y constituidos, es decir, de lo “informal” a lo “formal”. Éste también fue el caso de las sociedades filarmónicas en el México decimonónico.

³⁸ En este rubro recomiendo revisar un interesante estudio sobre la música en las revistas literarias de la ciudad de México entre 1826 y 1868, desde publicaciones como *El Iris* hasta el *Semanario Ilustrado*, en el cual se encontraron elementos de una educación romántica que potencializaba al ser humano y fomentaba sus cualidades únicas; véase, B. Ramírez Lago, “Hacia una educación musical romántica: la música en las revistas literarias de la Ciudad de México, 1825-1846”, en Suárez de la Torre (coord.), *Más allá del amor*, pp. 60-94.

³⁹ Bourdieu, *El sentido social...*, p. 90.

⁴⁰ E. Ismael-Simental, “El romanticismo y la institucionalización de la música en México en el siglo XIX”, en Suárez de la Torre (coord.), *Más allá del amor*, pp. 160-161.

⁴¹ La musicología en México ha intentado, al parecer, construir una “historia de bronce” colocando al maestro de capilla como principal eje de la música virreinal, omitiendo otros elementos participantes, e incluso pasando por alto momentos en que el cabildo eclesiástico de la catedral no llegaba a contar con maestros de capilla y esta actividad musical se seguía generando, así como se continuaban elaborando libros de coro. En mi posición personal coincido con el enfoque en contra de dicha historia de bronce del maestro de capilla, y en esta investigación recurro a la figura del maestro Mariano Elízaga, porque su actividad musical y profesional transcurre durante la transición del virreinato hacia el México independiente, y, sobre todo, porque es el pionero en la formación de sociedades filarmónicas y ejemplo de las prácticas musicales extramuros de los músicos de capilla.

⁴² O. Moreno Gamboa, *Una cultura en movimiento. La prensa musical de la ciudad de México (1860-1910)*, 2009, pp. 19-20.

⁴³ E. Mejía Zavala, “Mariano Elízaga, un talento moreliano de la música mexicana, 1786-1842”, *Boletín del Archivo General de la Nación*, núm. 7, 2020, pp. 227-232.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 253-254.

⁴⁵ Comparto la apreciación de la investigadora Emilia Ismael-Simental, en la cual atribuye a Lucas Alamán —pese a su conservadurismo— una fuerte influencia romántica de la cual se arropó al entrar

en contacto en su viaje a Europa con personalidades como Servando Teresa de Mier, Chateaubriand, y José María Blanco White, entre otros. Véase su capítulo, “El romanticismo y la institucionalización...”, pp. 166-167.

⁴⁶ C. García Ayluardo, “Historias de papel: los archivos en México”, en E. Florescano (coord.), *El patrimonio nacional de México II*, 1997, pp. 257-259.

⁴⁷ J. G. Lazos, “La música y la política: ámbitos que se entrecruzan en el periodo del México independiente en la obra de un tal Gómez”, en L. Turrent (coord.), *Autoridad, solemnidad y actores musicales en la Catedral de México (1692-1860)*, 2013, pp. 55-57.

⁴⁸ B. L. de M. A. Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)*, Vol. I, 2017, p. 72.

⁴⁹ J. A. Beristáin Cardoso, “La Orquesta del Conservatorio en el seno de la Universidad Nacional (1917-1929)”, *Revista Iberoamericana de Educación Superior (RIES)*, núm. 27, 2019, p. 99.

⁵⁰ Para el sociólogo francés Pierre Bourdieu la vida social en las sociedades modernas se reproduce en “campos” —económicos, políticos, científicos, intelectuales y culturales—, dentro de un espacio social, así como de un conjunto de posiciones distintas y coexistentes. Véase P. Bourdieu, *Capital cultural, escuela y espacio social*, 2011, p. 35.

⁵¹ J. A. Beristáin Cardoso, “Educación artística y autonomía universitaria en México: orígenes de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional (1929-1936)”, *Revista Iberoamericana de Educación Superior (RIES)*, 2021, núm. 33, p. 80.

⁵² P. Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual*, 2002, pp. 45-46.

⁵³ Discurso pronunciado por el director del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana, Agustín Caballero, en la solemne apertura de este establecimiento, citado en la tesis doctoral de B. L. de M. A. Zanolli, “La profesionalización de la enseñanza musical en México. El Conservatorio Nacional de Música (1866-2006)”, Vol. I, 1997, p. 2.

⁵⁴ De acuerdo con el diario *El Siglo Diez y Nueve* del 14 de diciembre de ese mismo año, el maestro Bablot tomó como referencia para su proyecto los reglamentos de conservatorios como el de París, Milán y Boston, entre otros. “Conservatorio Nacional de Música”, *El siglo Diez y Nueve*, 14 de diciembre, 1882, p. 2. Hemeroteca Nacional de México, de la Universidad Nacional Autónoma de México (en adelante HNM/UNAM).

⁵⁵ Se cuenta con el antecedente de que el conservatorio organizó una orquesta sinfónica bajo la dirección del maestro Melesio Morales en 1872; sin embargo, ésta se desintegró al año siguiente por la falta de alumnos para la agrupación. En esta ocasión el proyecto de Bablot consistió en la formación de una agrupación musical de mayor estabilidad y duración que el anterior proyecto de Morales.

⁵⁶ Zanolli Fabila, *La profesionalización...*, p. 156.

⁵⁷ Este fragmento de la maestra y pianista Alba Herrera y Ogazón es un ejemplo de la nostalgia que les provocaba a las clases pequeño burguesas los recitales al aire libre en sus visitas al extranjero, aún en los umbrales del siglo xx, y que añoraban se replicaran con mayor fuerza en nuestro país. Véase A. Herrera y Ogazón, “Impresiones de Arte. La Orquesta de Franz Kaltenborn”, *Revista Pegaso*, núm.15, 1917, pp. 5-6.

⁵⁸ “El sr. Alfredo Bablot”, *El Siglo Diez y Nueve*, 24 de enero, 1883, p. 2. HNM/UNAM.

⁵⁹ Nuestro país se incorporó al mercado internacional como un emergente productor de materias primas; si el café brasileño llegaba a fallar se contaría con el mexicano, lo mismo con las fibras de Filipinas, el henequén yucateco estaría listo. En este periodo comenzaron las perforaciones de yacimientos petrolíferos por compañías inglesas y norteamericanas en la Faja de Oro, Pánuco y Cerro Azul, entre otros campos mexicanos. Véase A. Matute, *A cien años. Porfirio Díaz*, 1979, pp. 192-193.

⁶⁰ En Europa —inmersa en el capitalismo liberal del siglo XIX— surgieron las grandes “exposiciones universales”, donde los gobiernos y las empresas privadas exhibieron sus productos nacionales, tales como la industria, las bellas artes y las artesanías u oficios. Véase D. Schávelzon (comp.), *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, 1988, pp. 174-175.

⁶¹ En Europa a fines del siglo XIX las actividades culturales eran un indicador de estatus entre las clases medias más ricas; a través de estas se expresaron las aspiraciones de los estratos más amplios de la población. La venta a plazos de los pianos provocó que estos penetraran en las casas de los trabajadores mejor pagados y de los campesinos acomodados ansiosos de demostrar su modernidad. Véase E. J. Hobsbawn, *La era del imperio (1875-1914)*, 2015, p. 232.

⁶² M. Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, 1998, pp. 13-14.

⁶³ J. A. Beristáin Cardoso., “De la Independencia a la Revolución. La gran celebración”, *Alas para la equidad*, núm. 21, 2010, pp. 32-33.

⁶⁴ El maestro Meneses impulsó en 1892 la efímera Sociedad Anónima de Conciertos, organizando algunas temporadas sinfónicas para difundir la obra de artistas nacionales como Ricardo Castro, Gustavo Campa y Felipe Villanueva, así como de compositores extranjeros, tales como Grieg, Beethoven, Wagner y Haydn. Véase, R. Miranda, “Del baile...”, p. 279.

⁶⁵ Palabras del músico y crítico Gerónimo Baqueiro Foster. “Carlos J. Meneses, el forjador de nuestra gran orquesta sinfónica”, *El Nacional*, 1º de mayo, 1949, p. 10. HNM/UNAM.

⁶⁶ J. A. Beristáin Cardoso, “Pilares de la educación musical en México. Alba Herrera y Ogazón, Carlos J. Meneses y Carlos Chávez”, *Revista BiCentenario*, núm. 50, 2020, pp. 50-55.

⁶⁷ Reglamento Orgánico de la Sociedad Filarmónica Mexicana de 1866, citado en Zanolli Fabila, *La profesionalización...*, p. 12.

Capítulo 2. ACERCAMIENTOS ENTRE EL ESTADO Y LA ORQUESTA SINFÓNICA DEL CONSERVATORIO NACIONAL

El 17 de enero de 1903 se dio a conocer el Plan de Estudios del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, con la planta de empleados, incluida en el presupuesto de egresos federales hasta el 30 de junio del mismo año, y entre los cuales destacan los gastos para subvención a la Orquesta del Conservatorio por 20 mil pesos, muy por encima de los gastos para organizar los coros y conjuntos vocales de 1,200.85 pesos, gastos para organizar la enseñanza del canto de 3 mil pesos, y los gastos para gastos del establecimiento 3 mil pesos. En esta planta de empleados también se incluía un director de la Orquesta del Conservatorio con un sueldo para este periodo por 1,200.85 pesos. En el artículo 66° de este mismo plan se señaló al principal responsable de los nombramientos de los principales puestos en el Conservatorio:

Habrà en el Conservatorio Nacional de Música, un director, un subdirector, un secretario, un Bibliotecario y los profesores y empleados que sean indispensables. Todos seràn nombrados por el Presidente de la República, de conformidad con las leyes vigentes.

La subvención oficial del Estado mexicano hacia el Conservatorio de Música no es algo novedoso, puesto que estuvo contemplada desde la creación de la Sociedad Filarmónica Mexicana. En la memoria de 1868 de esta sociedad se dieron a conocer públicamente los fondos con los que contaron para su operación: “1. Cuota mensual de los socios protectores; 2. Subvención del gobierno decretada este año; y 3. Producto de las rentas de las accesorias del edificio que ocupa el Conservatorio”. Además, si revisamos los “informes presidenciales” comprendidos entre los años 1875 y 1902, podemos encontrar que el gobierno mexicano: a) subvencionó una compañía

de arte dramático dentro del Conservatorio (1875); b) el Departamento de Instrucción Pública reorganizó al Conservatorio sujetándose a una partida del presupuesto (1882-1883); y, sin aumentar sus gastos, se efectuaría otra reorganización (1894); y, por último, c) la Secretaría de Instrucción Pública nombraría comisiones especiales para reformular los programas y los planes de estudio del Conservatorio; además, se dotaría de nuevos instrumentos a la orquesta del Conservatorio, así como de un órgano para las instalaciones del recinto (1902).¹

Podemos considerar el nuevo plan de estudios de 1903 como indicador de un mayor acercamiento entre el Estado mexicano y la Orquesta del Conservatorio Nacional, que en los años subsecuentes se convertirá en la Orquesta Sinfónica Nacional. Esta liga entre el Conservatorio y el gobierno mexicano fue transitando paulatinamente de entre el apoyo e influencia de las elites —con personalidades destacadas como el ministro Limantour— hasta el reconocimiento y subvención oficial. Para visibilizar estos acercamientos, es importante primero caracterizar el ambiente de la vida orquestal en México hacia la segunda mitad del siglo XIX durante el régimen porfirista (1876-1911), así como poner atención en las “redes de relaciones” que se fueron tejiendo entre músicos y personalidades de las elites durante las veladas literarias y musicales celebradas, como expresiones de formas de sociabilidad.

ORQUESTAS PARA AMENIZAR BAILES Y EVENTOS CONMEMORATIVOS EN LA EFERVESCENCIA NACIONALISTA

Durante el porfiriato la nación mexicana fue percibida por hombres de negocios y funcionarios de gobierno, como una nación “atrasada” pero con un mejor comportamiento en el mundo.² El orden y progreso positivista inyectado en las arterias del país generó impactos favorables a nivel internacional para la atracción de la inversión de capitales; no obstante, esto no sucedería en su interior, principalmente en la parte social. El “progreso” se convirtió en el modelo óptimo de cómo debía ser el mundo. El régimen de Díaz apostó a posicionar a nuestro país aprovechando las vitrinas de las exposiciones universales de París (1889-1900), Filadelfia (1876), Chicago (1893) y Nueva Orleans (1884); y esta imagen de cómo debía ser dicho mundo, posibilitó un cosmopolitismo que impactó ámbitos como la ciencia, las artes, las costum-

bres y la tecnología. En el mundo moderno “el progreso es la vara con que la época prefiere medirse”, diría el historiador Mauricio Tenorio Trillo.³ El Estado financió las exposiciones como una clara muestra de su papel en la construcción de la imagen nacional, mientras que para las elites mexicanas se tradujo en la oportunidad de aprender verdades universales, consolidarse en lo nacional y posicionarse internacionalmente: mirarse iguales hacia adentro y verse distintos hacia afuera.

En el ámbito local, las elites —que se autodenominaban como “gente decente”— se regodeaban en fastuosos bailes acompañados por el talento de los músicos de las orquestas, entre las cuales participaban profesores del Conservatorio, y donde, tanto en crónicas como en reseñas, no podían faltar las notas destacadas en relación con el público asistente —empresarios y políticos—, el menú de la comida —en francés—, la moda y los estilos de baile. Es importante tomar en cuenta que desde la generación de Reforma —Juárez, Zarco, Ramírez, Sebastián y Miguel Lerdo de Tejada, Riva Palacio, Zamacona, Altamirano, Vigil, y Prieto— se forjó un espíritu patriótico ligado a la intención de establecer un país republicano cimentado en leyes, y, al mismo tiempo, enaltecer el nacionalismo entre los ciudadanos, todo esto a través de la educación, las artes, los símbolos nacionales y el fortalecimiento del Estado. Se había iniciado entonces la tarea de inculcar en los ciudadanos la conciencia histórica para un Estado secular en construcción.⁴

Para fortalecer al Estado nacional había que darle una identidad a México, trazándose un proyecto por una elite político-cultural que delinearía un solo sentido de pertenencia. De tal modo, se configuraría una idea de México a partir de objetos culturales como los libros, revistas, periódicos, entre otros, impactando en amplios sectores de la población, pese a los elevados índices de analfabetismo.⁵ Esta batalla ideológica, también incluyó los espacios físicos —plazas, calles y monumentos—. A través de la educación —como un vehículo homogeneizador— se fomentó una historia patria, valorizando y recuperando el pasado prehispánico, recurriendo a la tradición de los criollos ilustrados. Al indio “muerto” se le convirtió en un símbolo nacional, mientras que el indio “vivo” continuaría siendo considerado como un desafío para el Estado nacional. En el ámbito del patrimonio cultural, esta historia patria acusó la necesidad de valorar y conservar los bienes y monumentos históricos.⁶

En esta especie de efervescencia nacionalista, la sociedad mexicana se volcó al consumo y cultivo de la música en los espacios públicos —bandas militares y orquestas—, así como en los espacios privados —salones y tertulias—. Entre estos últimos predominaron las categorías de la música de salón, música de baile y música de concierto, ofreciendo cohesión social, convivencia y entretenimiento.⁷ Es importante recalcar que la Sociedad Filarmónica Mexicana, creadora del Conservatorio de Música, llegó a impulsar las “tertulias literarias” para promover las creaciones de compositores mexicanos y extranjeros:

Sociedad Filarmónica Mexicana. — Comisión de Conciertos. —Se nos remite lo siguiente: La junta directiva de la Sociedad, conforme a las prescripciones reglamentarias de esta, y deseosa de cultivar y fomentar el estudio de las bellas letras, aprovechando los conocimientos de sus socios científicos y literatos, dispuso en una de sus últimas sesiones se celebrasen alternativamente para los socios, conciertos privados y tertulias literarias, amenizando con composiciones musicales inéditas de maestros mexicanos y extranjeros. Lo que se pone en conocimiento de los mencionados socios, manifestándoles tendrá lugar la primera tertulia literaria el próximo sábado 24 a las ocho de la noche, en el salón de conciertos de la misma sociedad.⁸

El éxito de los bailes oficiales, clubes, asociaciones, casinos, y demás consistió en la “concurrencia” que le daba sentido a la ambientación. La alianza del extranjero con las elites se regodeó principalmente durante el porfiriato, dándose cita en fastuosos bailes, aunque cabe mencionar que desde varias décadas atrás la gente que se autodenominaba “decente” tenía por costumbre asistir y participar en dichos bailes.⁹ Como una breve muestra de lo anterior, podemos mencionar los “bailes de máscaras” que se celebraron en 1844, durante la apertura del Teatro de Santa Anna. Un par de orquestas amenizaron estos bailes donde se ofrecieron refrescos, licores y comidas exquisitas; se contaba con un departamento de caretas y disfraces de alquiler para damas y señores; y, además, los bailes eran dirigidos por “bastoneros”, que, a la vieja usanza de la Europa del siglo xvii, estos personajes designaban el lugar que debían ocupar las parejas, así como tenían a su cargo mantener el orden.¹⁰

La historiadora Clementina Díaz de Ovando (1916-2012) —primer mujer mexicana en ingresar en la Academia Mexicana de la Historia en 1974— realizó una rigurosa investigación acerca del “baile” como “arte, espectáculo y rito” en México durante el periodo de 1825 a 1910. De esta valiosa contribución a la historiografía mexicana podemos destacar algunos aspectos y elementos, que, además, nos pueden ayudar a caracterizar algunas expresiones de las formas de sociabilidad en las cuales llegaron a participar las elites y las clases medias burguesas de la sociedad decimonónica: a) el Colegio de Minería, posteriormente denominado Escuela Nacional de Ingenieros, se convirtió en el sitio preferido para bailes y banquetes; b) el piano en la sala de una casa confirmaba la categoría social; y en los bailes, la hija de los anfitriones se hacía aplaudir ejecutando sus mejores piezas; c) el Segundo Imperio de Maximiliano de Habsburgo (1863-1867), aunque efímero, se caracterizó por sus constantes bailes y lujosas fiestas; d) los bailes integraron los oficios de decoradores, jardineros, tapiceros, cocineros, peluqueros, modistas, zapateros, sastres, joyeros, perfumeros, maestros de baile, directores de orquesta, músicos, y, hasta cantineros; e) el éxito o fracaso de la “concurrencia” en los bailes oficiales, familiares, de legaciones, casinos, clubes, academias, y demás, era reseñado por revisteros, cronistas y reporteros; f) a estos bailes se dieron cita políticos, periodistas, abogados, comerciantes, banqueros, ministros, militares, entre otros; g) los bailes no pudieron faltar en los pasajes clarososcuros de la historia nacional; el mejor de los casos sucedió en 1867, mientras el 5 de marzo de ese año se realizaba el “baile de máscaras” en el Gran Teatro Imperial, como una forma de ocultamiento —por parte de los conservadores— a los capitalinos del abandono del ejército francés al emperador Maximiliano y su desesperada situación; cuatro meses después, el general Vicente Riva Palacio ofrecería un banquete en el Teatro Chiarini al triunfante y liberal presidente Juárez, con 250 invitados y terminando en un gran baile; h) durante estos eventos participaron distintas orquestas, tales como la del maestro José Rivas, la de los profesores de la antigua Ópera, bandas militares, la Orquesta de los Hermanos Vega, la Orquesta de Miguel Lerdo de Tejada, entre otras; sin dejar de mencionar que los profesores del Conservatorio llegaron a formar parte de estas agrupaciones.¹¹

En contraparte de la música en los espacios cerrados, la música “conmemorativa” se apostó en los espacios abiertos como vehículo para construir

el culto a los valores cívicos. Pensada para ser ejecutada por numerosos músicos y cantantes, se incentivó con la intención de reafirmar el nacionalismo fomentando el espíritu de lo propio.¹² La música conmemorativa se infiltró en las costumbres de las celebraciones de los tramos o estaciones ferroviarias de nuestro país; esto, porque significaban nuevos espacios para la vida moderna. Entre los casos que se pueden mencionar de la música conmemorativa en espacios abiertos, se han documentado algunos como el de 1857, donde para la inauguración del tramo de la ciudad de México a la Villa de Guadalupe, el músico Eusebio Delgado compuso la polka *El Ferrocarril* y posteriormente la presentó en un baile del Teatro Nacional.¹³

El 5 de noviembre de 1869, el *Siglo Diez y Nueve* anunció los preparativos para la inauguración del tramo del ferrocarril Ciudad de México-Puebla; entre éstos relumbrarían los bailes, banquetes y espectáculos teatrales, así como la dirección de las orquestas por parte de Melesio Morales, el músico mexicano del momento. Una vez llegado el día del gran evento, las bandas militares ejecutaron el himno nacional y varias marchas al momento de despedir al presidente Benito Juárez desde la estación de Buenavista. Por su parte, las bandas locales sonaron en cada una de las paradas del recorrido (Apam, Apizaco, Santa Ana Chiautempan y Puebla). Sin embargo, la fuerte lluvia impidió que en la estación del ferrocarril en la ciudad de Puebla se ejecutaran las composiciones *La locomotiva* y *¡Salud!, Oh, ¡Puebla!* del maestro Morales. De hecho, en *La locomotiva* se iba a incluir el silbido en vivo de una máquina de vapor. Finalmente, Morales logró estrenar ambas composiciones en el Teatro Guerrero de la Ciudad de Puebla, durante el gran baile auspiciado por la empresa del ferrocarril.¹⁴

VELADAS LITERARIAS Y MUSICALES COMO REDES DE RELACIONES: MÚSICOS Y ELITE MELÓMANA

Los fastuosos bailes, banquetes y las veladas literario-musicales confluyeron en el sentido de conciliar intereses¹⁵ y generar una serie de redes de relaciones entre músicos, intelectuales, políticos, financieros, científicos, ingenieros, militares, y demás; siendo la música,¹⁶ el baile y el gusto por la moda el punto de reunión o encuentro. Los músicos del Conservatorio aprove-

charon estas redes de relaciones para entrar en contacto con políticos y empresarios melómanos, y, además, gozar de su apoyo.

Las redes de relaciones cobraron mucho vigor durante el porfiriato, donde la “modernidad”¹⁷ significó la instauración plena y amplia del capitalismo; así se anunció y vendió al mundo a través de sus distintas participaciones en las exposiciones universales, en las sedes consideradas como “burbujas de la modernidad”. El régimen porfirista adaptó la idea de un mundo moderno a los propios intereses de las elites; y el hecho de que las políticas culturales no alcanzaran gran cobertura nacional —como si lo hicieron aquellas de los gobiernos posrevolucionarios— no significó que no se definiera que debía ser “lo mexicano”, en el ámbito de las ciencias, el arte y en la propia idea de la nación. En esta orientación, el proyecto porfirista recurrió a la arqueología y la historia científica para la revisión y reinención del pasado:

PORFIRIO DIAZ. Abril 1º de 1906. 1er período del 23º Congreso de la Unión [...] Desde el mes de enero próximo empezaron a darse las clases de Historia, Arqueología y Etnología, establecidas en el Museo Nacional. Con el objeto de atender a la conservación y reparación de los monumentos históricos, se dirigió una circular a los gobernadores de los estados para pedirles que remitieran noticias, tan pormenorizadas como fuera posible, de los referidos monumentos existentes en dichos estados. Muchos los han remitido ya; con la mira de saber qué monumentos tienen carácter de históricos o artísticos, siendo dignos de conservarse, se acaba de nombrar una comisión de arquitectos que examinen los que existan en la ciudad de México.¹⁸

Las antiguas formas de sociabilidad —logias, veladas literario-musicales, sociedades y academias— que se desarrollaron desde Nueva España —a partir de la influencia de la Ilustración—, y que pervivieron a lo largo del siglo XIX en nuestro país, se establecieron como sociedades de conocimiento, en las cuales las ideas, la reflexión, las corrientes literarias y doctrinas políticas se plasmaron también en la escritura.¹⁹

El 7 de abril de 1892, en otro intento más de pasar de una forma de sociabilidad informal a una formal, se formó la efímera Sociedad Anónima de Conciertos de Orquesta como posible fruto de las veladas literario-mu-

sicales, con la participación de los músicos Carlos J. Meneses, Gustavo Campa, Felipe Villanueva, Ricardo Castro y José Rivas —director del Conservatorio—, y con el respaldo de un prominente funcionario del gabinete de Díaz y aficionado a la música: José Yves Limantour,²⁰ quien un año después tomó las riendas de las finanzas del régimen:

Campa fue el delegado de México ante el Congreso Internacional de Música de París, en 1900, y fue tomado en consideración por Pedrell (1841-1922) y Jufferath (1852-1919) como el compositor cumbre de México. Su indudable liderato del *Grupo de los seis* se debió sin duda a su clara inteligencia, brillante capacidad literaria, muy amplia cultura e impecable formación profesional que lo caracterizaron. Los otros miembros trascendentes del grupo: Ricardo Castro (1864-1907) y Felipe Villanueva (1863-1929), reconocieron desde su fundación la primacía de Campa.²¹

La Sociedad Anónima de Conciertos de Orquesta ofreció su primer concierto el 17 de junio de ese mismo año; y donde Campa, Villanueva y Meneses alternaron la batuta de la dirección de la Orquesta:

[...] La sociedad recibió con mucho entusiasmo la idea y la Sociedad Anónima de Conciertos de México dio el primer concierto de su serie, en el Teatro Nacional, el 17 de junio de 1892 [...] Entonces se puso —no sería posible negarlo— la primera piedra del edificio sinfónico; pero la edificación completa fue obra de Meneses.²²

La Sociedad Anónima de Conciertos conformó una orquesta con un fondo de aproximadamente de 2,500 pesos y se integró de cerca de setenta músicos. Sin embargo, esta agrupación tuvo una vida efímera, nunca recibió una subvención oficial y, además, el desinterés del público provocó que se cancelara prontamente su temporada —pese a que ofrecieron algunos conciertos de manera gratuita—, disolviéndose finalmente en 1893. Lo único que se puede rescatar de esta incipiente sociedad es que refrendó la calidad musical de sus fundadores, la cual el ministro melómano Limantour no dudaría en continuar respaldando, aprovechando su poder, estatus y cargos durante el gobierno porfirista:

Washington. Febrero 21 de 1894.
Señor Lic. Don José Yves Limantour.
México.

Mi estimado amigo:

Mucho siento no haber tenido el gusto de ver al Sr. Don Ricardo Castro, compositor y pianista distinguido de esa ciudad, a quien usted me recomendó en su carta de 28 de diciembre último; pero desgraciadamente yo no estaba en la legación cuando él vino a entregármela y supongo que pasó muy poco tiempo en esta ciudad pues ni volvió a buscarme, ni dejó dicho donde se había alojado.

Esta circunstancia me ha privado del placer de atender a la recomendación de usted.

Me repito su afectísimo amigo y servidor.

Matías Romero.²³

José Yves Limantour nació en México el 26 de diciembre de 1854, y como buen amante de la música tocaba el piano. El ministro de finanzas también llegó a ser profesor de Economía Política en la Escuela Nacional de Comercio, de Derecho Internacional en la Escuela de Jurisprudencia, así como diputado al Congreso de la Unión. Existe la posibilidad de que haya sido el principal inspirador de la Sociedad Anónima de Conciertos de los maestros Campa, Castro, Meneses y demás fundadores; y esta apuesta la deja entrever el maestro Gerónimo Baqueiro Foster (1892-1967) en una serie de artículos acerca de Meneses como “gran forjador de la gran orquesta sinfónica”, publicados en el diario *El Nacional* de 1949. Baqueiro, era originario de Hopelchén, Campeche, y fungió como arreglista, director de orquesta, crítico y documentalista musical. Las investigaciones del maestro Baqueiro siguen siendo imprescindibles para obtener mayores nociones del ambiente musical de la primera mitad del siglo xx en nuestro país.

Retomando el caso de la Sociedad Anónima de Conciertos, una vez que ésta se disolvió, el músico Ricardo Castro lograría rescatar la iniciativa para formar una nueva Sociedad Filarmónica Mexicana, integrada por aficionados y profesores, con el objetivo de estudiar y difundir la música clásica. La Sociedad Filarmónica Mexicana corrió con la misma suerte que su predecesora, desapareciendo finalmente en 1896, alcanzando a ofrecer conciertos en la Escuela Nacional Preparatoria, y en el recinto favorito para

los recitales del género de música de cámara: La Casa Wagner y Levien, en la calle de Zuleta número 13 —actualmente calle de República de Salvador en el Centro Histórico de la Ciudad de México—. En los escasos conciertos de esta sociedad sobresalió, por la perfección en sus ejecuciones, el violinista mexicano Luis G. Saloma (1866-1956), quien se convirtió posteriormente en un pilar del género de la música de cámara con el famoso “Cuarteto Saloma”,²⁴ además de ser integrante distinguido por largo tiempo en las filas de la Orquesta Sinfónica Nacional durante los gobiernos posrevolucionarios.

Luis Gabriel Saloma Núñez nació el 21 de julio de 1866 en Huejotzingo, Puebla. Su padre, quien también fue músico filarmónico, prestó sus servicios en los templos católicos de su comunidad. Saloma se trasladó en 1891 a la ciudad de México donde se asentó finalmente para ser contratado como violín concertino de la Compañía de la Zarzuela de Isidro Pastor, además de inscribirse en el Conservatorio de Música para tomar cursos de perfeccionamiento para violinistas. En este recinto estuvo tomando clases de violín con los maestros José Rivas y Jacobo García Sagredo; de piano con los maestros Francisco Contreras y Carlos J. Meneses; y de armonía —de forma privada— con el célebre Melesio Morales. El maestro Saloma se graduó del Conservatorio con honores, con su primer premio, medalla de oro y diploma. En su vida profesional contó con el respaldo de Justo Sierra, subsecretario de Instrucción Pública, para viajar a Berlín e ingresar a la *Hochschule für Music* para perfeccionarse en el violín y en la dirección de música de cámara.²⁵

El prestigio, la calidad y el talento del maestro Saloma fueron fundamentales para obtener algunos favores y privilegios por parte de políticos del régimen:

México, octubre 15 de 1907.

Señor Lic. Don José I. Limantour,
Secretario de Hacienda.

Exmo. señor:

Firme en la grandeza que caracterizan todos los actos de usted como hombre de Estado, el más complicado de la República Mexicana, cuyas disposiciones son bien conocidas, me permito molestar su atención para ofrecerle la hermosa oportunidad de realizar un acto, que,

en mi sentir, se adapta a su manera de ser tendente a todo lo que significa un progreso noble y levantado.

Se trata, señor mío, de favorecer a uno de los mejores artistas de México, quien por los esfuerzos que ha realizado durante 12 años en aras de la educación artística, conducente al progreso moral de esta sociedad, merece que se le ayude, de manera tangible para el más perfecto éxito de sus propósitos. Esta cooperación consiste en obsequiarle un instrumento que esté a la altura del mérito del señor don Luis Saloma y de las exigencias del género clásico que cultiva, por carecer, como el eminente Sivori,²⁶ a quien le fue hecha una gracia parecida a la que de usted solicito, por un eminente hombre de Estado francés, de los recursos suficientes.

En varias ocasiones el sr. Saloma me ha hecho preciosas y sensibles observaciones respecto a la carencia en que se encuentra para obtener un violín Cremonense, tan necesario para realizar de manera más perfecta su cometido como primer concertino del Cuarteto para música de Cámara que tiene organizado, manifestándoseme profundamente apenado no poder adquirir, por sus propios esfuerzos, el violín Cremonense que yo poseo. Por cuyas razones y venciendo los naturales escrúpulos de este paso, me permito consultarle a usted si desea ofrecerle al sr. Saloma los recursos para que sea dueño, vitalicio, del hermoso instrumento de mi propiedad, cuyo violín pasaría a ser después de su muerte, propiedad del Conservatorio Nacional de la República.

Esta súplica, que no es una proposición, no reviste carácter especulativo, por el contrario, con el fin de coadyuvar por mi parte en lo posible para que el sr. Saloma realice sus deseos, lo menos oneroso para usted, yo depongo el interés en cuanto al precio que pudiera obtener al realizar mercantilmente el instrumento, dejando a la consideración del sr. Saloma, de acuerdo con usted la cantidad que estimen dar para la adquisición del referido instrumento.

En la confianza de que usted sabrá las intenciones que me animan me es muy grato ofrecerme de usted.

Su más atto. y s.s.

A. E. Bicuelement.²⁷

LA RELACIÓN LIMANTOUR-MENESES Y LA ORQUESTA DEL CONSERVATORIO

De acuerdo con los apuntes del maestro Baqueiro Foster, cuando José Yves Limantour tomó posesión de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, invitó un viaje a Europa a Carlos J. Meneses, al cual consideraba su amigo, y de quien tenía una gran admiración como pianista y director de orquesta.²⁸ Desde que Limantour fue electo diputado al Congreso de la Unión, entre él y Meneses la relación era más estrecha.²⁹ Estas pistas nos ayudan a dilucidar que el ministro de finanzas tuvo fuerte injerencia en el nombramiento del maestro Meneses como nuevo director de la Orquesta del Conservatorio:

México, agosto 2 de 1900.

Señor Lic. don Joaquín Baranda.

Secretario de Justicia e Instrucción Pública.

Presente.

Muy estimado y amigo colega:

Ha llegado a mi conocimiento que se propone usted dar al Sr. don Carlos Meneses el nombramiento de Director de la orquesta del Conservatorio, lo que mucho me ha agradado, no sólo porque se trata de una persona cuyos méritos como artista estimo en mucho, sino porque se conseguirá, de esa manera, que desaparezcan las disensiones que desgraciadamente surgieron, hace algún tiempo, entre varios de nuestros músicos más distinguidos.

¿No sería posible que el Sr. Meneses obtuviera su nombramiento en estos días, y que se le concediese una licencia con goce de sueldo, por seis meses, para que pueda realizar el viaje a Europa que todos deseamos para él?

Si pudiera usted prestarle su valiosísimo apoyo en este particular, mucho se lo agradecería su afectísimo amigo que bien lo estima.

[Rúbrica de Limantour].³⁰

La Orquesta del Conservatorio, bajo la batuta del célebre maestro Meneses, acompañada con un coro monumental de cien voces, se estrenó en 1902 con el oratorio de *La Virgen* de Massenet en el Teatro Arbeu, contando con la presencia oficial del presidente Porfirio Díaz, y el auspicio

de Justo Sierra, ministro de instrucción pública. La audición fue todo un éxito:

Pues sí. Se realizó el milagro. Un público “diletante” numerosísimo, correcto, asiento, de esos que saben escuchar, y, escuchando, apreciar, llenó el salón de Arbeu; y de emoción en emoción, de aplauso en aplauso, por la escala maravillosa del entusiasmo, subió hasta la altura del delirio [...] El maestro Meneses dominó la masa orquestal y la vocal, con la valentía de su batuta de cuya punta quedan prendidos los nervios de los ejecutantes, pero no sólo fue esta su labor, grande, por cierto, y admirable, no; el maestro Meneses dirigió al mismo tiempo que la obra de Massenet, el anhelo del público, lo encauzó, lo dominó también, le abrió horizontes [...]

Imposible, —nos falta tiempo y espacio— seguir detenidamente las peripecias de este triunfo que, como acabamos de decir, se debe, en primer lugar, a Meneses; luego a la protección que el gobierno le imparte en su benéfico trabajo, y en seguida a los elementos de que el maestro dispone y que son verdaderamente notables. “La Virgen” ha sido interpretada como pocas obras hemos oído en México. La señora Ochoa de Miranda, que alcanzó ruidosas ovaciones con la delicada expresión que supo dar a su parte; Virginia Galván, merecedora por mil títulos del agasajo público, entre otras cosas, por la intensidad emotiva que pone en su canto; la señorita María Luisa Escobar, voz hermosísima, la señora Cejudo de Gutiérrez, y los señores García Avello, Nava, y Marín, el exquisito cantante, todos coadyuvaron al éxito, lo mismo que los coros [...] El maestro Meneses fue obsequiado con una corona de plata enviada por sus discípulos y una tarjeta de plata regalo del Club Lira [...]

A las ocho y media en punto, la guardia de honor anunció la llegada del señor Presidente de la República. En seguida principió el concierto. La concurrencia fue muy numerosa y escogida. Pudimos tomar nota de los siguientes: Familia del señor Lic. José Y. Limantour, del General Don Bernardo Reyes, de Don Leandro Fernández, del Ministro de Francia, de Don Justo Sierra, de Don Eduardo Novoa, de Calero y Sierra, de Cicero, de Don Santiago Méndez, de Don Roberto Núñez, de Cortina e Icaza, de Dávila, de Díaz Rugama, del

Dr. Flores, del Lic. Sánchez Mármol, del Lic. Aguilar, de Alcázar, de Espinosa, de Luján, señoritas Rubio, Fernández Castelló, Murphy, de Dublán, de Hidalgo, de Laclau, Arispe Ramos, Orvañanos, Labadie, Torres Torrija, de Marcial Martínez y señora, Quijano, Garay, López Portillo y Rojas, Bermudes, Aristi, Vallete, Loeza, Dr. Liceaga, Lic. Urueta, Echegaray, Ramos Pedrueza, Gutiérrez, Otero, Benfield, Algara, Darqui, Ascorve, Gayoso y otras.³¹

El magno evento de la Orquesta del Conservatorio de 1902 tuvo fuerte resonancia en los años posteriores, y los medios impresos especializados no vacilaron en continuar colmando de halagos a la figura del maestro Meneses:

No vale ser virtuoso, sentir la belleza del arte, darle culto, oficiar en sus aras y enamorado de él, vivir por él y para él. No, es preciso hacer adeptos, apostolar; dar la comunión a los demás, y del mismo amor que llevamos dentro, hacer una piadosa donación a las almas que puedan sentir y puedan amar. Ese es el mayor mérito de Carlos Meneses, el artista, solemne, que año a año nos convoca para la fiesta de la belleza. Los conciertos de Arbeau han sido en esta vez una manifestación más completa de lo que vale el talento del artista, de lo que puede esa batuta mágica que derrama encantos [...] Los fervorosos de la música debemos mucho al maestro Meneses y el público le debe aún más: la educación musical, el gusto por el arte culto. Queríamos cronocar; pero para qué. Decir que las grandes obras clásicas han tenido intérpretes sapientes en los profesores y artistas que hacen el soberbio conjunto que dirige Meneses, es casi inútil, el aplauso que los sigue y la admiración que los envuelve, dicen más que nosotros. Bien, Maestro. ¡Ave, artista!³²

En 1903, se repitió esta misma obra, y se estrenaron *María Magdalena* y *Eva*, dramas líricos del mismo autor; además se presentó un breve ciclo de ocho conciertos de música de Wagner, Vieuxtemps, Charpentier y Liszt. Años después de la designación de Meneses como director de la Orquesta del Conservatorio, Limantour continuaría siendo el interlocutor de esta agrupación ante Justo Sierra:³³

México julio 19 de 1907.

Sr. Lic. José Yves Limantour.

Muy respetable y distinguido amigo:

Hoy, dirijo una solicitud al Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, pidiendo se me conceda un subsidio cuya inversión será comprobada, para ayuda de los crecidos gastos que tengo en la próxima temporada de conciertos, con el objeto de poder gratificar a los solistas cantantes, a los solistas instrumentistas, a las masas corales, y a todas aquellas personas que no forman parte de la Orquesta, y a quienes estoy haciendo trabajar desde hace más de un mes con perjuicio de sus intereses y sin retribución alguna, y cuyo contingente es indispensable para darle mayor atractivo y variedad a los programas. Como tengo la certeza, por los resultados de las anteriores temporadas, de que me encontraré en un gran conflicto para cubrir mi presupuesto, le suplico a usted se digne interponer su influencia con el Sr. Sierra para que me conceda la pequeña ayuda que solicito, favor que mucho le agradecería.

Su respetuoso amigo y admirador.

Carlos J. Meneses.³⁴

Más allá del peso influyente del ministro Limantour en la vida de la Orquesta del Conservatorio y la figura del maestro Meneses, éste se dejó sentir hasta en las licitaciones en la adquisición de instrumentos para el Conservatorio Nacional de Música; por supuesto, favoreciendo a la empresa alemana Wagner y Levien. Esta empresa se había fundado a mediados del siglo XIX en la ciudad de México, y para los años de 1880 se convirtió en la principal proveedora de pianos, instrumentos y partituras en nuestro país.³⁵ Este emporio musical contaba con una sala de conciertos, la cual se había inaugurado desde 1896. Este espacio se encontraba en el interior del viejo almacén de pianos de los fundadores Agustín Wagner y Guillermo Levien, el cual estaba inspirado en los ejemplos de los salones de los empresarios Érard y Pleyel en París, y donde se llegaron a presentar artistas de la talla de Liszt y Chopin, entre otros. La programación de conciertos en la sala Wagner³⁶ contribuyeron al desarrollo del repertorio de música clásica en nuestro país, así como a la adopción de nuevos hábitos de consumo artístico.³⁷

Pese al enorme prestigio de la empresa Wagner y Levien en México, contar con el respaldo del ministro Limantour era una plena garantía para colocar sus productos en la máxima casa de estudios musicales, como lo era el Conservatorio Nacional de Música:

[A. Wagner y Levien Sucs. Gran Fábrica de pianos. MÉXICO. Calle de Zuleta Numero 12-13 y 14. GRAN REPERTORIO DE MÚSICA. 2ª calle de San Francisco Número 11].

México, julio 23 de 1901.

Señor Lic. José Yves Limantour.

Presente.

Muy estimado señor y amigo nuestro:

Nos permitimos molestar a usted, para pedirle un favor que creemos no nos negará, teniendo en cuenta que siempre nos dispensa su amistad y nos imparte su valiosa ayuda.

Supimos por varios profesores del Conservatorio Nacional de Música, que se tenía la idea de dotar al plantel mencionado de un órgano flautado. Escribimos al señor Lic. Justo Sierra, dándole la distribución de un órgano y pidiéndole el favor de que nos dijera la cantidad que se tenía dispuesta para este gasto, con el objeto de mandarle detalles y condiciones precisas.

Dicho señor Lic. Sierra, con la corrección que lo caracteriza, nos contestó que el asunto de que le hablábamos lo iba a consultar con el señor Director del Conservatorio Nacional de Música.

Nuestro objeto al molestar a usted es suplicarle encarecidamente interponga su valiosa influencia, a fin de que podamos entrar a concurso, es decir, que podamos ofrecer un órgano para que, en vista de él, se dé la preferencia al que ofrezca mayores ventajas. No es el afán de lucro el que nos impulsa a solicitar formar parte de un concurso, sino que como usted sabe, todo lo que se relaciona con el arte nos interesa mucho y ahora que se trata de implantar en el Conservatorio Nacional de Música una mejora como de la que le hemos hablado, quisiéramos tener el gusto de dotar al plantel referido de un órgano que estamos completamente seguros ninguno podría traer ni por el mismo precio ni en las mismas condiciones que nosotros.

Si como indicamos al señor Lic. Sierra, pudiéramos conseguir del Ministerio que usted con tanto acierto desempeña, la libre introducción del órgano mencionado, estamos completamente seguros de que daremos un órgano que no sólo llenará su objeto para la enseñanza, sino que ayudará poderosamente a ella.

Suplicándole una vez más nos dispense esta nueva molestia que le inferimos, quedamos a sus órdenes como attos. S.S. y afmos. Amigos.

[p.p. A. WAGNER y LEVIEN Suc.].³⁸

Los empresarios Wagner y Levien lograrían de esta manera introducir, con mayores probabilidades de éxito, sus productos para favorecer la calidad en los instrumentos utilizados en el Conservatorio Nacional:

[A. Wagner y Levien Suc. Gran Fábrica de pianos. MÉXICO. Calle de Zuleta Numero 12-13 y 14. GRAN REPERTORIO DE MÚSICA. 2ª calle de San Francisco Número 11].

S.C. México, agosto 30 de 1901.

Sr. Lic. Justo Sierra.

Subsecretario de Instrucción Pública.

PRESENTE.

Muy estimado señor y amigo nuestro:

Hacemos referencia a su muy grata fecha 22 del mes p.p. y le manifestamos que con el objeto de obtener un buen consejo que solamente nos podía dar una persona bastante práctica, dirigimos varias preguntas a la Fábrica de órganos de Walker, que goza de mayor reputación en Europa, a fin de que nos ilustrara en el asunto del órgano que intentamos instalar en el Conservatorio Nacional de Música y para que procediera a la construcción del mencionado instrumento.

Hemos recibido contestación y tenemos el gusto de adjuntar a usted el proyecto del órgano, cuyas combinaciones, mixturas, &c.&c., están basadas en un estudio concienzudo de las necesidades de un Conservatorio y en la práctica adquirida por los resultados obtenidos en algunos planteles Europeos, en donde hay instalados órganos similares al que proponemos.

Creemos inútil decir a usted algo sobre la fábrica de Walker, pues sus instrumentos son muy conocidos y están reputados como los mejores del mundo.

Ahora bien, suplicándole muy encarecidamente dispense las molestias con que interrumpimos sus laboriosos trabajos, le rogamos que en vista de la distribución y precio que le adjuntamos, nos diga (sin ningún compromiso para el gobierno) si tenemos algunas probabilidades de entrar a concurso, para cablegrafiar a Europa a fin de que se active la construcción del instrumento, a fin de que llegue a México, a fines del presente año [...] están a sus órdenes sus attos. S. y afmos. Amigos. [...] Proyecto de un órgano para el Conservatorio Nacional de Música de México [...] PRECIO-----\$7.000.00.³⁹

Al estallar la Revolución Mexicana en 1910, nuestro país entró en una espiral y dinámica muy diferente a la del régimen del porfiriato, quien se había ocupado demasiado en difundir hacia el interior y el extranjero una imagen de un país rico con tierra sin explotar, atrayendo inversión, privilegiando a las elites, pero con pocos beneficios para el resto de la población. Los funcionarios mexicanos, con el afán de crear ambientes favorables para la inversión extranjera, practicaron constantemente la discriminación y la racionalización en las comunidades indígenas.⁴⁰ La pacificación del país a través de la creación de fuentes de riqueza, así como del restablecimiento de la agricultura y el comercio, generó “cierta estabilidad” en el gobierno porfirista, así como crecimiento económico y poblacional. El positivismo permeado en la educación impulsó el enciclopedismo, y durante las últimas dos décadas del régimen se destacaron algunos hombres vastos en conocimientos, políticos comprometidos, periodistas combativos y músicos inspirados. Fuera de estos grupos privilegiados, el resto de la población —el pueblo— tuvo que resistir las represiones y abusos de los militares, políticos, hacendados e inversionistas. La modernización del país no alcanzó a todos, ni llegó a todos sus rincones.⁴¹

Con la irrupción revolucionaria la relación Limantour-Meneses también llegó a su fin. Una vez derrocado el régimen de Porfirio Díaz, el ministro Limantour como cabeza del grupo positivista de los “científicos” y brazo financiero del gobierno, no tuvo más opción que el de acompañar al expresidente a su exilio en París, donde terminó atendiendo negocios par-

ticulares. Por otra parte, el maestro Meneses culminó su brillante carrera como profesor del Conservatorio Nacional de Música en su etapa dentro del seno de la Universidad Nacional (1917-1929), impulsando la música de cámara entre los alumnos del conservatorio universitario hasta sus últimos días.⁴²

Durante los primeros años de la Revolución Mexicana, y siguiendo el rastro de la Orquesta del Conservatorio a través de los “informes presidenciales”,⁴³ se encontró que a) en 1910, dentro de las celebraciones de las fiestas patrias, la Orquesta del Conservatorio aún dirigida por Meneses presentó un concierto de composiciones de Tchaikovsky —*Sinfonía patética* y *Obertura 1812*— en el Teatro del Conservatorio,⁴⁴ como parte del 4º Congreso Médico Nacional en honor de sus integrantes; b) en 1911, la Orquesta del Conservatorio acompañó las matinés de ópera popular en el Teatro Arbeu;⁴⁵ c) para 1912, durante el gobierno maderista, esta agrupación no fue la única en recibir una subvención económica del Estado, sino también la Orquesta Beethoven fundada en 1910 por el maestro Julián Carrillo.⁴⁶ Ese mismo año la Orquesta del Conservatorio acompañó en el Teatro Arbeu un poema sinfónico⁴⁷ de los maestros Jordá y Manuel Caballero que habían ganado un concurso en 1910, y que, por algún motivo, no se había logrado celebrar.

El funcionamiento y proyección del Conservatorio Nacional de Música y su orquesta representativa comenzaría a articularse de mayor forma dentro de las políticas educativas y culturales de los gobiernos posrevolucionarios, quedando atrás el respaldo e impulso directo de las sociedades filarmónicas y las elites, pero aun conservándose algunos elementos de continuidad que difícilmente irán desapareciendo en las primeras décadas del siglo xx. Parafraseando al historiador Alan Knight, la Revolución Mexicana fue un movimiento político, militar y socioeconómico, y comenzó en su forma armada en 1910. Sin embargo, sus causas que movilizaron a miles de mexicanos habían comenzado años atrás.⁴⁸

NOTAS

¹ J. M. Puig Casauranc (pról.), *México a través de los mensajes presidenciales. Desde la consumación de la Independencia hasta nuestros días*, 1926, pp. 16-106.

² R. Freeman Smith, *Los Estados Unidos y el nacionalismo revolucionario, 1916-1932*, 1973, pp. 20-21.

³ Tenorio Trillo, *Artilugio de la nación...*, pp. 13-19.

⁴ E. Florescano, *Etnia, Estado y Nación*, 2001, pp. 380-381.

⁵ L. Suárez de la Torre, “La construcción de una identidad nacional (1821-1855): imprimir palabras, transmitir ideales”, en N. Girón (coord.), *La construcción del discurso nacional en México, un anhelo persistente, siglos XIX y XX*, 2007, pp. 142-144.

⁶ J. A. Beristáin Cardoso, “Política cultural en México. De la educación al entretenimiento”, en J. Tobar, A. Zárate y J. L. Grosso (comps.), *El patrimonio cultural en tiempos globales*, 2018, p. 205.

⁷ Miranda, “Del baile...”, pp. 272-274.

⁸ “Sociedad Filarmónica Mexicana”, *El Siglo Diez y Nueve*, 23 de febrero, 1872, p. 2. HNM/UNAM. En la función de esta tertulia literaria se presentó el maestro Aniceto Ortega con sus *Viola tricolor* y *A happy tale*, pensamientos musicales ejecutados en piano; “La Sierra de Pachuca”, un artículo descriptivo por García Cubas; “El Huerto”, idilio de Virgilio, traducido por Gustavo A. Baz; la obertura de *Nabucodonosor*, de Verdi, ejecutada a cuatro manos en el piano, por Aniceto Ortega y Pedro Mellet, entre otros números y participantes alumnos del Conservatorio. “Sociedad Filarmónica Mexicana”, *El Siglo Diez y Nueve*, 24 febrero, 1872, p. 3. HNM/UNAM.

⁹ C. Díaz y de Ovando, *Invitación al baile. Arte, espectáculo y rito en la sociedad mexicana*, tomo I, 2006, p. 16.

¹⁰ “Teatro de Santa Anna. Baile de máscaras para las noches del 18, 19 y 20 de febrero de 1844”, *El Siglo Diez y Nueve*, 17 de febrero, 1844, p. 4. HNM/UNAM.

¹¹ Véase, Díaz y de Ovando, *Invitación al baile...* Deben consultarse ambos tomos.

¹² V. Zárate Toscano, “Música conmemorativa”, *Artes de México*, núm. 97, 2010, pp. 38-41.

¹³ J. R. Gómez Pérez, “Ceremonias cívicas en el ámbito ferrocarrilero mexicano del siglo XIX”, en H. Iparraguirre y M. I. Campos Goenaga (coords.), *La modernización en México. Siglos XVIII; XIX y XX*, 2007, pp. 239-251.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 239-251.

¹⁵ Parafraseando al historiador Maurice Agulhon en el sentido de que “la política siempre aparece en las investigaciones de las sociabilidades”, en el caso particular de las formas de sociabilidad en el México decimonónico se aprovecharían estos puntos de encuentro para incluso conciliar intereses entre partidos políticos. Para conocer la sociabilidad durante la segunda mitad del siglo XVIII en Francia, véase M. Agulhon, *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*, 1994, pp. 12-21.

¹⁶ El diseño de los programas de conciertos se establece bajo ciertos acuerdos entre los músicos y el público, así como de la formación de ese público a través del gusto que quiera imponerse. De esta forma, la planificación del concierto termina siendo una especie de proceso político. Véase W. Weber, *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*, 2011, p. 11.

¹⁷ “Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos”. M. Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, 2004, p. 1.

¹⁸ Puig Casauranc (pról.), *México a través...*, pp. 138-140.

¹⁹ Véase M. Luna Argudín, “Mexicanizar la cultura, una empresa civilizatoria, 1830-1860”, en R. Pérez Montfort (coord.), *México Contemporáneo, 1808-2014. La cultura*, tomo 4, 2015, p. 75. En esta interesante investigación, María Luna Argudín distingue a tres distintas generaciones de “escritores” del México decimonónico —a los cuales denomina como “polígrafos”— que reflexionan sobre su realidad, y que, además, forman los valores de las jóvenes generaciones moldeando una identidad distinta a la española. Todo esto a través de varios géneros de las artes liberales, desde la poesía y la novela, hasta el teatro y la historia.

- ²⁰ J. Estrada, *La música en México*, 1984, pp. 146-147.
- ²¹ J. Velasco, *La música por dentro*, 1988, pp. 511-512.
- ²² “Carlos J. Meneses, el forjador de nuestra gran orquesta sinfónica”, *El Nacional*, 24 de abril, 1949, p. 10. HNM/UNAM.
- ²³ Archivo del Centro de Estudios de Historia de México CARSO (en adelante ACEHM/CARSO), Fondo CDLIV, serie 1ª, año 1883, caja 45, núm. doc. 11775.
- ²⁴ El cuarteto estaba originalmente integrado por el propio Saloma, Ignacio del Ángel, Antonio Saloma Núñez y Francisco Velásquez, violines primero y segundo, viola y cello respectivamente. Este grupo pudo renovarse en 1907 con Saloma, Pedro Valdés Fraga, Francisco Baltazares y Rafael Galindo, en el mismo orden instrumental. Véase Estrada, *La música...*, pp. 147-148.
- ²⁵ J. J. Escorza, “Luis G. Saloma, paladín de la música en México”, en G. Loyola Medina, *Historia de la música en Puebla*, 2010, pp. 151-152.
- ²⁶ Camilo Sivori es considerado como el único alumno del famoso violinista italiano Niccolò Paganini (1782-1840).
- ²⁷ CEHM/CARSO, Fondo CDLIV, serie 2ª, año 1907, caja 25, Núm. doc. 327.
- ²⁸ “Carlos J. Meneses, el forjador de nuestra gran orquesta sinfónica, II parte”, *El Nacional*, 1 de mayo, 1949, p. 10. HNM/UNAM.
- ²⁹ “Carlos J. Meneses, el forjador de nuestra gran orquesta sinfónica, III y última parte”, *El Nacional*, 8 de mayo de 1949, p. 10. HNM/UNAM.
- ³⁰ ACEHM/CARSO, Fondo CDLIV, serie 2ª, año 1900, caja 2, Núm. doc. 14810.
- ³¹ “La audición de la ‘Virgen’”, *El Imparcial*, 20 de septiembre, 1902, p. 1. HNM/UNAM.
- ³² “Carlos Meneses”, *El Arte Musical*, 1º de septiembre, 1907, p. 103. HNM/UNAM.
- ³³ Podemos considerar a Justo Sierra (1848-1912) como uno de los principales promotores del cambio del concepto de “instrucción” por el de “educación” hacia finales del régimen porfirista: Sierra llegó a considerar a la “escuela” como un elemento vital para desfanatizar a los mexicanos a cambio de darles una comprensión científica del universo, así como fomentar el hábito del trabajo, la puntualidad y el ahorro. Véase M. Kay Vaughan, *La política cultural en la Revolución: Maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940*, 2001, pp. 51-52.
- ³⁴ ACEHM/CARSO, Fondo CDLIV, serie 2ª, año 1902, caja 17, Núm. doc. 66.
- ³⁵ O. Moreno Gamboa, “Casa, centro y emporio del arte musical: la empresa alemana A. Wagner y Levien en México, 1851-1910”, en L. Suárez de la Torre (coord.), *Los papeles para Euterpe: La música en la ciudad de México desde la historia cultural, siglo XIX*, 2014, pp. 143-168.
- ³⁶ El maestro Luis G. Saloma y su cuarteto de música de cámara fueron muy aclamados por la crítica y público asistente durante la serie de sus distintas presentaciones en esta sala, llegando a audicionar obras de compositores como Rheinberger y Beethoven, entre otros. “En la sala Wagner. Tercer concierto Saloma”, *El Imparcial*, 10 de octubre, 1903, p. 2. HNM/UNAM.
- ³⁷ O. Moreno Gamboa, “Un nuevo espacio para la audición musical. La sala Wagner de la ciudad de México”, en L. Suárez de la Torre (coord.), *En distintos espacios, la cultura: Ciudad de México, siglo XIX*, 2020, pp. 171-176.
- ³⁸ ACEHM/CARSO, Fondo CDLIV, serie 2ª, año 1901, caja 17, núm. doc. 27220.
- ³⁹ ACEHM/CARSO, Fondo CDLIV, serie 2ª, año 1901, caja 17, Núm. doc. 27229.
- ⁴⁰ Freeman Smith, *Los Estados Unidos...*, pp. 20-22.
- ⁴¹ E. Loyo y A. Staples, “Fin del siglo y de un régimen”, en D. Tanck de Estrada (coord.), *Historia mínima. La educación en México*, 2010, pp. 127-129.
- ⁴² Véase Beristáin Cardoso, “La Orquesta del Conservatorio...”, pp. 104-106.
- ⁴³ Puig Casauranc, *México a través de los mensajes...*, pp. 168-174.

⁴⁴ “El concierto en el Conservatorio”, *El Imparcial*, 22 de septiembre, 1910, p. 3. HNM/UNAM.

⁴⁵ “Ópera en Arbeu”, *El Imparcial*, 14 de septiembre, 1911, p. 7. HNM/UNAM.

⁴⁶ La revista *El Arte Musical* del mes de agosto de ese mismo año publicó una lista de las composiciones que la Orquesta Beethoven ejecutaría por primera vez en México, entre las cuales destacan la Sinfonía en mi menor de Brahms, la serenata en do menor de Tchaikovsky, y el concierto para piano del músico mexicano Manuel M. Ponce. “Orquesta Beethoven”, *El Arte Musical*, 1º de agosto, 1912, p. 256. HNM/UNAM.

⁴⁷ “Un angelical coro de niños cantando a la independencia”, *El Imparcial*, 14 de septiembre, 1912, p. 1. HNM/UNAM.

⁴⁸ A. Knight, *La revolución cósmica. Utopías, regiones y resultados, México 1910-1940*, 2015, pp. 19-20.

Capítulo 3. INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL

El término “institución” puede emplearse libremente, sobre todo en ciencias políticas, desde una estructura formal hasta entidades amorfas, generalmente en aquellas que no tienen una estructura bien definida. Desde la sociología, el término ha funcionado como un sinónimo de organización.¹ Sin embargo, hacia finales del siglo xx, la “institución” comenzó a ser vista y estudiada más allá de una estructura formal: como un conjunto de normas, reglas y actividades, que, además se definen por su durabilidad y capacidad para influir sobre la conducta de los miembros que la integran por generaciones.²

A través de la mirada del sociólogo Bourdieu, las “instituciones” no serían más que “instancias” específicas de legitimación y consagración para asegurar la conservación y la transmisión selectiva de los bienes culturales legados por los productores del pasado.³ Desde este sentido, me referiré a la “institucionalización” de la Orquesta Sinfónica Nacional, como el “proceso” a través del cual como instancia de difusión derivó de otra instancia específica —el Conservatorio—, perfeccionó la técnica de sus integrantes y despertó nuevos gustos en el gran público, difundió las obras nacionales e internacionales, hasta convertirse en una agrupación representativa y nacionalista integrándose en las arterias del Estado mexicano, así como articulándose definitivamente en sus políticas culturales. Esta última parte, principalmente, cobraría mayor fuerza a partir de la Revolución y los gobiernos posrevolucionarios.

El proceso de institucionalización de una instancia como el Conservatorio Nacional de Música derivó de la creación y difusión de nuevas formas de sociabilidad decimonónicas como las sociedades filarmónicas de concierto, es decir, de espacios donde músicos y aficionados programaron

diversos conciertos para educar el gusto y el oído de las nuevas clases medias burguesas. En estos espacios de sociabilidad existió cabida no sólo para los propios músicos, sino también para ingenieros, economistas, arquitectos, abogados, funcionarios —sin dejar de tomar en cuenta la activa participación de sus esposas e hijas—, entre otros, todos ligados a la afición y el gusto por la música, en un contexto donde incipientemente se estaba formando una “elite cultural” en nuestro país, caracterizada, tal vez, por el compromiso de usar su capacidad en la defensa de las grandes causas, además de legitimar a los músicos mexicanos como destinatarios titulares de la alta cultura.⁴ Las instituciones o instancias musicales, como el Conservatorio Nacional de Música, elevaron la calidad y la cantidad de los músicos, convirtiéndose en semillero de aquellos que engrosaron las listas de las orquestas amenizadoras de bailes y eventos oficiales, las bandas militares, e incluso de aquellos profesores que a domicilio impartían clases de piano y violín para señoritas.

De una institución como el Conservatorio surgió otra que, más allá de fundarse como una agrupación representativa, y, que, además, formara parte del lucimiento de las exposiciones universales a través de las cuales nuestro país se fuera insertando en la burbuja del progreso, logró consolidarse a lo largo de varias décadas —por su durabilidad, trayectoria y profesionalización— como una instancia legitimadora de tipo nacionalista de los músicos mexicanos: la Orquesta Sinfónica Nacional.

LA PRIMERA ETAPA DE LA ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL (1915-1924)

La Orquesta Sinfónica Nacional vivió una primera e incipiente etapa entre los años 1915 y 1924. Precisamente, en 1915, la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, bajo la gestión de Félix F. Palavicini, vivió una reorganización a su interior con los propósitos de democratizar el arte y acercarlo a las capas populares, y acorde al discurso constitucionalista se creó la Dirección General de las Bellas Artes:

En virtud de las consideraciones precedentes, por acuerdo del C. Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, encargado del Poder Ejecutivo de la Unión, se crea la Dirección General de las Bellas Artes, cuyas depen-

dencias serán las siguientes: Escuela de Bellas Artes. Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología. Museo de Arte Colonial. Biblioteca Nacional. Propiedad Literaria y Artística. Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático. Orfeón Popular. Exposición Permanente de Labores y de Bellas Artes. Pensiones en Europa que dependa de Escuelas Sometidas a la Dirección.⁵

Por acuerdo de la Dirección General de las Bellas Artes, la Orquesta del Conservatorio Nacional de Música cambió al nombre de Orquesta Sinfónica Nacional, mientras que el Conservatorio al de Escuela Nacional de Música y Arte Teatral.⁶ Este mismo año, Venustiano Carranza desplegó desde su gobierno un programa con algunos de los principales puntos derivados de los ideales de la Revolución Mexicana, y, a partir de febrero, desde Veracruz como plataforma, y por medio del general Álvaro Obregón operando desde la ciudad de México, difundió dicho programa a través de una intensa campaña en medios impresos como *La Prensa* y *El Demócrata*; además, estableció en la Casa del Obrero Mundial,⁷ los primeros puestos de socorro, destinando un millón de pesos para tal fin. En la ciudad de México se pagaron “decenas”⁸ a profesores, y algunos de ellos se enviaron a Estados Unidos para perfeccionarse. Se implementó un sistema de vales para la repartición de cereales entre la población. Y en lo concerniente a la relación con la Iglesia Católica, ésta siguió siendo tensa con el gobierno constitucionalista, quien, aprovechando los medios impresos y la detención del vicario Antonio J. Paredes, reclamaría el pago de medio millón de pesos como apoyo a la causa revolucionaria.⁹ Obregón se encargaría de poner orden en la ciudad de México, así como de aprovechar la lucha facciosa entre villistas y zapatistas para la llegada triunfal de Carranza a la capital. Parafraseando al historiador italiano Massimo de Giuseppe, el presidente Obregón “operaría en adelante dentro de los términos de una rápida estabilización institucional”.¹⁰

La Orquesta Sinfónica Nacional no logró en su primera etapa (1915-1924) escapar de los vaivenes de la Revolución Mexicana, así como de los primeros años de la Posrevolución. Los conflictos entre las corrientes revolucionarias, la inestabilidad económica y las fuertes críticas hacia la falta de orientación educativa en los programas de conciertos de esta agrupación musical, se volvieron una losa demasiado pesada para que esta instancia

perdurará más allá del gobierno del general Obregón (1920-1924), y, que, además, justificara el seguir recibiendo la subvención económica del Estado.

Se pueden identificar y caracterizar brevemente tres momentos cruciales¹¹ en esta primera etapa de la Orquesta Sinfónica Nacional:

1915-1917. La Orquesta del Conservatorio Nacional de Música se convirtió en la Orquesta Sinfónica Nacional, conservando sus músicos, dirigida inicialmente —con este nuevo nombre— por el maestro Carlos J. Meneses, quien un año después fue sucedido por el maestro Jesús Acuña.

1917-1919. Después de la salida del maestro Jesús Acuña, a principios de 1917, la orquesta reanudó actividades bajo la dirección artística del maestro Manuel M. Ponce. Los años 1917 y 1918 fueron muy difíciles en el ámbito cultural mexicano; el gobierno constitucionalista de Carranza careció de los medios financieros suficientes, y, por consecuencia, se suprimió la Dirección General de Bellas Artes. El ambiente político en 1919 comenzaría a ensombrecerse con la ruptura del general sonoreense Álvaro Obregón con Carranza, para lanzar su propia candidatura, y, por consiguiente, dividir a la elite política del país.¹²

1920-1924. Los primeros meses de este periodo fueron aún todavía más difíciles en el ambiente político y social de nuestro país. El presidente Carranza fue asesinado en una emboscada en el villorrio de San Antonio Tlaxcalaltongo, Puebla, la madrugada del 21 de mayo de 1920. Por tal motivo, el gobernador de Sonora, Adolfo de la Huerta, asumió el cargo de presidente interino el 10 de junio de ese mismo año. Durante este interinato, la sinfónica nacional, aunque no se precisa bajo cuál dirección artística, ofrecería una serie de conciertos quincenales, en los cuales destacaría la programación de música clásica.¹³ El general Obregón asumió el poder ejecutivo en diciembre, y en ese mismo mes reapareció la sinfónica nacional, pero ahora la dirección recayó en el entonces director del Conservatorio Nacional de Música, el maestro Julián Carrillo; los sueldos fijos para los músicos que integraban esta agrupación desaparecieron, y se sustituyeron por una paga por ensayo y concierto. Originario de Ahualulco, San Luis Potosí, el maes-

tro Carrillo se asentó desde 1895 en la ciudad de México pensionado por el gobierno de su estado, y viviendo con solo 10 pesos mensuales, siendo el descubridor y férreo defensor de la teoría del “sonido 13”, la cual —como él mismo afirmaba— coincidía con el calendario azteca de 13 meses, de lo cual se jactaría al sentarse a su mesa a comer con trece personas —que eran integrantes de su familia—. ¹⁴

Las críticas hacia la labor del maestro Carrillo con la Sinfónica Nacional se dividieron entre la opinión pública; en un recuento de las actividades más lúcidas de esta agrupación se destacó:

Comenzando el domingo 21 de octubre y abarcando el mes de noviembre y parte de diciembre del año anterior, tuvo lugar la temporada de Otoño de la Orquesta Sinfónica Nacional, y puede decirse, sin temor de equivocarse, que fue la más brillante de cuantas ha llevado a cabo la referida orquesta, desde su organización, y durante los años que ha tenido de funcionamiento, debido a la ayuda que la Secretaría de Educación Pública le ha impartido de una manera más o menos constante, y conforme lo han permitido sus necesidades. La afirmación anterior queda justificada, tanto por el número de conciertos, que se efectuaron, como por haber logrado desarrollar el ciclo completo de Beethoven, y haber ejecutado, debido a la idea del señor secretario [se refiere a José Vasconcelos], la Novena Sinfonía en el patio de la Escuela Normal, del edificio de la Secretaría, ante una asistencia de cerca de 4500 personas, y con un coro que hasta hoy no había sido reunido en México. ¹⁵

Para algunos medios la Orquesta Sinfónica Nacional con el maestro Carrillo al frente se erigía como un ejemplo de éxito de una sociedad civilizada:

El público llena, domingo a domingo, las localidades del Arbeu, y esto significa su éxito completo que nos autoriza a esperar que los próximos tres conciertos serán otras tantas jornadas artísticas, en los que la música sinfónica ocupará el lugar que le corresponde en toda sociedad civilizada. ¹⁶

No todos fueron elogios para el maestro Carrillo y la sinfónica nacional, puesto que el considerase como una instancia cobijada bajo la Secretaría de Educación Pública (SEP), derivada del ambicioso proyecto educativo vasconcelista y fundada en 1921, para algunos otros críticos la obligaba a cumplir con una orientación de carácter educativo:

[...] Porqué si la labor que pretende realizar la Orquesta Sinfónica es eminentemente educativa, como creemos, falta un proceso evolutivo en la exposición de los trabajos; se carece de un ordenamiento calculado en las producciones; no hay, en suma, una tendencia definida, que marque el derrotero porque debía encauzarse esa educación musical [...] todo es indebidamente amalgamado [...] se traduce en una completa, en una absoluta desorientación del público. Ahora bien, si la misión encomendada a la Sinfónica no es educativa ¿Cómo justificar la subvención que el gobierno, por conducto de la Secretaría de Educación Pública, le ha asignado?¹⁷

La Orquesta Sinfónica Nacional desapareció en 1924. Muchos factores pudieron influir en esta decisión, los cuales no se encuentran con precisión en algún documento de archivo. Lo que podemos dilucidar es que pudieron confluír algunos aspectos como el final del gobierno obregonista, la salida de Vasconcelos de la SEP para presentar su candidatura como gobernador de Oaxaca, y, principalmente, la disminución del presupuesto de la propia SEP, lo cual no sólo redujo el personal que laboraba en esta institución, sino que, además, segregó muchas de sus instancias. La Escuela Nacional de Bellas Artes y el Conservatorio Nacional de Música —también denominado Escuela Nacional de Música y Arte Teatral— se adjudicaron por completo a la Universidad Nacional, mientras que, por otra parte, la Inspección General de Monumentos Artísticos y el Museo Nacional se integraron al Departamento de Antropología.¹⁸

A partir de este momento, la Orquesta Sinfónica Nacional sufrió una fuerte escisión a su interior. Una vez desaparecida, varios de sus integrantes continuaron como parte de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio —ahora en el seno de la Universidad Nacional—, mientras que otros, en años posteriores, terminaron en las filas de la Orquesta Sinfónica Mexicana, y, que, en 1928, el maestro Carlos Chávez reorganizaría y dirigiría

exitosamente para finalmente convertirla en la prestigiosa e internacional Orquesta Sinfónica de México (OSM).

LA REORGANIZACIÓN DE LA ORQUESTA
SINFÓNICA MEXICANA DEL SINDICATO DE
FILARMÓNICOS DEL DISTRITO FEDERAL (1928)

La renuncia de José Vasconcelos a la SEP, así como la fuerte reducción del presupuesto de esta secretaría hacia finales de 1924 pudieron influir para que desapareciera la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Julián Carrillo, y así, varios de sus músicos que la integraban pasaran en 1927 a formar parte de la Orquesta Sinfónica Mexicana perteneciente al Sindicato de Filarmónicos del Distrito Federal.

Para caracterizar el ambiente sindical musical en la década de los 1920, y a falta de mayores fuentes en este tema en particular, recurriré a las notas de *Demóstenes* en la sección del semanario *El Ilustrado* del diario *El Universal*. Este severo crítico musical —del cual nunca se supo el verdadero nombre detrás de su seudónimo— arrojó en sus publicaciones del mes de abril de 1936 varias pistas de cómo funcionaba el sindicato de músicos en la ciudad de México, y su relación con las orquestas sinfónicas de la época. Aunque el misterioso crítico no precisa las fechas en que aparecen las corrientes sindicales de músicos, de acuerdo con las fuentes con las que presento en este libro me atrevo a deducir que traza una línea que abarca la década de 1920 hasta 1936, y es precisamente en este último año donde se presentan mayores conflictos y divisiones en el ámbito sindical musical.

Demóstenes señala que en la ciudad de México prestaban sus servicios dos sectores de músicos, aquellos de orquesta y los de las bandas militares. De estos sectores se nutrían las orquestas típicas, las orquestas de jazz y aquellas orquestas que se conformaban de músicos improvisados y contaban con un gran radio de acción: las de “arrabal”.¹⁹ A principios de la década de 1920 se formó el Sindicato de Filarmónicos del Distrito Federal, el cual se incorporaría en 1922 a la Confederación Regional Obrero Mexicana (CROM),²⁰ y a lo largo de la década por sus intransigencias fue perdiendo presencia en los cines,²¹ los cuales eran sus fuentes fecundas de trabajo, y llegaban a mantener tres orquestas cada uno. Lo mismo aconteció con las iglesias, restoranes

y cabarets donde, además, sus músicos agremiados pasaban de un bando a otro dentro de la misma agrupación sindical.²² Algunos de estos aspectos motivaron que los directores de las orquestas de teatros, en desacuerdo con algunas disposiciones de las mesas directivas o comités de sus grupos dentro del Sindicato de Filarmónicos, tomaran la decisión —con el respaldo de las empresas a las que servían— de separarse de esta agrupación para formar la Unión Filarmónica. Los músicos que se incorporaron a esta nueva agrupación sindical no corrieron con mejor suerte, puesto que los directores de las orquestas de los teatros consiguieron para sí todos los beneficios económicos que idearon, mientras que a ellos los incorporaron a una especie de cooperativas mal manejadas.²³ La Unión Filarmónica llegó a controlar fuentes de trabajo que antes eran los pilares del Sindicato de Filarmónicos como las estaciones de radio, cabarets, restaurantes, carpas e iglesias.²⁴

Continuando con la caracterización del ambiente musical, no puedo dejar de mencionar uno de los fenómenos que impactó fuertemente el gusto musical de la década de 1920, así como en el interior del sindicato de filarmónicos: la invasión del jazz. Este género llegó para quedarse, y tuvo grandes detractores como el propio José Vasconcelos, quien, incluso, lo consideraba un movimiento caído en el plebeyismo, para un público degradado. Por otro lado, el jazz tuvo una cálida recepción, principalmente en medio de un ambiente de inestabilidad y precariedad en la vida de los ejecutantes de música clásica, los cuales encontraron en este nuevo género una oportunidad para obtener más ingresos. Tocar en la exhibición de películas mudas se convirtió asimismo en fuente de trabajo para muchos músicos mexicanos; así, el jazz se escuchó desde el cine Venecia hasta el cine Odeón.

El éxito del jazz entre los músicos mexicanos consistió en que las partituras se imprimieron y difundieron en los principales diarios y revistas. El investigador Alain Derbez²⁵ encontró varias en secciones exclusivas como “El jazz de la semana” del semanario *El Ilustrado* del diario *El Universal*; entre éstas se publicaron foxtrots como “La bella cenicienta”, “Si ya sabes que sí”, “Amor libre”, entre otras; así como *fox-blues* como “Lupe” o charlestones como el “Pobre papá”. En contraste, acceder a las partituras que se enseñaban en academias o lecciones particulares acerca de las nuevas tendencias de la música en Europa era una labor más compleja y costosa.

Si para ese entonces el músico mexicano quería tener “hueso” —expresión que en la actualidad se ha vuelto coloquial en el ambiente musical

mexicano, y que significa “otras fuentes de ingreso” no importando el género musical a ejecutar—, se debía necesariamente tocar jazz. Músicos contemporáneos exitosos han reconocido haber recurrido al “hueso” para incluso sostener y perfeccionar sus estudios en el Conservatorio, pagando lecciones particulares con profesores extranjeros; éste fue el caso del maestro Luis Herrera de la Fuente (1916-2014), integrante, compositor y director de la Orquesta Sinfónica Nacional durante 18 años:

Canté unas cuantas veces en audiciones y otras partes. También en un cabaretucho de la peor clase que estaba por las calles de El niño perdido y creo se llamaba el faro. Al terminar mis labores en el Faro, iba con algunos compañeros del cabaret a los famosos caldos de Indianilla a cenar o desayunar y a hacer tiempo porque a las seis de la mañana tenía que cantar en la iglesia de Regina la primera misa del día. Así, en la noche, el pecado, y en la mañana la catarsis, la purificación. Era una vida muy divertida, muy enriquecedora [...] cuando llegó el momento en que ya no le pude pagar a Halffter, muy amablemente me las siguió dando como amigo [...] creo que fui el primer músico mexicano que escribió música dodecafónica en México.²⁶

Es importante mencionar que existieron músicos de gran trayectoria y prestigio que reconocieron encontrar en el jazz ciertos placeres:

Con esto no deseo empañar las ingeniosidades rítmicas de épocas pasadas. Los ritmos maravillosamente sutiles de los compositores anónimos de fines del siglo XIV, sólo recientemente descifrados; los delicados matices de los ritmos orientales; los cuidadosamente diseñados de los compositores de la Inglaterra de los Tudor, y, trayendo las cosas más cerca de nosotros, la improvisada violencia de los ritmos inspirados por el jazz: todos éstos, y muchos más, deben juzgarse, sin duda, como excelentes placeres musicales.²⁷

El nuevo género del jazz influyó en la música popular latinoamericana, así como en estilos que se habían asentado en nuestro país, como sucedió en el caso del “danzón”:

En México, al igual que en otros países de habla hispana, el fox trot produjo una serie de cambios dentro de la música no solamente urbana, sino también en la folclórica o vernácula, influencia que aún hoy día perdura y que produjo híbridos de excelente calidad (sobre todo en el Teatro de Revista), entre los que se encuentran canciones tan populares como: Mi querido capitán, Marinero, Ya voló la paloma, Soy virgencita, Las cuatro milpas, etcétera. Dicha intervención musical inició también cambios radicales dentro de las orquestas y típicas dedicadas a la música nacionalista, tanto, que hasta la fecha permanece. Por otro lado, la presencia durante esta década de géneros musicales afroantillanos como el son montuno y el ya establecido Danzón, fueron inmediatamente modificados en México y en el resto del continente por ese popular fox trot creado en los ghettos negros de Nueva Orleans. Cientos de partituras y fonogramas de la época así lo manifiestan [...] Con la llegada a México en 1929 del Danzonete creado por el músico matancero Aniceto Díaz, el Danzón sufrió pronto una simbiosis Jazzística, dada la cercanía de nuestro país con los Estados Unidos, influencia que podemos analizar con exacta definición en la mayoría de grabaciones efectuadas durante esta época por las orquestas de Max Dolin, Nathaniel Shilkret, Los Castillians (norteamericanos), Félix González, Pablo Valenzuela y Enrique (Eric) Madriguera (cubanos), Guillermo Posadas y David Valladares (mexicanos), directores que en su tiempo quizás no se percataron de esa influencia que causó sensibles modificaciones a casi toda la música popular de Latinoamérica y en especial el Danzón.²⁸

El jazz no sólo invadió el gusto musical de la década,²⁹ también provocó una escisión al interior del Sindicato de Filarmónicos del Distrito Federal. El número de músicos que optaron por interpretar jazz aumentó considerablemente, provocando que éstos se dividieran en dos grupos: clásicos y jazzistas; y así, de esta manera, cada grupo debía pugnar por el control de éste en las elecciones internas. El conflicto del Sindicato de Filarmónicos se debió a la pugna por renovar autoridades sindicales; la aparición del cine sonoro motivaría la desocupación de muchos músicos de orquestas, y, por consiguiente, el auge de los conjuntos de jazz. Finalmente, el grupo de los jazzistas se impuso por lógica de mayoría al de los músicos clásicos.

En 1928, el grupo de los jazzistas³⁰ que ejerció el control del Sindicato de Filarmónicos, y algunos de sus integrantes que habían tocado con Carlos Chávez Ramírez en las películas silentes del Teatro Olimpia, pusieron a este último en contacto con los integrantes de la Orquesta Sinfónica Mexicana.

En 1928 el maestro Carlos Chávez Ramírez obtuvo la dirección de la Orquesta Sinfónica Mexicana con el visto bueno de músicos como Gerónimo Baqueiro Foster³¹ —que a la postre se convertiría en un respetado crítico musical y fuerte interlocutor a favor de la labor sinfónica de Chávez en los siguientes años—, de Manuel Muñoz, así como del grupo de los jazzistas que dominaban al interior de la agrupación sindical.

LA ORQUESTA SINFÓNICA DE MÉXICO (OSM)

En 1926 el violinista David Saloma, socio fundador del Sindicato de Filarmónicos, y el pianista Carlos Chávez llegaron a tocar juntos acompañando películas silentes en el Teatro Olimpia, el cual tenía cabida para 4 mil espectadores, y hasta un salón de baile. Dos años después, y tras el regreso del maestro Chávez de una estancia en Estados Unidos, el propio Saloma llevaría al maestro Chávez con el baterista Santiago Vallejo, entonces secretario del sindicato mencionado. Como se ha señalado en anteriores párrafos, Chávez pudo, de esta manera, entrar en contacto con la Orquesta Sinfónica Mexicana para iniciar una nueva empresa musical, la cual lograría una proyección internacional nunca antes vista por agrupación alguna en nuestro país.³²

La Orquesta Sinfónica Mexicana inició su temporada a partir del 2 de septiembre de 1928, funcionando bajo un modelo de sociedad cooperativa, y contando con un comité patrocinador que pretendería imitar un modelo similar al de las organizaciones sinfónicas europeas y estadounidenses de la época, modelo que nos remite a aquellas sociedades filarmónicas decimonónicas, e incluso al modelo de patronato de la Orquesta Sinfónica de Chicago dirigida por Theodore Thomas.

En ese mismo año, la Orquesta Sinfónica Mexicana cambió únicamente de nombre sin afectar su estructura; en adelante y durante los siguientes veinte años sería conocida como Orquesta Sinfónica de México (OSM). El inicio de las actividades de la OSM fue difícil, la formación profesional

de los músicos de orquesta había decaído en demasía si se comparaba con la formación profesional de los músicos de países europeos o de los solistas de Estados Unidos. La formación profesional no se limitaba únicamente a la actitud de los músicos en ensayos y conciertos, se refería a la integración del ensamble y musicalidad, así como a la perfección técnica en la ejecución. Entre otros factores de complejidad en el inicio de la OSM, el maestro Carlos Chávez contaba con poca experiencia en la dirección orquestal. Sin embargo, el más preocupante de todos, y que en las anteriores versiones de la Orquesta Sinfónica Nacional sepultó las ilusiones de quienes las proyectaron fue el factor económico. Los primeros presupuestos con que comenzó a operar la OSM fueron muy cortos.

Carlos Chávez tuvo que recurrir a conversar con dirigentes del gobierno y personalidades de la elite mexicana para formar un patronato sólido, así como obtener subsidios para sostener una orquesta conformada por 101 músicos, y así lograr la validez interpretativa de las obras programadas para las temporadas de conciertos. La Orquesta Sinfónica Mexicana dio su primer concierto el 2 de septiembre de 1928 en el Teatro Iris, ejecutando obras como *Iberia* de Debussy, *Sonata Trágica* de Tello, el *Concierto para piano en Si bemol menor* de Chaikovsky, y *Don Juan* de Strauss; el personal de la OSM se conformaba del director musical, 101 músicos y un bibliotecario. Para este inicio de temporada, el Comité Patrocinador se integró de un director, en este caso el propio Carlos Chávez, un Comité Directivo (Santiago Vallejo Anaya, Armando Rosales, Rafael Sánchez Uribe y Carlos Chávez), una editora musical (Antonieta Rivas Mercado), un secretario (Ramón Hernández), un tesorero (Manuel León), los consejeros (la esposa de Dwight W. Morrow, Margarita Couret de Sáenz, Alfonso Pruneda, la esposa de Eugene Hill, Luis Montes de Oca, Moisés Sáenz, Genaro Estrada y de nuevo Antonieta Rivas Mercado), y miembros honorarios (Béla Bartók, Aaron Copland, Paul Rosenfeld, la señora de Arturo M. Reis, E. Robert Schmitz y Edgar Varése).

Los ingresos para el sostenimiento de la Orquesta Sinfónica Mexicana se designaron de la siguiente manera:

- a) *Entradas eventuales*: luneta \$2.00, anfiteatro \$2.00, segundos numerados \$1.50, general de segundos \$1.25, galería numerada \$1.15, y galería general \$1.00.

- b) *Suscripciones Regulares* por seis conciertos: entrada a Luneta \$12.00, entrada a anfiteatro \$12.00, segundos numerados \$7.50, general de segundos \$6.00, y galería numerada \$5.00.
- c) *Suscripciones de Contribuyentes* por seis conciertos: entrada a luneta \$35, entrada a anfiteatro \$35, plateas con 6 entradas \$250.00, y palcos con 6 entradas \$250.00.³³

Las suscripciones regulares y contribuyentes consistieron en abonos para seis conciertos, la diferencia estribó en que se consideraban “Suscriptores Contribuyentes” a aquellos que pagaban localidades por un precio mayor del asignado a éstas. El nombre de los Suscriptores Contribuyentes aparecía impreso en los programas de mano de los conciertos; en esta primera temporada figuraron nombres como Dwight W. Morrow, Moisés Sáenz, Genaro Estrada, Emilio Portes Gil, Antonieta Rivas Mercado, Eugene Hill, Bernardo Gastelum, Alfonso Pruneda, Cesar Margáin, Gastón Melo, Agustín Barrios Gómez, Fernando Torreblanca, Manuel Puig Casauranc, Eduardo Mestre, Luis Montes de Oca, la embajada estadounidense, entre otros.

La base económica de la Sinfónica de México fueron los fondos provenientes de las entradas en la taquilla —entradas eventuales, suscripciones regulares y suscripciones de contribuyentes— y de donativos del Comité Patrocinador, al cual se le siguieron sumando personalidades destacadas en cargos oficiales y fortunas personales. En el Comité Patrocinador de la OSM figuraron personalidades del ámbito diplomático, financiero, educativo y empresarial del país; algunas de estas personalidades fueron imprescindibles, como Antonieta Rivas Mercado —hija del prominente arquitecto Antonio Rivas Mercado y Matilde Castellanos— quien, además de efectuar las labores organizativas del patronato, también sirvió de puente para que Chávez tejiera una serie de relaciones y nexos con las elites del México posrevolucionario:

De Moisés Sáenz.

Secretaría de Educación Pública. Subsecretario.

México, marzo 26 de 1929.

Señor Carlos Chávez,

Director de la Escuela N. de Música, Teatro y Danza.

Presente.

Muy estimado amigo:

Quiero escribirle dos líneas para felicitarlo por la bella ejecución con que obsequió usted al público de la capital, el domingo pasado en el Arbeu, cuando la Orquesta Sinfónica de México, bajo su dirección, tocó la *Sinfonía Incompleta* y la *Novena*, de Beethoven. Esta última fue toda una revelación para nosotros, no solamente sobre las bellezas y la potencia de la obra en sí misma, sino sobre el grado de perfección a que ha llegado el conjunto musical que usted dirige, en la interpretación de obras de primer plano como ésta. Con saludos afectuosos, quedo de usted amigo y seguro servidor.

MOISÉS SÁENZ.³⁴

Por otra parte, la relación entre el maestro Chávez y el Sindicato de Filarmónicos cada vez se volvería más sólida, como se puede demostrar en la siguiente carta:

Al compañero Santiago Vallejo Anaya.
Secretario General del Sindicato de Filarmónicos del D.F.
Presente.

Estimado camarada.
Salud:

En contestación a las diversas comunicaciones que se ha servido usted enviarme recomendándome se exima a algunos compañeros del pago de los derechos de inscripción a la Escuela Nacional de Música, tengo el gusto de comunicar a usted que ya la Universidad ha dado un acuerdo por el que, todos los miembros de los sindicatos musicales de la República tienen derecho a que se les inscriba sin el pago de la cuota de ley. Basta a los compañeros antes mencionados mostrar su credencial por la que se acredite que están al corriente en sus pagos y en pleno uso de sus derechos. Rogando a usted se sirva hacer conocer esta disposición a los compañeros del Sindicato de Filarmónicos del D.F., me es grato repetirme su afmo. compañero por la causa del trabajo organizado. UNIDOS TRIUNFAREMOS, SALUD Y REVOLUCIÓN SOCIAL.
México, febrero 15 de 1929.

CARLOS CHÁVEZ.³⁵

Hacia 1936 la Sinfónica de México de Chávez, con casi una década de trayectoria, se llevaría todos los elogios de la crítica durante sus presentaciones en el palacio de las Bellas Artes:

Llegó la hora de que Carlos Chávez pudiera evidenciar en su primer concierto inaugural de la Orquesta Sinfónica de México el grado de adelanto a que ha llegado como director de orquesta, y hemos visto que han sido justos los ditirambos que la prensa extranjera le dedica en sus brillantes actuaciones por Estados Unidos, donde su nombre figura en la actualidad como figura internacional. Si en Boston y Filadelfia, Carlos Chávez consiguió un triunfo rotundo en sus conciertos, dirigiendo las principales orquestas, en México tuvo resultados halagadores, semejantes a aquellos, la noche del viernes 31, en el Bellas Artes. El programa de esa noche se desarrolló a base de obras de alta calidad que por sus méritos de ejecución son la piedra de toque para cualquier director de altura. Cada obra fue vertida a la hora de su ejecución, con la preparación y esmero característico de un músico consciente de su responsabilidad artística. Prueba de ello el Concierto para cuatro pianos de Vivaldi-Bach, en el que actuaron como solistas Joaquín Amparán, Eduardo Hernández Moncada, Jesús Durón Ruiz y Salvador Ochoa, pianistas desiguales en todos aspectos, pero que, bajo la preparación y guía de la experta batuta de Chávez, lograron evidenciar un resultado digno de la altura en que estuvo la orquesta [...] Así fue como escuchamos el tercer Concierto de Brandeburgo, apegado al original de su forma de distribución en los sectores de la cuerda. De ahí que la calidad de sonido se magnificó evidenciando el estudio escrupuloso y la interpretación atingente que Chávez lograrse en su claridad polifónica de esta obra luminosa y bella, de Bach. Nada mejor que siguiendo la formación docta del programa, quedase Haydn a continuación del tercer concierto de Brandeburgo, para hacernos escuchar la sinfonía no. 9 en do menor. Todos sus movimientos adquirieron relevante exquisitez, elegancia de dicción y belleza innata en la obra, acusando que el director ha llegado a penetrar en el estilo [...] El programa finalizó con dos obras que marcaron un derrotero dentro de nuestra época: “El mar” de Debussy, y la “Sinfonía India” de Chávez. De la primera podemos decir que el director llegó al grado de hacer

comprender y vencer en gran parte a la orquesta, los obstáculos técnicos de la obra, las combinaciones intrincadísimas que Debussy escribió para sugerir musicalmente su creación inspirada en la naturaleza [...] Por primera vez escuchamos la “Sinfonía India” y recibimos la más grata sorpresa al conocer una modalidad distinta del compositor, porque Chávez se mostró superado en su técnica y en su concepción para brindarnos en el campo musical de concierto, el sentimiento autóctono, la síntesis original del lenguaje primitivo reanimado por los rasgos elocuentes que sin desvirtuar su esencia, lo dignifican musicalmente hasta un plano que aunque es por naturaleza un poco exótico, lo escuchamos con interés y placentera atención.³⁶

LOS CONGRESOS NACIONALES DE MÚSICA

En 1926 se llevó a cabo el Primer Congreso Nacional de Música en México, con el objetivo de elaborar un diagnóstico de la vida musical y de las propias obras de los músicos mexicanos en distintos aspectos. La convocatoria fue bienvenida por algunos y cuestionada, incluso, por los propios músicos profesores del Conservatorio:

[...] NUESTRO LOCO MEDIO MUSICAL. Nuestros maestros Julián Carrillo, Manuel M. Ponce, Carlos J. Meneses, Rafael J. Tello, Carlos del Castillo, Estanislao Mejía; nuestros musicógrafos Manuel Barajas, Alba Herrera y Ogazón, y nuestros artistas Salvador Ordoñez, Carlos Chávez, Manuel y Juan León Mariscal, Baqueiro Foster, Ascencio, casi todos, han hablado, escrito, y publicado en varios periódicos sobre la cuestión musical. Los músicos mexicanos hablamos hasta por los codos y no conformes con esto se proyecta la formación de un Congreso, para tener una oportunidad de seguir hablando más y más. Creo que esta ha sido nuestro gran error; hablar demasiado, sin llevar a la práctica nuestras ideas [...] En el terreno de la composición folklórica la obra de Ponce, Liszt, Grieg, Albéniz, Falla, Stravinski, Smetana, etc., no ha salido de ningún Congreso. En arte siempre se ha impuesto universalmente, no la obra que se sujeta a los planes trazados por una camarilla, sino la obra personal, muy individual, de los elegidos. Aún más: las más no-

tables sociedades de conciertos, para integrarse, no han necesitado de Congresos [...] En México más que Congresos, necesitamos concursos para seleccionar las obras que merezcan todo el apoyo, y todo el dinero para darlas a conocer e imponer, y, además, asegurar una justa recompensa a sus autores. Necesitamos llamar la atención de nuestro gobierno, de nuestra sociedad, de nuestros artistas, de nuestros periodistas, de nuestro público en general, para que se interesen de una manera efectiva por la obra de los mexicanos que honran con sus producciones a la patria. ANTONIO GÓMEZ ANDA. Profesor del Conservatorio Nacional de Música.³⁷

El primer Congreso Nacional de Música de 1926 se desarrolló en un afán de renovar y actualizar el arte musical en nuestro país, en los años de la posrevolución. Como señala la investigadora María Esther Aguirre Lora, es importante “no perder de vista que los congresos nacionales de música no surgieron de sí mismos; proceden de los ambientes culturales fermentados en una perspectiva de largo aliento, donde la indagación de lo nacional ya tenía lugar”.³⁸ Los Congresos Nacionales de Música respondieron de cierta forma al cuestionamiento de los músicos mexicanos, acerca del contenido de sus obras, y su relación con su destinatario: el público; dentro de una perspectiva de políticas culturales de tinte nacionalista. Aunque estos músicos congresistas no lo percibieron directamente, la coyuntura internacional después de la Primera Guerra Mundial, de inestabilidad económica, de invasión de influencias y modas como el jazz, mostraba señales de que no se podía dejar de considerar a las masas ni a los sectores medios en expansión.

Uno de los personajes que siempre concibió al arte como un fenómeno intelectual fue el maestro Carlos Chávez, quien el 25 de febrero de 1925 en su artículo “México y la Música”, para *El Globo*, reafirmó su intención de erradicar esa falsa creencia de que los artistas no debían pensar y reflexionar en sí mismos, así como la imperiosa necesidad de educar al público:

MÉXICO Y LA MÚSICA. Es necesario e importante ocuparse de una manera definida de los problemas educativos con cuya resolución llegará a crearse en México el “hábito artístico”. Ha existido desde hace mucho tiempo la acción oficial, pero los frutos que ha producido

podrían ser mucho más jugosos. Todos estamos de acuerdo en reconocer como excepcionales las características musicales de México, pero siempre ha faltado, al mismo tiempo que reconocer en pro, darse cuenta exacta de lo que tenemos en contra y de nuestras deficiencias en muchos sentidos. Los pocos críticos musicales que hay y ha habido, han tenido siempre la mira de hacer crítica constructiva, pero ha sido constructiva a tal grado, que se ha establecido el sistema de alabarlos todo. Esto, en lugar de producir el estímulo y el aliento que la verdadera crítica produce, hecha con inteligencia, ha dado por resultado que todos los que están muy equivocados, poco equivocados o nada equivocados, se sientan por igual en el mismo plano de mérito. Hay que darse cuenta de que el arte es un fenómeno intelectual y debe valorizarse bien todo lo que tiene de raciocinio frío. La creencia generalizada es que los artistas no deben ni necesitan pensar y reflexionar en sí mismos. Esto debe desterrarse simplemente con que se presenten los casos concretos, que por sí solos harán ver la existencia de los problemas que todavía muchos no sospechan. El público por otra parte no puede interesarse en aquello que los profesionales no son capaces de presentarle en una forma interesante. Mucha gente desprecia o aún ataca las manifestaciones artísticas, y esa gente no sabe que, en suma, ella misma es la que pierde. Todo México sabe lo que pierde cuando no hay corridas de toros, y si no hubiera cine, las ciudades de la República se morirían de tedio... o de cualquier clase de asfixia. Pero casi nadie sabe lo que pierde con no conocer o no importarle Bach, Stravinsky, Varese, una orquesta sinfónica o un ballet. El público necesita educarse. De entre él, los ya iniciados refinarse; los nada iniciados iniciarse. El beneficio será colectivo. Quienes deben hacerlo son los profesionales y los críticos.³⁹

El 10 de junio de 1926, en el edificio del Sindicato Nacional de Autores —ubicado en la avenida Isabel la Católica número 8— se reunió la Junta Organizadora del Primer Congreso Nacional de Música, para presentar el proyecto elaborado por la comisión integrada por los siguientes músicos: Daniel Castañeda, Antonio Gómez-Anda, Estanislao Mejía, Ignacio Montiel y López, Jesús C. Romero, José F. Vázquez, y los secretarios provisionales, profesor Manuel Barajas y Francisco Domínguez. Los aspectos

de mayor relevancia bajo los cuales se argumentó la necesidad de convocar a un primer Congreso Nacional de Música fueron, primero, la ausencia de una sociedad de conciertos, y, segundo, darle personalidad a la música mexicana, dentro de una perspectiva nacionalista, en el afán de un mejor estudio técnico y artístico de nuestro folclore:

Considerando que en nuestro medio musical no existe ninguna Sociedad de Conciertos que llene las necesidades artísticas que nuestra cultura demanda; Considerando que es tiempo ya de que los estudiantes que se dedican a la música en general, así como los profesores que ejercen esta profesión entren resueltamente en una era de justicia, tanto de la enseñanza particular como en la oficial; considerando que no existe, hasta la fecha, reglamentación alguna para ejercer el magisterio musical; Considerando que nuestro pueblo se halla incapacitado para poder apreciar la obra de arte y sus bellezas por falta de cultura musical; Considerando que la dignificación del arte músico-nacional debe radicar en la cultura de los músicos mexicanos, para llevar a cabo una verdadera labor nacionalista; Considerando que hasta la fecha no se ha profundizado bien el problema del folclore, y en consecuencia, no ha sido estudiado técnica ni artísticamente; considerando que los esfuerzos realizados para el estudio del folclore —oficiales o particulares— no han sido llevados a cabo con la pericia y organización que merecen; Considerando que nuestra música no es sino un reflejo de la europea, y la labor nacionalista necesita, ante todo, personalidad; La comisión nombrada por la Junta Preparatoria del Congreso Nacional de Música, CONVOCA a todos los músicos, compositores y musicógrafos de la República Mexicana, al Primer Congreso Nacional de Música.⁴⁰

Las bases de la convocatoria al Primer Congreso Nacional de Música también se publicaron, así como la clasificación de las tesis presentadas a éste, y quedaron de esta manera:

I. La entrada al Congreso será libre y tendrán derecho al uso de la palabra todos los asistentes, sujetándose al Reglamento establecido; pero la facultad del voto será exclusiva de los miembros del Congreso [...] III. Para ser miembro del Congreso Nacional de Música, es requi-

sito indispensable tener la nacionalidad mexicana. IV. Tienen derecho a ser miembros del Congreso Nacional de Música: 1. Los músicos, compositores y musicógrafos de toda la República, que presenten alguna tesis al Congreso y esta se aprobada por la Comisión respectiva. 2. Profesores oficiales de las instituciones musicales de la República. 3. Los profesores de Conservatorios y Academias particulares de la República. 4. Los delegados de las Sociedades Artísticas y Científicas de la República. 5. El personal docente universitario. V. Serán considerados miembros honorarios del Congreso, los delegados de instituciones musicales extranjeras, con derecho a voz, pero no a voto. VI. Las tesis presentadas al Congreso, serán clasificadas según el orden siguiente: A. Acústica Musical. B. Organografía. C. Teoría y Composición Musicales: 1º. Punto de vista técnico. 2º. Punto de vista artístico. D. Pedagogía musical. E. Folklore. F. Temas libres. VII. Las tesis deberán ser presentadas escritas a máquina, a doble espacio y por una sola cara, clasificadas según el orden de esta enumeración. VIII. Las tesis serán enviadas a la Secretaría de la Junta Preparatoria del Congreso, Av. República del Salvador No. 89, México, D.F.⁴¹

El 5 de septiembre de 1926 se efectuó la inauguración del Primer Congreso Nacional de Música, a las 11 horas, en el Salón de Actos de la Escuela Nacional de Ingenieros —Palacio de Minería—. El congreso corrió con muchos incidentes, principalmente con la división entre músicos conservatorianos, los contrarios a la corriente clasicista y los exponentes del clasicismo, lo que provocó que el director del Conservatorio Nacional de Música, Carlos del Castillo, fuera abandonando el proyecto, quedando sólo el apoyo de Alfonso Pruneda, rector de la Universidad Nacional, y José Gómez Ugarte, entonces director del diario *El Universal* y del Departamento de Bellas Artes.⁴² La sesión que más revuelo causó en el congreso —y en esto coincido plenamente con Aguirre Lora— es la crítica de Manuel Barajas —del grupo de la corriente opositora a los clasicistas conservatorianos— al papel del Conservatorio Nacional de Música, cuestionando la formación del escaso número de alumnos y el nulo beneficio a la sociedad. Barajas tampoco estuvo de acuerdo en que en la dirección del Conservatorio predominara el personalismo, la arbitrariedad y la dictadura. El Conservatorio Nacional de Música ya no funcionaba acorde a los nuevos tiempos, e, in-

clusive, para el maestro Barajas debía cambiársele el nombre y llamarse Escuela Superior de Música.

En el primer Congreso Nacional de Música se invitó sólo a músicos académicos, por lo cual fuera de la convocatoria quedaron aquellos músicos que ejecutaban música de corte popular, no dentro de la línea musical del clasicismo que imperaba en el seno del Conservatorio, la cual su director Carlos del Castillo defendería a ultranza.

El anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria se convirtió, durante los meses de julio, agosto y septiembre de 1927, en sede de los concursos de música —piano, violonchelo y música de cámara— organizados por la Comisión Permanente del Primer Congreso de Música.⁴³ La comisión siguió con su curso, y para principios de 1928 el profesor Estanislao Mejía se encargaría como su secretario general de brindarle mayor seriedad, transparencia y notoriedad a través del respaldo de la Universidad Nacional bajo el rectorado de Alfonso Pruneda:

Al C. Rector de la Universidad Nacional.
Presente.

Como la celebración de los conciertos organizados por la Permanente del Primer Congreso Nacional de Música, y de los cuales tiene usted conocimiento, origina algunos gastos extraordinarios, entre los que se cuentan algunos profesores que vengan a completar el número que requiere la dotación de la gran orquesta que ejecutará las obras folklóricas premiadas; gasto de copias etc., etc., tengo el honor de comunicar a usted los puntos siguientes:

Primero, cubiertos los gastos que demandan los conciertos de los domingos 4 y 11 de marzo próximo, el producto restante se distribuirá en razón de un 75% para la orquesta y un 25% para obsequio de obra u obras didácticas a la biblioteca del Conservatorio Nacional de Música.

Segundo, la Permanente por mi conducto suplica a usted se sirva enviar un interventor dependiente de la Universidad para que presencie el manejo de los fondos que produzcan los conciertos.

Tercero, los precios de entrada son \$1.00 por cada concierto (entrada personal). Los estudiantes universitarios y de academias de música particulares, previa identificación, pagarán media entrada.

Protesto a usted mi atenta y distinguida consideración.

México D.F. a 28 de febrero de 1928.

El Secretario General.

Estanislao Mejía.⁴⁴

La misiva tuvo eco, y la administración de la Escuela Nacional Preparatoria en representación de la Universidad logró intervenir en la recaudación del producto de los dos conciertos mencionados.⁴⁵ Los profesores que participaron reforzando la Orquesta del Conservatorio durante estas representaciones⁴⁶ —y que, además, recibieron un apoyo económico de entre 3.66 y 3.65 pesos cada uno— fueron los siguientes:

Violines primeros
Micheline Reichert
Agustín Z. García
Ramón Gutiérrez Poggio
Inocencio Cervantes
Felipe Ríos
Pascual Hernández
Higinio Ruvalcaba
Jesús Santana
Francisco Contreras
Bonifacio Zárate
Marcelino Ponce
Josefina Valdés
Humberto Pacas

VIOLINES SEGUNDOS

Daniel Ayala
Raquel Calero
José Cisneros
Rafael Valdés Fraga
Luis Sandi Meneses
Leónidas G. Rodríguez
Jesús Mendoza
Petra Baca

José Ruiz
Carmen Franco
Vicente Montes
Jesús Teutli
Benito Juárez
Norberto Ruiz

VIOLAS
David Elizarrarás
Pedro Andrade
Adolfo Magaña
Daniel Saloma

CELLOS
José López
Miguel Lara
Jesús Escobar
Jesús Reyes
Francisco Reina
Luis G. Galindo

CONTRABAJOS
Tomás Ponce Reyes
Aurelio Orozco
León Ramírez
Isaías Mejía

FLAUTAS
Francisco Vázquez
Hernán Loria
José Rojas

OBOES
Miguel Miranda
Miguel Ruiz

CLARINETES

Severo González

FAGOT

Gregorio Vargas

TROMPETAS

David Vázquez

Juan Mendoza

CORNOS

Candelario Huizar

Liborio Blanco

TROMBONES

Fernando Rivas

Federico Estrada

Serafino R. Mendoza

Felipe Escorcía

TIMBALES

Felipe Luyando

Santiago Vallejo

ARPA

Lidia Aguilar

PROFESORES EXTRAS

Germán Corona

Fernando Sevilla

Ramón Castro

José Casillas

Adolfo Vega

Felipe Prado

José Islas

Silverio Prieto

Fue hasta mayo de 1928, cuando se llevó a cabo la preparación de las memorias del Primer Congreso y la convocatoria para el Segundo:

SE EFECTUARÁ EN SEPTIEMBRE Y LO PATROCINARAN “EL UNIVERSAL” Y LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÉXICO. La Comisión Permanente del Primer Congreso Nacional de Música, está dando cima a los trabajos que le fueron encomendados, tales como la preparación de las memorias del Primer Congreso, así como la convocatoria para la segunda asamblea magna de música que habrá de celebrarse en la Ciudad de México el mes de septiembre próximo. La Universidad Nacional, así como EL UNIVERSAL bajo cuyo patrocinio se llevó a feliz realización el Primer Congreso de Música, vistos los buenos resultados obtenidos, resultados que se han traducido en mejoramiento de las clases estudiantiles, en ordenamiento de sistemas pedagógicos, en estímulo para profesionistas y aficionados, han decidido seguir prestando su apoyo a la Permanente del Congreso citado, y para el efecto no han vacilado en ofrecer su ayuda material y moral, a efecto de que el Segundo Congreso de Música resulte más trascendental aún que el anterior, en el que, por la natural falta de práctica, hubieron de notarse ciertas deficiencias que para el próximo habrán de quedar subsanadas. La Universidad Nacional ha ofrecido publicar las memorias del Congreso anterior, así como una amplia reseña de los trabajos realizados por la Permanente al organizar y llevar a feliz realización la serie de concursos musicales que se efectuaron a fines del pasado año, y que sirvieron para dar a conocer valores efectivos que, de otra suerte, tal vez habrían permanecido ignorados [...].⁴⁷

En las bases de la convocatoria del Segundo Congreso Nacional de Música, se abrirían de nuevo las puertas para los congresistas participantes en el Primer Congreso:

La Comisión Permanente del Primer Congreso N. de Música convoca a los músicos y musicógrafos nacionales y extranjeros residentes en el país, al SEGUNDO CONGRESO NACIONAL DE MÚSICA, que se reunirá en la Ciudad de México del día dos al día nueve de septiembre de mil novecientos veintiocho, conforme a las siguientes: BASES. CAPITULO I. DE LOS CONGRESISTAS. Art. 1. La entrada al Segundo Congreso N.

de Música, será libre, pero la facultad de voz y voto será exclusiva de los miembros activos del Congreso. Art. 2. El Segundo Congreso estará formado por los Músicos y Musicógrafos de las diversas Entidades Federativas que hubieren sido elegidos en Conservatorios o Academias particulares, que tengan por lo menos un año de establecidos anterior a la fecha de publicación de la presente convocatoria, y de acuerdo con la misma. Art. 3. Serán también Congresistas los Miembros del Primer Congreso N. de Música, cuyos trabajos técnicos han sido aprobados por el mismo Congreso. Art. 4. Serán también Congresistas los músicos y musicógrafos que presenten trabajos técnicos a la consideración del Segundo Congreso, y cuyos trabajos sean dignos de tomarse en consideración por la Comisión Permanente del Primer Congreso, a reserva de la ratificación y rectificación del Congreso [...].⁴⁸

La participación del Segundo Congreso fue menor a su antecesora, como resultado de la fractura al interior del Conservatorio. Carlos Chávez se inscribió a dicho congreso, pero físicamente estuvo ausente; no obstante, se le consideró para formar parte como secretario de actas de la Comisión Permanente, en una reelección bastante conflictiva. Las condiciones no fueron propicias para llevarse a cabo un tercer Congreso Nacional de Música, el cual se habría planeado para desarrollarse en 1930; finalmente dicho congreso se celebró hasta 1956.

LA ORQUESTA DEL CONSERVATORIO COMO INSTANCIA DE DIFUSIÓN Y SUS CAMBIOS EN SU REGLAMENTACIÓN

El Conservatorio Nacional de Música como institución —instancia genérica— se convirtió en el lugar orgánico del cual derivó su orquesta representativa como otra instancia, pero ahora de “difusión”,⁴⁹ y de la cual es muy importante revisar su reglamentación para identificar los cambios y continuidades, así como las posiciones y relaciones dentro del “campo” artístico.⁵⁰ Revisando los reglamentos del Conservatorio compilados por la investigadora Zanolli Fabila,⁵¹ principalmente aquellos que conciernen al periodo de estudio de este capítulo, se encontraron distintos elementos

que nos ayudan en la caracterización de la transformación de una instancia de difusión como la Orquesta del Conservatorio. Para este motivo, es muy importante destacar la ley de reorganización que sufrió el Conservatorio desde 1916, puesto que, a partir de ésta, se basarían los ordenamientos que continuarían vigentes durante los gobiernos posrevolucionarios. En ese año la orquesta, y de acuerdo con la reorganización, se dividió en la de “alumnos” y la de “profesores”; la primera tenía el objetivo de servir para la práctica de la asignatura de “conjuntos instrumentales” y para completar la formación de aquellos alumnos aspirantes a la dirección de orquesta, mientras que, por otra parte, la segunda se integraría exclusivamente bajo contrato con 65 profesores conservatorianos.

Curiosamente, la orquesta de los profesores continuó durante los gobiernos posrevolucionarios con esa aspiración decimonónica de lucir con su participación en las fiestas nacionales. Esta agrupación exclusiva tendría como finalidad, de acuerdo con el reglamento, una “educación musical pública” para ayudar a los compositores nacionales a la ejecución de su obra, así como “concurrir a los actos oficiales para los que sea solicitada”. De esta forma, la agrupación de profesores se estaba convirtiendo oficialmente en una orquesta sinfónica nacional, la cual vivió una etapa muy interesante y de altibajos bajo la dirección de profesores como Meneses, Acuña, Ponce y Carrillo, hasta su disolución en 1924.

A partir de la reglamentación de 1925, la orquesta del conservatorio se volvería a integrar por alumnos y profesores, con la mira puesta en la “colaboración educativa” al interior del plantel, y, por otro lado, la “difusión cultural”. La orquesta se prestaría para integrar cinco programas anuales de conciertos que pudieran brindar la oportunidad a los alumnos solistas, alumnos de composición, practicantes de dirección de orquesta y de conjuntos de ópera, entre otros.⁵² Para la reglamentación de 1929, se iría especializando cada vez más el grado de profesionalización de las carreras musicales del Conservatorio. Éstas se dividirían en el grado “preparatorio” y el “profesional”; en este último, sólo a partir del tercer año cursado los alumnos podrían especializarse en la “dirección de orquesta” en sus distintas modalidades: orquesta sinfónica, conjuntos musicales teatrales, y banda militar. En los meses posteriores a este reglamento, y tras el conflicto de autonomía universitaria, el Conservatorio saldría del seno de la Universidad para integrarse al de la Secretaría de Educación Pública.⁵³

El inicio de la década de 1930 fue muy difícil para los gobiernos posrevolucionarios, puesto que la crisis de 1929⁵⁴ en Estados Unidos comenzó a producir efectos negativos en la economía mexicana; el producto interno bruto descendería en un 12.5 por ciento, el valor de las exportaciones disminuiría, así como se reducirían las importaciones; además, la clase obrera resentiría fuertemente esta crisis por el cierre de empresas y reajuste de personal y de los salarios.⁵⁵ Pese a todo, en la reglamentación de 1933 las políticas culturales de los gobiernos posrevolucionarios comenzaron a tener mayor influencia en la reglamentación del Conservatorio, puesto que ahora se enfocaría no sólo a la enseñanza profesional de la música, sino también a “la investigación histórica, científica y artística en materias musicales de interés nacional y la difusión general de la música”. En lo que concierne a la profesionalización del alumno del Conservatorio, una vez que éste obtuviera el título profesional —profesor de música, pianista acompañante, profesor superior de música, maestro en composición o maestro en música— podría optar por el diploma de “Director de orquesta”, siempre y cuando cursara las asignaturas de “Dirección de orquesta” y de “Práctica de Dirección de Orquesta”. También se fundaron dentro del Conservatorio tres academias para cumplir con la “investigación histórica”: Academia de Investigación de Música Popular, Academia de Historia y Bibliografía, y la Academia de Investigación de Nuevas Posibilidades Musicales. En lo concerniente a la “difusión cultural”, el director organizaría los conjuntos vocales, instrumentales y teatrales en vinculación con la SEP. Además, y muy acorde al contexto posrevolucionario, se propuso la formación voluntaria —entre alumnos y profesores— de “cooperativas” de música, ópera y ballet.

A partir del reglamento de 1936, y en plena efervescencia nacionalista del gobierno cardenista, el Conservatorio Nacional se centró en la enseñanza profesional de la música, la investigación histórica, científica y artística en materias musicales, y la difusión general de la música en las masas populares. Para la obtención del diploma de “Director de Orquesta”, se continuaría requiriendo alguno de los títulos profesionales expedidos por el Conservatorio, así como realizar las prácticas de “Dirección” en las clases de “Conjuntos corales”, de “Orquesta” o de “Banda Militar”, a partir del sexto año de estudios que correspondían a dicha carrera.

En cuanto a lo que la investigación se refiere, ésta se dividía en tres modalidades: de Música Popular, Nuevas Modalidades Musicales y de His-

toria y Bibliografía. El director del Conservatorio presidiría las academias. Las academias de “Investigación de Música Popular” y de “Nuevas Modalidades Musicales” se integrarían por catedráticos de composición, y por alumnos del último año de dicha carrera, mientras que la Academia de Historia y Bibliografía se conformaría por catedráticos de historia, por el jefe de la biblioteca, y por los alumnos del último año de alguna carrera que lo solicitara. *Grosso modo*, la Academia de Música Popular debía estudiar las principales culturas musicales mexicanas a través de la etnografía, la acústica y la estética; la Academia de Investigación de Nuevas Modalidades Musicales se encargaría de formular y comprobar teorías de nuevas escalas, mientras que la Academia de Historia y Bibliografía revisaría la biblioteca del conservatorio, así como su catálogo, propiciando una mayor circulación de las obras más importantes entre los alumnos y los profesores.

En continuidad con el reglamento anterior al de 1936, los alumnos tendrían que seguir colaborando en los conciertos organizados por el Conservatorio, así como continuarían funcionando las cooperativas de música, ópera, ballet y demás. Para corroborar el adelanto de los alumnos se establecieron “audiciones de comprobación educacional” —escolares, privadas y públicas—. Por otra parte, se volvió de carácter obligatorio, para los alumnos, la práctica de conjuntos corales, orquestales y de música de cámara, así como su asistencia a las audiciones mencionadas.

En lo concerniente directamente con la Orquesta de Alumnos, ésta se integraría por alumnos que cursaran por lo menos el cuarto año de su carrera. Sólo en casos necesarios formarían parte de dicha orquesta los profesores de instrumentos de aliento, arpa e instrumentos de cuerda y arco. La orquesta de alumnos debía colaborar en los programas anuales de concierto apoyando a los alumnos solistas de los últimos años de su carrera, ejecutar las obras escritas por los alumnos de composición, acompañar a los conjuntos de ópera formados por los alumnos de las clases de canto, así como servir de práctica para los alumnos de la clase de “Dirección de Orquesta”.

NOTAS

¹ B. G. Peters, *El nuevo institucionalismo*, 2003, pp. 49-50.

² *Ibid.*

³ Bourdieu, *El sentido social...*, p. 102.

⁴ Historiadores como Jean-François Sirinelli han percibido en sus investigaciones “mutaciones culturales” en Europa a finales del siglo XIX; lo mismo podemos decir del México del porfiriato, entre otras causas por un mayor acercamiento geográfico provocado por la expansión del ferrocarril, el establecimiento del servicio militar, la difusión de ideas y críticas —aunque con censura— de la prensa, y el crecimiento de una “elite cultural”, acusando mayor participación de intelectuales en el escenario político. Para la identificación de las mutaciones culturales recomiendo revisar la obra de J. P. Rioux y J. F. Sirinelli, *Para una historia cultural*, 1999.

⁵ *Boletín de la Secretaría de Instrucción Pública*, 1915. BA/CENART, Fondos especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

⁶ *Boletín de la Secretaría de Instrucción Pública*, 1916. BA/CENART, Fondos especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

⁷ La Casa del Obrero Mundial se fundó en 1912 por varias organizaciones de obreros calificados o cualificados, trabajadores independientes como Jacinto Huitrón, así como de intelectuales, como sucedió en el caso de Antonio Díaz Soto y Gama. Este organismo que en sus inicios operó como una organización cultural —clases nocturnas y lecturas de poesía, superación personal y pensamiento europeo radical— terminó convirtiéndose en un catalizador para la formación de sindicatos e implementación de acciones directas como las “huelgas”. Véase J. Lear, *Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México revolucionario 1908-1940*, 2019, pp. 76-78.

⁸ Estas correspondían a la tercera parte de su sueldo que gozaban mensualmente, retroactivos al mes de diciembre del año anterior. Dichos pagos fueron realizados por el Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes.

⁹ El 22 de febrero de ese mismo año, el vicario Paredes obtuvo su libertad bajo protesta, y, además, la promesa de recabar la cantidad requerida por el gobierno constitucionalista. Obregón se mantendría firme en liberar a los demás sacerdotes mexicanos solamente cuando se entregara la totalidad del dinero exigido. Véase J. A. Beristáin Cardoso, “Prensa y clero. La prensa en la detención del vicario Antonio J. Paredes. Año 1915”, en M. I. Campos Goenaga y M. de Giuseppe, *La cruz de maíz. Política, religión e identidad en México: entre la crisis colonial y la crisis de la modernidad*, 2011, pp. 171-172.

¹⁰ M. de Giuseppe, “Entre revoluciones y mercados globales: América Latina en la época del Imperialismo”, en M. de Giuseppe y G. La Bella, *Historia contemporánea de América Latina*, 2022, pp. 84-85.

¹¹ Estos momentos están basados en las apreciaciones que se mencionan en: B. Maupomé, “Apuntes para una historia de la Orquesta Sinfónica Nacional”, en G. Pardo y M. Graham, *Orquesta Sinfónica Nacional. Sonidos de un espacio en libertad*, 2004, pp. 66-67.

¹² L. Meyer, *México y el mundo. Historia de sus relaciones exteriores*, 1991, p. 41.

¹³ Puig Casauranc, *México a través de los mensajes...*, pp. 208-210.

¹⁴ “El maestro Carrillo en la intimidad”, *El Ilustrado*, 13 de noviembre, 1930, p. 35. HNM/UNAM.

¹⁵ *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, tomo II, núms. 5 y 6, 2do semestre de 1923-1er semestre de 1924, pp. 392-393.

¹⁶ Crítica en el diario *El Heraldo*, 15 de noviembre, 1923, citado en *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, tomo II, núms. 5 y 6, 2do semestre de 1923-1er semestre de 1924, pp. 396-397.

¹⁷ Crítica en el diario *El Universal*, 27 de noviembre, 1923, citado en *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, tomo II, núms. 5 y 6, 2do semestre de 1923-1er semestre de 1924, p. 410.

¹⁸ Puig Casauranc, *México a través de los mensajes...*, pp. 277-278.

¹⁹ “La música y los músicos entre bastidores. Sindicato de Músicos-Unión Filarmónica-Sindicato de Filarmónicos-Sindicatos Blancos y Unión de Músicos Libres (Primer artículo)”, *El Ilustrado*, 16 de abril, 1936, pp. 42-43. HNM/UNAM.

²⁰ La CROM se fundó en 1918 bajo el liderazgo del ex electricista Luis Morones y con el respaldo de varios líderes políticos estatales y federales. Esta organización obrera se sumó a la campaña de Álvaro Obregón, y tras su triunfo presidencial logró conseguir una posición privilegiada que le permitió incorporar a la mayoría de los sindicatos, y, de esta forma, adquirir una posición dominante a lo largo de la década de 1920. Véase Lear, *Imaginar el proletariado...*, pp. 94-95.

²¹ “La música y los músicos entre bastidores. Sindicato de Músicos-Unión Filarmónica-Sindicato de Filarmónicos-Sindicatos Blancos y Unión de Músicos Libres”, *El Ilustrado*, 30 de abril, 1936, pp. 18-19. HNM/UNAM.

²² Es importante señalar que para 1927, cuando el Sindicato de Filarmónicos le ofreció la dirección de su Orquesta Sinfónica Mexicana al maestro Carlos Chávez, esta agrupación se encontraba dividida en dos corrientes de músicos: los clásicos y los jazzistas. Esta última corriente había cobrado gran fuerza con la invasión musical del jazz durante la década de 1920 en nuestro país.

²³ “La música y los músicos entre bastidores. Sindicato de Músicos-Unión Filarmónica-Sindicato de Filarmónicos-Sindicatos Blancos y Unión de Músicos Libres”, *El Ilustrado*, 30 de abril, 1936, pp. 18-19. HNM/UNAM.

²⁴ En 1936 la Orquesta del Conservatorio ofreció una temporada de conciertos con la dirección del prestigiado músico Silvestre Revueltas en el palacio de la Bellas Artes, pero bajo el nombre de Orquesta Sinfónica Nacional. Lo curioso es que el maestro Revueltas integraría en las filas de la Sinfónica Nacional durante esta breve temporada a algunos músicos de la Orquesta Sinfónica de México (OSM) del maestro Carlos Chávez, quien se encontraba en Estados Unidos triunfando como director huésped. Era una especie de combinación de ambas orquestas. Por otro lado, *Demóstenes* arroja unos datos muy curiosos sobre la sindicalización musical en este año: el Sindicato de Filarmónicos pagaba salario mínimo a 80 profesores de la Sinfónica Nacional, la Unión Filarmónica lo hacía con 40 músicos de las orquestas de los teatros, mientras que los músicos de orquestas independientes, como Riestra, Curiel, Girón, Carter, y Rosales, entre otras, se hacían pagar en dólares.

²⁵ A. Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, 2001, p. 36.

²⁶ L. Herrera de la Fuente, *La música no viaja sola*, 1998, p. 98.

²⁷ Palabras del músico norteamericano Aaron Copland (1900-1990), compositor de obras como *El Salón México*, la cual fue estrenada en México en 1937 por la Orquesta Sinfónica de México bajo la dirección del maestro Carlos Chávez. Véase A. Copland, “Los placeres de la música”, 1959, pp. 7-8.

²⁸ J. Flores y Escalante, *Imágenes del danzón. Iconografía del Danzón*, 1994, pp. 23-24.

²⁹ El jazz es el único género musical genuinamente estadounidense, una explosión de creatividad que los afroamericanos aportaron a la cultura universal. Cuando apareció el jazz en escena, sus músicos fueron estigmatizados como “perversos”, y debieron luchar “contra una sociedad que quería contener su talento y negar su individualidad”. Véase E. Young-Vallet, *Jazz clásico: genio negro, vergüenza americana*, 2020, pp. 17-20.

³⁰ El jazz pasó de una posición marginal a ser protagonista de la cultura de la ciudad de México durante las décadas de 1920 y 1930. Véase, I. Monroy Casillas, “Recibimiento social y opiniones políticas sobre el jazz en México, 1920-1935”, *Correo del Maestro*, núm. 215, 2014, p. 59.

³¹ El maestro Baqueiro Foster (1892-1967) fue originario de Hopelchén, Campeche, e inició sus estudios en Mérida, Yucatán, con el maestro Luis Ontiveros, considerado el mejor flautista de esa ciudad. En 1921 viajó a la ciudad de México donde trabajó como flautista en el Teatro Arbeu,

ingresó a la Banda del Colegio Militar, la Banda de Artillería, y, finalmente, la Banda de la Guarnición de la Plaza. Un año después, ingresó como maestro al Conservatorio Nacional con la cátedra de acústica musical e instrumental; además, incursionó en la investigación de campo en el folklore musical visitando distintos estados del país. En el Conservatorio fundó la cátedra de Acústica Musical e Instrumental; sin embargo, adquirió mayor renombre con su método de solfeo. “Valores mexicanos: Jerónimo Baqueiro Foster”, *Diario del Sureste*, 20 de marzo, 1949. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

³² Maupomé, “Apuntes para una historia...”, pp. 70-71.

³³ Datos obtenidos del *Programa del Primer Concierto* en el Teatro Iris. Véase B. Maupomé, “Apuntes para una historia...”, p. 74.

³⁴ G. Carmona, *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, 1989, p. 95.

³⁵ *Ibid.*, p. 93. Para la fecha en que se redactó esta carta Carlos Chávez ya era director de la Escuela Nacional de Música, mejor conocida como Conservatorio de Música, la cual estaba inserta dentro de la Universidad Nacional. Para fines de enero de 1929, Chávez lograría que la Orquesta Sinfónica de Música dependiera de la Universidad Nacional, y comenzara a recibir una subvención de 1,666 pesos mensuales por parte del Departamento del Distrito Federal. El conflicto de autonomía que ese mismo año vivió la Universidad fue aprovechado por Chávez para reinsertar al Conservatorio en la SEP. Los planes de la OSM con la Universidad se vendrían abajo. Véase Beristáin Cardoso, “Educación artística...”, pp. 84-85.

³⁶ “El primer concierto de la Sinfónica de México”, *El Ilustrado*, 13 de agosto, 1936, p. 42. HNM/UNAM.

³⁷ “Nuestro loco medio musical”, *El Universal*, 14 de junio, 1926. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

³⁸ M. E. Aguirre Lora, *Preludio y fuga. Historias trashumantes de la Escuela Nacional de Música de la UNAM*, 2008, pp. 87-156.

³⁹ G. Carmona (comp.), *Carlos Chávez. Obras I. Escritos periodísticos (1916-1939)*, 1997, pp. 81-85.

⁴⁰ “El Primer Congreso Nacional de Música”, *El Nacional*, 11 de junio, 1926. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² María Esther Aguirre narra muy bien los días previos a la apertura del primer Congreso Nacional de Música, sobre todo el periodicozo denominado el *Rosario de Amozoc*, donde músicos conservatorianos se lanzaron insultos no clasicistas contra clasicistas. Véase Aguirre Lora, *Preludio y fuga...*, pp. 100-101.

⁴³ Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, Archivo Histórico de la UNAM (en adelante IISUE/AHUNAM), Fondo Universidad Nacional, sección Departamento de Administración, caja 10, exp. 203, fs. 04647-04651.

⁴⁴ *Ibid.*, f. 04655.

⁴⁵ *Ibid.*, f. 04656.

⁴⁶ *Ibid.*, fs. 04659-04661.

⁴⁷ “Segundo congreso nacional de música”, *El Universal*, 6 de mayo, 1928. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

⁴⁸ “Convocatoria del Segundo Congreso Nacional de Música”, *El Universal*, 11 de mayo, 1928. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

⁴⁹ Se aborda en este libro el concepto teórico de “instancia” del sociólogo Pierre Bourdieu, puesto

que sostiene que las “instituciones” no son más que “instancias” específicas de “legitimación” y “consagración”, puesto que nos “aseguran la conservación y transmisión selectiva de los bienes culturales legados por los productores del pasado”. Bourdieu, *El sentido social...*, pp. 102-103.

⁵⁰ El “campo” es un complementario teórico del concepto de “capital cultural”, junto a otros como *habitus*, “distinción”, “legitimación”, “violencia simbólica”; de tal modo, que a partir de éstos se fundará toda una escuela de pensamiento orientada a interpretar la dominación y el ejercicio del “poder” al interior de una serie de campos específicos de la sociedad moderna. Véase T. Peters, *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales*, 2020, pp. 85-86.

⁵¹ B. L. de M. A. Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)*, Vol. II, 2017, pp. 414-469.

⁵² La comisión que avaló este reglamento estuvo conformada por los siguientes músicos: Rafael J. Tello, Estanislao Mejía, Alba Herrera y Ogazón, José F. Vázquez, Luis Sandi, y Manuel M. Bermejo.

⁵³ En particular sobre esta “diáspora” de músicos conservatorianos, véase Beristáin Cardoso, *Educación artística y autonomía universitaria...*, pp. 77-100.

⁵⁴ Aunado a la “Gran Depresión” también deben considerarse factores internos como la devastación de la región centro occidental del país provocada por la guerra cristera (1926-1929) del gobierno de Calles, así como los conflictos en torno al petróleo. Véase A. Knight, “Carácter y repercusiones de la Gran Depresión en México”, 2015, pp. 276-277.

⁵⁵ A. Córdova, *La política de masas del Cardenismo*, 1976, pp. 17-19.

Capítulo 4. NACIONALISMO Y POLITICA CULTURAL: LA ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL Y EL ESTADO MEXICANO

El proceso institucional de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) se fue consolidando cada vez más a partir de las políticas culturales y la efervescencia nacionalista de los gobiernos posrevolucionarios. Esta agrupación musical, que en sus inicios y diversas etapas fue mejor conocida como la Orquesta del Conservatorio, fue resultado de la secularización de la vida musical en el siglo XIX y las distintas formas de sociabilidad que se fueron abriendo camino, encontrando en los últimos años del porfiriato un mayor respaldo —sin contar con políticas culturales de grandes estructuras y alcances como la de Vasconcelos— recibiendo la subvención económica del Estado mexicano a través de la mediación de políticos melómanos, como Limantour, todo esto dentro de la idea decimonónica de nación de las élites que giraba en torno al eje del progreso. Será a partir de los gobiernos posrevolucionarios cuando la dirección y proyección de la Orquesta Sinfónica Nacional se comenzaría a articular dentro de políticas culturales fuertemente vinculadas con la educación.

Los gobiernos revolucionarios pugnaron por acercar las “capas populares” a una idea de nación donde las elites quedaban fuera y se incorporaba en su lugar al “pueblo”, y, que, con el afán de impulsar un “nacionalismo oficial”,¹ comenzaron a reorganizar algunas instituciones que pervivieron del porfiriato, como sucedió en el gobierno carrancista entre 1915 y 1918, desde la reorganización al interior de la Secretaría de Instrucción Pública, con la creación de la Dirección General de las Bellas Artes, hasta la supresión de esta última con la integración del Departamento Universitario y de Bellas Artes. Durante los primeros años de la Revolución, los artistas sufrieron los vaivenes de ésta y tuvieron que organizarse para “reinventar su papel en la nación”, uniéndose a alguna facción revolucionaria; esto significaría la coyuntura propicia para sacar el arte de las academias y llevarlas

a las calles y el campo.² Por otro lado, el “oficialismo” en la cultura —desde el porfiriato, y en la Revolución— no siempre fue visto con buenos ojos por algún sector de la prensa y la opinión pública:

En vista de que necesitamos economizar, la Dirección General de Bellas Artes será suprimida de cuajo. Músicos, pintores, cantantes, escultores y literatos estarán de duelo, pues ya no podrán dedicar todas sus energías a cultivar las artes, llamadas “bellas” y “liberales”, aunque muchas veces resultan más feas que lo que hace Nieto y menos liberales que Ricaut. Indudablemente que esta supresión redundará en beneficio del público en general, porque las obras “bellas” de nuestros artistas, habían quedado relegadas en estrecho y hermético mundo oficial: la Orquesta Sinfónica tocando en las veladas organizadas por el Supremo; nuestros pintores haciendo cuadros para las Bodegas de San Carlos; los literatos pensando mucho y produciendo poco, dando a luz, de cuando en cuando, alguna mamarrachada de “mi próximo libro” y de esta manera, la Dirección General de Bellas Artes, era la más ardiente protectora de la “bohemia”, llamada muy bien por los autores modernos, “vagancia”. La supresión de Bellas Artes significará una verdadera protección a los artistas. Porque los que de veras lo sean, dedicarán todas sus energías para ganarse la vida propiamente con su “arte” y no con el favor oficial, con la seguridad e invariabilidad del presupuesto que mata toda clase de energías y actividades. Muy doloroso será en verdad, ver por ejemplo a nuestros artistas pintores pintando fachadas: a los escultores modelando figuras de barro, a los músicos tocando en los cafés y cabarets y a los Literatos escribiendo para el Lírico; pero es preferible a que no hagan “nada” mejorando en mucho la cultura artística de la República. Es más útil ser Panduro, el autor de los “barros” de Guadalupe; Abundio Martínez o Lerdo de Tejada, que soñar en ser Rodines, Miguel Ángeles y Wagners pasivos.³

Retomando las ideas del historiador Tomás Pérez Vejo, en el sentido de que una nación se inventa a partir de valores simbólicos y culturales, y que la nación es, además, 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 la única, fuente de legitimación

del poder político”,⁴ podemos aseverar que las políticas culturales en el periodo de esta investigación fueron parte de este tejido, y que instancias de difusión como la Orquesta Sinfónica Nacional —desde sus distintas fases como orquesta del Conservatorio— legitimaron a sus músicos como destinatarios titulares de la alta cultura, bajándola hacia las capas populares.

En el México decimonónico la “educación” se fue convirtiendo en el vehículo para crear la homogeneidad cultural que se necesitaba para la invención de la nación. En el ámbito musical, la Sociedad Filarmónica de Conciertos (1865-1866) catapultó la creación del Conservatorio de Música, recinto indispensable para homogeneizar estilos y técnicas de estudio de los músicos mexicanos similares a las principales instituciones musicales de Europa. Si la capilla musical del cabildo eclesiástico de la catedral de México había cumplido con la labor de uniformar los estilos y tendencias de los maestros de capilla de las demás catedrales novohispanas durante el virreinato, posteriormente, en el siglo XIX, con la inserción de nuestro país en el concierto de las naciones, las elites cercanas al poder político pugnarían por apoyar a las sociedades de conciertos y sus academias —como el Conservatorio— no sólo para homologar sus estilos, sino también para legitimar a sus músicos.

A través de la política cultural emprendida desde 1920 por José Vasconcelos, principalmente con la creación de la Secretaría de Educación Pública (SEP), se selló un vínculo indisoluble entre la educación y la cultura en nuestro país. El célebre pedagogo, originario de Oaxaca, proyectó como jefe del Departamento Universitario y de Bellas Artes la federalización de la educación pública y la creación de una secretaría que se ocupara de todos los asuntos educativos y culturales del país. En el nuevo proyecto de ley enviado a la Cámara de Diputados, no debía existir contradicción alguna entre la educación y la cultura, a lo que Vasconcelos denominaría como “cultura estética”. El 12 de octubre de 1921, asumió la titularidad de la nueva secretaría, y el presidente Álvaro Obregón no dudaría en impulsarla fuertemente. Entonces se contaría la historia de México a través de los frescos en los muros de los edificios públicos, se publicarían y difundirían los clásicos universales, y se incentivarían los orfeones de música y la salud física.⁵ Todas estas acciones se orientaron como propias de la Revolución Mexicana y los ideales vasconcelistas; además, se dieron dentro de un contexto donde el gobierno obregonista buscaría a toda costa el reconocimiento del

gobierno estadounidense. Al exterior se debía revertir la idea de que los sonorenses habían asaltado el poder a expensas de la vida del expresidente Carranza, e incluso se comenzaría a financiar una “prensa amiga” en distintos países para cambiar la percepción en la opinión pública;⁶ mientras que, al interior, debían exigirse el bienestar y el progreso del pueblo como exigencias de la Revolución.⁷

Como señala Claude Fell,⁸ el proyecto de José Vasconcelos se dedicó a poblar a México de objetos y estímulos estéticos, y sentó las bases que provocaron la discusión de problemas de las relaciones con el público y de la función social del arte. Cuando Vasconcelos abandonó la SEP en 1924, no significó que el proyecto y el binomio educación-cultura tuviera que finalizar; por el contrario, la coyuntura nacional e internacional permitió que la educación se convirtiera en el eje de las políticas culturales de tipo nacionalista de las siguientes dos décadas. Precisamente, en la convocatoria y desarrollo del Primer Congreso Nacional de Música, en 1926, los objetivos fueron renovar y actualizar el arte musical, el contenido de las obras y la relación con el músico, comenzando desde el interior del Conservatorio.

En julio de 1921 el Departamento de Bellas Artes de la SEP, se dividió en dos secciones:

- 1) Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, la Escuela Nacional de Música, la Academia de Bellas Artes, la Inspección de Monumentos Artísticos y la Exposición permanente de Arte Popular.
- 2) Dirección de Cultura Estética —como un área fundamental para articular la política estética de la nueva Secretaría con la sociedad—, la Dirección de Cultura Física y la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales.

En esta división, el Departamento de Bellas Artes encontró en la Dirección de Cultura Estética la fórmula para articular una política cultural de vinculación del arte con la población. Vasconcelos se mostró muy desconfiado de las metodologías y le apostó más a la experiencia directa con los artistas; en el caso de la música, separó la responsabilidad de la educación estética de los maestros para dejarla directamente en los músicos, los cuales al egresar del Conservatorio y de la Escuela de Bellas Artes siempre quedaban a la suerte, viéndose obligados a trabajar “en cualquier cosa” al ya no

ser contratados sus servicios.⁹ La opción de la docencia significó para los músicos la posibilidad de aumentar sus ingresos económicos, así como de transmitir su experiencia a nuevas generaciones. Si consideramos el papel del músico como “intelectual tradicional” —tomando este término de la obra del historiador Antonio Gramsci—,¹⁰ la opción de convertir al “músico” en “profesor de música” lo posicionó en un mejor modelo de aspiración a otras condiciones de vida.

La Dirección de Cultura Estética se encargó, además, de la “difusión cultural”, cuya misión consistió en tender puentes entre la población y la cultura estética; por otro lado, los orfeones y los festivales al aire libre se convirtieron en acciones de extensión. En estos festivales el público logró disfrutar programas donde se alternaron obras de Bach, Debussy, Liszt y demás, con canciones plenas de aires populares. Vasconcelos llegó a manifestar alguna vez que México era un país rico en melodías populares. El músico y compositor mexicano Manuel M. Ponce —maestro de piano de Carlos Chávez— alguna vez participó en estos festivales, y en 1923 colaboró en la compilación de música folklórica y popular regional para el recién formado Departamento de Música y Folklore de la SEP, labor que también realizaron otros compositores como Ignacio Fernández Esperón (Tata Nacho).

Gramsci afirma que los intelectuales de tipo rural son en mayor parte “tradicionales”, ligados a la masa social campesina y pequeño-burguesa de la ciudad, intelectuales como los sacerdotes, abogados, maestros, médicos, etcétera, y que éstos representan para los campesinos de niveles más bajos un modelo social en su aspiración para mejorar su condición de vida.¹¹ El papel del músico mexicano como intelectual tradicional en la sociedad contenía algunas peculiaridades diferentes de otros papeles, como el del maestro o el médico; en realidad, ser músico no significaba una mejor condición de vida, sea en el campo o en la ciudad:

“—Un día hablé con mi papá para decirle que deseaba ser músico—. ¡No! —me dijo— yo no quiero un mariachi en la casa. Deseo que seas médico”. Entrevista a Abel Eisenberg.¹²

“—Sí papá, la verdad es que me gusta tanto o más que la escuela—. ¿Y de qué va a usted a vivir? ¿De tocar la guitarra en las ferias y estar borracho como todos los músicos?”. Entrevista a Candelario Huizar.¹³

Desde el México decimonónico las familias que residían fuera de las principales ciudades depositaron la confianza de la educación musical de algunos de sus hijos en los “profesores músicos” —directores de bandas y orquestas—, puesto que no encontraban en la figura del músico un modelo social de aspiración, pero lo percibían si éste se convertía en “profesor de música”. Por otro lado, los gobiernos posrevolucionarios le apostaron a la educación como eje articulador; así se pudo constatar con las misiones culturales vasconcelistas y la difusión del movimiento muralista mexicano; y así sucedió con la conversión de maestros a ideólogos culturales durante el gobierno de Plutarco Elías Calles (1926 a 1928). Como señala el historiador Massimo de Giuseppe,¹⁴ el entonces secretario de Educación Pública, José Manuel Puig Casauranc, coincidiendo con el pragmatismo del presidente Calles, tras la apertura y puesta en marcha de más de 3 mil escuelas rurales bajo el slogan de “primero vivir, después filosofar” o “primero el pan, después la enseñanza”, estratégicamente fueron estableciendo un sistema escolar más articulado entre el centro y las periferias. Subsecuentemente, en el cardenismo se impulsó la educación de tipo socialista, como parte de una política hacia las masas,¹⁵ con la intención de reglamentarla a través de la iniciativa de ley en 1939; sin embargo, el proyecto educativo fue finalmente matizado y moderado en el periodo de Ávila Camacho. En el sexenio de este último se emprendió una campaña contra el analfabetismo, además de la guerra, pues, al fin y al cabo, éste era también un enemigo a vencer. En el proyecto de “Unidad Nacional” avilacamachista, se abrió la puerta a la iniciativa privada como principal motor de crecimiento económico y social;¹⁶ no obstante, no sería tan fácil eliminar el legado heredado del cardenismo y de la propia Revolución Mexicana: la lucha por las causas.

CULTURA Y MÚSICA EN EL NACIONALISMO REVOLUCIONARIO

La Orquesta Sinfónica Nacional transitó durante la etapa de 1928-1947 por todo un eje de articulación de políticas culturales con tintes nacionalistas. Un nacionalismo cultural que, como bien señala Pérez Montfort, describiría y explicaría las más diversas y muy propias manifestaciones del “pueblo” a partir de la Revolución:

El pueblo, verdad, un pueblo que emerge de la propia revolución, es un pueblo que se redefine también, o sea la concepción de pueblo que existía en el porfiriato era una concepción muy elitista, muy estrecha; en cambio ya, la revolución entonces lo que hace es que redefine su propio sujeto que es este pueblo, y este pueblo ya no es nada mas esta elite, sino es el pueblo masivo, son los niños, son las mujeres, son los jóvenes, son los ancianos, son los campesinos, son las clases medias, y en ese sentido hay una especie de reorientación política también porque se va a gobernar supuestamente para este pueblo, para las masas. El pueblo de México, este pueblo miserable, que no está educado, que es un pueblo masivo, ¿y entonces cómo se va a gobernar? pues hay que conocer a este sujeto, y ahí aparece en el periodo posrevolucionario este intento de definirlo, de decir qué es este pueblo, y se les aparece un pueblo con unas expresiones culturales abundantísimas, que es un pueblo desde la concepción de la elite posrevolucionaria, un pueblo “niño” que requiere de ser educado, y por lo tanto, se tiene que partir un poco de sus propios valores, redefinirlos y regresárselos.¹⁷

El discurso del nacionalismo revolucionario definió al “pueblo” como los pobres y los humildes del medio rural al tiempo que el nacionalismo heredado del siglo XIX cobró nuevos matices con la Revolución y los gobiernos posrevolucionarios.¹⁸ Este discurso se abrió espacio entre la educación, la cultura y el arte:

la reedificación posrevolucionaria, es decir la vuelta a la unificación y la institucionalización del estado capitalista moderno mexicano, echó mano del instrumento ideológico del nacionalismo para legitimar la naturaleza propia de la cultura mexicana.¹⁹

La intención de introducir la investigación musical sobre el folklore mexicano —cátedra de folklore—, y que quedó pendiente en los Congresos Nacionales de Música de 1926 y 1928, así como los conciertos gratuitos que ofrecía la Orquesta Sinfónica de México y la Orquesta Sinfónica del Conservatorio —a partir de 1928—, respondieron al discurso del nacionalismo revolucionario; sobre todo, de cómo el arte musical creado por los centros de estudios superiores urbanos, como el Conservatorio en el

seno de la Universidad Nacional, y de aquellos músicos y artistas de las elites, o apoyados por ellas, afirmaron su condición nacionalista, vertiendo su obra en lo popular y en lo indígena.

En el ámbito de la música sinfónica mexicana, entre los títulos y estilos de las obras de compositores mexicanos arropados por un nacionalismo musical mexicano —impulsado principalmente por Carlos Chávez— se pudieron escuchar obras en las cuales la reivindicación de lo indígena no sólo formó parte del cine nacional, sino también de las salas de concierto: *Corridos* (*La indita*, *Las dos Marías*, *Romance de Román Castillo*, *Los dorados*) de Salvador Contreras; *Amatzinac*, *Huapango*, y *Tierra de temporal* de José Pablo Moncayo; *Sones de mariachi*, *El zanate*, de Blas Galindo; *Fuego nuevo*, *Sinfonía proletaria* (1934), *Sinfonía india* (1936), *Xochipilli* (1940) de Carlos Chávez; *Redes*, *La noche de los mayas*, *Sensemaya*, de Silvestre Revueltas; *Tata Vasco* de Miguel Bernal Jiménez; *Día de difuntos* de Luis Sandi; *Tonantzintla* de Soler-Halfter; *Tierra* de Francisco Domínguez, entre otras. La reivindicación cultural del pasado indígena no solamente se vinculó con el movimiento muralista mexicano, sino que esta sensibilidad también movió a la música en Latinoamérica.²⁰

El 29 de septiembre de 1934 se llevó a cabo la ceremonia oficial de inauguración del Palacio de Bellas Artes (PBA)²¹ a la cual asistió el Presidente de la República Abelardo L. Rodríguez.²² En dicho acto de inauguración, la Orquesta Sinfónica de México interpretó *El Himno Nacional* y la *Sinfonía proletaria*, esta última dirigida y compuesta por el propio Carlos Chávez, además estuvo acompañado por el Coral del Conservatorio Nacional y de las Escuelas de Arte para Trabajadores:

¡Así será la revolución proletaria! ¡Campesinos, soldados, obreros, cuando un solo frente llegue a dominar, en ciudades, poblados y ranchos habrá la justicia e igualdad! cambiarán las costumbres y modos, no habrá hombres de arriba y de abajo, la igualdad provendrá del trabajo. Cambiarán las costumbres y modos, no habrá hombres de arriba y de abajo, la igualdad provendrá del trabajo y tendremos el pan para todos. Y tendremos el pan para todos.

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”.

La tierra será para quien vaya a explotarla, ¡Se acabó toda miseria, trabajar podrá todo hombre! Las industrias y grandes empresas dirigidas serán por obreros, manejadas en cooperativas sin patrones sobre sus cabezas.

Todos en un mismo partido y nadie con quien pelear. ¡Compañeros, no habrá guerras, vámonos a trabajar! ¡Quién no se siente dichoso cuando comienza a llover! Es señal muy evidente que tendremos que comer.

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.

Quisiera ser hombre sabio de muchas sabidurías, más mejor quiero tener que comer todos los días. Dan la una, dan las dos, y el rico siempre pensando cómo le hará a su dinero para que vaya doblando.

Dan la siete de la noche, y el pobre está recostado, duerme un sueño muy tranquilo porque se encuentra cansado. Dichoso el árbol que da frutos, pero maduros, sí señores, vale más que todos los pesos duros.

No quiere ya relumbrones, ni palabras ni sentido, quiere sólo garantía para su hogar tan querido. Es el mejor bienestar que el mexicano desea, que los dejen trabajar para que feliz se vea.²³

La OSM interpretó la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven la misma noche de la inauguración del recinto. Chávez había logrado para entonces mejorar sus nexos, así como ocupar cargos muy importantes y de gran vinculación entre éstas: director de la OSM, del Conservatorio y también estaba a cargo de la jefatura del Departamento de Bellas Artes (1933-1934); sólo hacía falta un espacio de difusión representativo de los ideales de la Revolución, así como de la misma agrupación musical. A partir de este momento, la Orquesta Sinfónica de México dirigida por Chávez —posteriormente Orquesta Sinfónica Nacional— encontraría su sede permanente —hasta la actualidad—, y no fue, ni puede considerarse un recinto cualquiera; por el contrario, el Palacio de Bellas Artes fue proyectado desde el porfiriato para erigirse como el “Gran Teatro Nacional”, proyecto que fue interrumpido por la Revolución, pero que fue continuado en la posrevolución. La OSM se identificaría como una institución representativa de ese Gran Teatro Nacional, ahora nuevo vitral para dar a conocer a los artistas mexicanos, y

cumplir con esa aspiración de una nación revolucionaria y progresista: acercar el arte al “pueblo”.

El suntuoso Palacio de Bellas Artes, que se inaugura, contiene un Teatro Nacional, un Museo de Artes Plásticas, una sala de Conferencias y una sala de exposiciones de carácter temporal [...] El Palacio de Bellas Artes, en su actual organización, responde a la ideología revolucionaria del arte para las masas populares.²⁴

De 1905 a 1933, qué de sucesos ocurridos, qué desilusiones y cuántas vicisitudes las del que en un tiempo llegó a ser considerado un verdadero “elefante blanco” [...] La idea fundamental que animó a los arquitectos Mariscal y Gorbea, fue la de aprovechar, naturalmente, todo lo aprovechable que había, todo el material, la estructura y la maquinaria que no hubiera pasado ya a la historia. Fue una labor ímproba, una verdadera empresa de romanos, pues se tropezaba con el obstáculo, insuperable ya, de impedir el hundimiento de la colosal masa.²⁵

CONCIERTOS GRATUITOS PARA OBREROS: MÚSICA AL ALCANCE DE LOS POBRES

La Orquesta Sinfónica de México dirigida por el maestro Carlos Chávez, identificada con el proyecto nacionalista de la Revolución, también ofreció conciertos gratuitos para los obreros. El acceso de la cultura a sectores obreros y campesinos se convirtió en un acto revolucionario.²⁶ Aunque cabe señalarse que el contacto del sector obrero con la música de concierto no era algo inédito de la Revolución y los gobiernos posrevolucionarios, puesto que éste ya se daba desde las agrupaciones mutualistas; como un ejemplo se puede mencionar aquella velada literaria musical en el primer aniversario de la “Liga de Obreros” (1908):

La noche del sábado próximo, en el salón de juntas de esta agrupación mutualista, se efectuará una velada literario-musical, organizada para celebrar el primer aniversario de la expresada sociedad. El programa a que se sujetará será el siguiente: I. Obertura por la Orquesta.- II. “Canto a los Obreros”, poesía de Fernando Celada, recitada por la

señora Amparo Gutiérrez.- III. Informe Oficial por el Secretario de la Sociedad, señor Ramón Ortega y Salinas.- IV. Fantasía “Mignon” por la Orquesta.- V. Monólogo “Así es la vida” de Campoamor, recitado por el señor Enrique Espinosa.- VI. Discurso por el señor Rafael Cassillas.- VII. Nocturno, de Chopin, ejecutado en el piano por la señorita Margarita Velasco.- VIII. Poesía, recitada por el señor Salvador González.- IX. “Aria de las Joyas”, “Fausto”, cantada por la señorita Berta Moreno.- X. Entrega de diplomas a los socios, y toma de posesión de la nueva Mesa Directiva.- XI. Baile final.²⁷

En el Palacio de Bellas Artes, la OSM organizó tres series de conciertos anuales: el concierto de abono, los viernes; los conciertos gratuitos para los niños de escuela, los sábados; y los conciertos gratuitos para obreros, los domingos por la mañana, a las once horas.²⁸

La Revolución de 1910 afirmó en Chávez su simpatía por las clases desvalidas y su deseo de aportar su contingente a la causa revolucionaria por medio de la intensa difusión del arte musical. Un viaje a Europa realizado en 1924 afirmó en el compositor la convicción de que los músicos mexicanos debían librarse de los moldes tradicionales europeos y pugnar por una manera propia de expresión [...] Carlos Chávez inició en 1928 la educación musical de los obreros efectuando anualmente una temporada de conciertos gratuitos para los sindicalizados.²⁹

Con el correr de los años las organizaciones sindicales en sus boletines dirigidos a los trabajadores no cesaron en elogios para la SEP y Carlos Chávez por los conciertos ofrecidos para obreros, principalmente por celebrarse en el Palacio de Bellas Artes, recinto de gran lujo y confort, pero construido con el dinero del pueblo:

Digna de toda consideración y elogio es la labor desarrollada por la Secretaría de Educación Pública al ofrecer a los trabajadores organizados del Distrito Federal, una nueva temporada de conciertos gratuitos de la Orquesta Sinfónica de México. La brillante temporada se ha iniciado con mayor éxito que el año pasado. La elegante sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes se ha visto pletórica de trabajadores,

que impulsados por el deseo de escuchar a la gran orquesta, acuden en número considerable, lo que viene a borrar la creencia errónea de que la música “clásica” sólo era patrimonio de las “inteligencias privilegiadas” de la aristocracia, y no como dice Ricardo Wagner: “la música, a pesar de lo oscuro de su lenguaje, según las leyes de la lógica, se hace necesariamente comprender por el hombre, con una potencia victoriosa que esas mismas leyes no poseen [...] Mozart, Beethoven, Warner, Rossini, de Falla, etc., etc., despiertan a cada momento en nuestros camaradas ese temperamento artístico innato del pueblo mexicano [...] Es significativo también el hecho de que estos conciertos se estén celebrando precisamente en el mejor teatro de México, en Bellas Artes, hermosísimo coliseo que en otros tiempos hubiera estado destinado exclusivamente para el solaz y esparcimiento de la burguesía acaudalada. Por eso el contraste es significativo: por un lado, el lujo, el confort y la elegancia del Teatro [...] y, por otro lado, la concurrencia humilde, compuesta casi en su totalidad por obreros y empleados, vestidos con su ropa dominguera, sencilla y limpia, muchos de overol. Es verdad que el Teatro de Bellas artes fue construido con dinero del pueblo y por lo mismo éste tiene perfecto derecho a gozar de sus comodidades, sin embargo, cuando se contempla este contraste entre el lujo del teatro y la humildad del público, hecho que no habíamos contemplado antes de la Revolución, olvidamos por un momento la injusta desigualdad social. Por ello felicitamos a la Secretaría de Educación Pública, y la Orquesta Sinfónica de México por esta obra de cultura popular, y por habernos brindado a los pobres la oportunidad de escuchar música selecta sin costo alguno.³⁰

La labor de Chávez en la conducción de la OSM y su concordancia con los proyectos de tipo nacionalista del Estado mexicano resonaron en la prensa internacional:

Chávez tuvo que educar a la orquesta y al público ya que hace diez años el gusto de ambos grupos fue decididamente conservativo. La música del siglo XIX formaba el límite, la frontera que no se atrevieron a correr; sólo un grupo aristocrático muy pequeños se interesaba por un arte un poco más moderno. Dificultades... Una evolución tal como

Chávez se propuso realizar, no es posible sin que se originen dificultades...y efectivamente Chávez tuvo que arrostrar y subsanar muchas dificultades. Inició su tarea a la edad de veintinueve años, hace diez años, pues; había estudiado en Europa y en los Estados Unidos de Norteamérica y estaba, en consecuencia, compenetrado de la circunstancia de que en materia musical de México era un país atrasado. Comenzó su labor sobre una base que distaba mucho de ser alentadora: la Asociación de Músicos había formado una orquesta cuya dirección fue encomendada a Carlos Chávez. A base de una cooperativa diéronse tres conciertos, pero falta de medios obligó a los músicos a suspender el trabajo. Chávez resolvió proceder a dos cosas que eran extraordinariamente impopulares en la vida musical mexicana: en primer lugar, convocó a los músicos a repeticiones— que a la sazón pasaron por alto con una grandes difícilmente explicable— y en segundo lugar comenzó a imponer multas, cuando sus músicos venían tarde, aunque la historia no dice cuántas veces Chávez tuvo que multar a la orquesta entera.³¹

LOS SUBSIDIOS PARA LA OSM A TRAVÉS DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

La subvención económica del Estado mexicano a la Orquesta Sinfónica de México, a través de la Secretaría de Educación Pública, volvió a sellar un vínculo entre una agrupación musical representativa y el Estado, como había sucedido décadas atrás con la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional, bajo la batuta del maestro Carlos J. Meneses. Año tras año, Chávez tendría que dar argumentos sólidos para seguir recibiendo dicha subvención, la cual siempre consideró vital, pese a que la OSM funcionaba también bajo un patronato privado. La OSM cumpliría con labor revolucionaria de acercar las artes a las capas populares —educar el oído de los obreros y niños enviados por sus escuelas—, así como de deleitar a la elite que se reunía en los conciertos de los viernes, y que participaban como sus abonados. Hacia finales de la década de 1930 la OSM y su fama internacional representaría un gran atractivo para los turistas que visitaban nuestro país.

A diferencia de la primera etapa de la Orquesta Sinfónica Nacional, donde en 1923 se cuestionó duramente su subvención oficial por supues-

tamente carecer de una tendencia definida en su producción y en la educación musical hacia el público,³² raramente se cuestionaría a la OSM dirigida por Chávez en cuanto a su orientación, calidad musical y proyección internacional. El 7 de junio de 1936, en el diario *El Nacional* fue publicada una entrevista a Chávez en relación con las retribuciones para los integrantes de la OSM, en la cual el maestro pretendía que los músicos mexicanos fueran contemplados dentro de la política de masas del régimen cardenista:

—¿Qué piensa usted hacer este año en beneficio de los elementos que integran la Orquesta Sinfónica de México?

—Pienso en una retribución apropiada para los trabajadores de la orquesta, como compensación a sus servicios. Como creo que se desprende de su pregunta, usted no ignora, que durante las temporadas de 29 y 30, nuestros músicos trabajaron a base de un sueldo mensual, bien corto, por cierto, pero que no fue posible aumentar entonces. Esto me hizo pensar en la necesidad de un mejoramiento económico para ellos, y en 31 establecí el pago de cuotas por ensayo, procedimiento que pudo ser mejorado para la temporada de 32, acentuándose en 33, durante cuya temporada no sólo fueron cubiertas las cuotas por concepto de ensayos, sino también se pagaron los conciertos. Y en este constante afán de mejoramiento pude llegar, en 34, hasta conseguir que les fuesen retribuidos los conciertos que la orquesta ofreció gratuitamente, habiendo podido aumentar las tarifas para el año pasado y proponiéndome —siempre de toda posibilidad— mejorar dichas tarifas esta temporada, con lo cual, creo ser consecuente y seguir la tendencia de nuestro gobierno, que se preocupa por mejorar más y más la condición del proletariado nacional, dentro del cual nuestros músicos parecen formar un núcleo, si no olvidado, sí por lo menos, hasta ahora, poco favorecido.

El crítico musical Manuel Barajas,³³ autor de la anterior entrevista a Chávez, publicó en el mismo diario un artículo titulado “Situación internacional de los profesores de orquesta” en el cual comparó las retribuciones económicas de los músicos de orquesta de países europeos y Estados Unidos, mostrando como en Europa existían esquemas de tipo paternalista hacia las agrupaciones sinfónicas, y, por otro lado, en nuestro país la subvención

del Estado mexicano que le otorgaba a la Orquesta Sinfónica de México resultaba incipiente, y no se extendía a otras agrupaciones musicales:

Francia: En los cines de primera categoría, el sueldo del músico suele ser de 500 a 700 francos por semana, que hacen un total de 2,000 a 3,000 francos por mes. En los teatros de Opereta, el promedio es de 50 francos por servicio, entendiéndose por tal el relativo a función de tarde o función de noche. En los restaurantes y cafés, el salario oscila entre 30 y 40 francos por cada servicio, y 70 por dos servicios. en las llamadas casas de noche: “cabarets”, “dancings”, etc., el sueldo medio es el de 100 francos por noche [...] tanto el músico francés, como el extranjero que pertenezca a un país en donde exista un contrato de reciprocidad, percibe, justificando su calidad de tal, un socorro diario, cuando carece de trabajo, de 10 francos para los hombres, solteros o casados; de 6.50 para la mujer y 4.00 para cada hijo, más 4.50 para el pago de alquiler de casa, suma que es remitida directamente al propietario del inmueble donde el músico vive [...] Se consideran como Orquestas Nacionales, las de la Opera Nacional y la Opera Cómica, cuyos profesores son funcionarios públicos; y otro tanto acontece con las de la Radio, aparte de las citadas, las orquestas “Colonnes”, “Lamourex”, y la “Société des Concerts du Conservatoire” están subvencionadas por el Estado.

Alemania: El problema de la desocupación del músico como consecuencia del cine sonoro no ha llegado a tomar caracteres tan graves como en otras partes, porque las tres ramas principales —orquestas oficiales sostenidas por el Estado, Radio y lugares públicos— se hallan organizados de tal forma, que dan ocupación a la casi totalidad de músicos existentes. En Berlín, por ejemplo, hay un número determinado de orquestas que son remuneradas oficialmente con fondos del Estado, siendo tales orquestas en número de tres, para ópera, la filarmónica y otras. Los músicos que las forman tienen que ser aprobados previamente en un examen de ingreso especial, y pertenecen a ellas hasta alcanzar la edad de sesenta años, en que son jubilados con su sueldo. Cada músico tiene dos días de descanso en la semana. El sueldo mínimo es de 250 marcos mensuales, y en un término determinado de

tiempo asciende, hasta llegar al sueldo de 500 marcos como máximo. Durante los días libres a los que tienen derecho, cada músico es reemplazado por otro que no pertenece oficialmente a la orquesta [...] Todo músico que no forma parte de orquestas oficiales tiene derecho a un día libre a la semana, por decreto ministerial.

Inglaterra: Aunque parezca raro a muchos, en este país el problema de los músicos sin trabajo puede decirse que se halla totalmente resuelto, no solamente desde el punto de vista de las garantías otorgadas al músico de atril, sino porque tanto los grandes centros de reunión, los conciertos, así como los estudios cinematográficos ocupan profesores de orquesta en gran número.

Estados Unidos: En el país vecino, la crisis del músico de orquesta llegó a ser tan grande, que constituyó un positivo problema de carácter social, al que las autoridades tuvieron necesidad de dar atención especial. La crisis para el músico en Norteamérica fue creada principalmente por el advenimiento del cine sonoro; sin embargo, la afición por los conciertos sinfónicos adquiere, día a día, un auge mayor, de donde se deriva una fuente de trabajo que va dando acomodo a buen número de filarmónicos, sin dejar de contar con los trabajos propios de los estudios cinematográficos, de las transmisiones por radio y otros que podríamos denominar de índole particular.³⁴

Manuel Barajas calificó el resultado de la entrevista que había efectuado a Chávez como un evento de “buenos propósitos”, pero deseando que proyectos como éstos se aplicaran de manera general para mejorar la condición individual y colectiva en el medio musical del país:

El día en el que el elemento músico nacional sea atendido en sus muy justas demandas —ya se trate del músico de banda o de orquesta—: el día en que el verdadero maestro de música haga valer sus derechos, porque sepa que ha cumplido a conciencia con sus obligaciones, ese día nuestro medio musical será de los primeros.³⁵

LA PRENSA COMO INTERLOCUTORA EN LAS
CRÍTICAS A LA RENOVACIÓN DE LAS FILAS DE LA OSM

Manuel Barajas. —¿Piensa usted introducir alguna innovación en su Orquesta?

Carlos Chávez. —Dentro de las posibilidades económicas que nos permita la subvención con la que el señor presidente Cárdenas piensa ayudar a la Orquesta, creo que es una forma efectiva para el mejoramiento profesional de los trabajadores de la música; consistiría en poder traer, para la temporada, técnicos extranjeros de primer orden —por ejemplo, algunos de los que actúan con la Sinfónica de Boston— que prestasen sus servicios dentro de la Orquesta, sirviendo así de ejemplo a los nacionales, a quienes, además, darían cursos especiales de perfeccionamiento.³⁶

Esta respuesta del maestro Carlos Chávez al musicógrafo Manuel Barajas provocó una polémica discusión, puesto que el primero lograría su cometido, el de incorporar músicos como huéspedes de la OSM durante la temporada de verano; sin embargo, la sustitución de músicos de esta agrupación musical no sería una tarea sencilla. Un año después, y ante una asamblea del sindicato de músicos, el propio Chávez tendría que aclarar que las cantidades de dinero recibidas para pagar a los músicos huéspedes estadounidenses no provendrían de la subvención que el Estado otorgaba a la OSM:

[...] De los dineros que se dice vienen a llevarse, en lugar de que queden entre los nuestros, debo decir esto; que las cantidades de la subvención no sufrirán merma ninguna, ya que el dinero de que se dispone para traer a los extranjeros proviene de una partida especialmente creada para ese objeto por personas desinteresadamente interesadas en la participación de los elementos extranjeros. Su retribución nada tiene que ver con la partida asignada a la Sinfónica por Educación Pública como subvención, ni con las que da la Banca, el Comercio y los contribuyentes particulares, que es con lo que se paga a todo el personal y, por consiguiente, con el que se han salvado año con año, nuestras temporadas.³⁷

La prensa se convirtió en el interlocutor entre Chávez y el Estado mexicano, principalmente para la obtención de la subvención económica. *El Universal* publicó diversos artículos y secciones destacando el nivel, alcance y esplendor de la OSM; además, con desplegados como “La Orquesta Sinfónica y la misión cultural del Estado”, se insinuaría a la opinión pública que una orquesta como la OSM no podía vivir eternamente del público, y que, pese a la subvención recibida por el Estado, ésta se consideraba “harto modesta”.³⁸

CRÍTICA Y DISCUSIÓN EN LA RENOVACIÓN DE LAS FILAS DE LA OSM

En 1938 se pudo concretar la petición que había hecho pública Carlos Chávez dos años atrás, por la cual finalmente los músicos estadounidenses pudieran participar en la temporada de verano de la OSM; sin embargo, la decisión provocaría una crisis al interior de esta agrupación. En 1939, se recapitularon una serie de acontecimientos relacionados con esta crisis en el semanario *El Ilustrado* del diario *El Universal*, entre los artículos firmados con el seudónimo de *Demóstenes*.

El 21 de abril de 1938 Chávez citó a los músicos de la OSM, con excepción de algunos elementos, en una sala particular de ensayos en la calle de Artículo 123, en el centro de la capital. Chávez puso como tema de entrada los que consideraba los dos problemas básicos de la orquesta: el económico y el artístico; reconociendo el estrecho vínculo entre ambos. Se anunciaría que ese mismo año se había conseguido un aumento en la cooperación para la agrupación, así como un pago de 7 pesos por ensayo para solistas, 5 pesos para las primeras plazas y 4.50 pesos para las segundas plazas. El descontento se produjo cuando Chávez tocó el tema y evidenció el desequilibrio que persistía en la sección de cuerdas:

De los diez y seis primeros violines, expresó Carlos Chávez, ocho o estirando mucho, diez, son de calidad superior; los restantes sólo pueden considerarse como de relleno, y, señores, yo quiero a toda costa, porque en justicia tengo a ello el más completo derecho como artista y como responsable ante la sociedad [...] dieciséis primeros violines de la más alta calidad. Los mejores que en México se encuentren”. ¿Por

qué no los tengo? “Os lo voy a decir: no porque aquí no los haya, sino porque existe un prejuicio que daña no sólo a la orquesta sino a todas las instituciones de cultura: el de considerar como un desdoro, como una humillación, como algo indigno de su vanidad, claro está, refiriéndome a los que así piensan no estar en el primer lugar.³⁹

Chávez argumentó que el mismo problema se percibía también en la sección de alientos, específicamente en cornos y oboes. Para solucionar estos problemas, él mismo propuso traer a músicos que tocaban con la agrupación representativa del Conservatorio (Ezequiel Sierra y De la Torre) y dar la oportunidad a nuevos elementos para que ocuparan los puestos de primeros violines. En el caso del problema de la sección de alientos, el maestro abrió polémica al mencionar que buscaría traer a músicos huéspedes a la OSM, de tal manera que buscaría aprovechar a los músicos estadounidenses que descansaban en verano, y que por sus nexos y vínculos personales conseguiría que trabajaran por poco dinero. Sin embargo, ante la ausencia de los músicos de esta sección (Julio Ávila y Florentino Acosta), Chávez sentenció que él personalmente había tomado la decisión de prescindir de sus servicios —llegaran al país o no los músicos extranjeros— y, de esta manera, ofrecer una oportunidad a nuevos oboístas jóvenes. Entre el asombro —en esa reunión— los músicos de la OSM aprobaron por 67 votos a favor —sin alguno en contra— la propuesta de traer dos oboístas, dos trompetistas y un ejecutante de corno inglés. La autorización no fue objetada sindicalmente por Carlos Luyando, secretario general del sindicato de músicos. Pese a la autorización y votación, quedó en el seno de la OSM cierta oposición a estas decisiones.

Carlos Chávez se radicalizó en los días posteriores a dicha asamblea, y sometió a un riguroso examen a los integrantes de la OSM, donde los sindicales eran ellos mismos. Chávez logró que entre sus propios músicos se evidenciara la pereza, la mala voluntad y la rebeldía. Finalmente, la prueba sirvió como pretexto para la expulsión de los siguientes quince músicos:

José Noyola, Ramón Saucedo Ruiz, Rebeca Andrade, Silvano González, Eduardo Espinoza de los Monteros, Justino Camacho Vega, Alberto Banda, Daniel Ayala, Fernando Burgos, Juan Díaz Santana, Luis Flores, Horacio Ávila, Luis Torelló, Julio Ávila y Florentino Acosta.⁴⁰

De entre los despedidos de la OSM, Julio Ávila (oboe), Rebeca Andrade (viola), Eduardo Espinoza de los Monteros (violín segundo) y Juan Díaz Santana (violín primero), cabe mencionar que fueron músicos que tocaron junto con Carlos Chávez en el primer concierto de la Orquesta Sinfónica Mexicana, en 1928, en el Teatro Iris. Chávez escudriñó en el Conservatorio jóvenes músicos que pudieran reemplazar a los ejecutantes despedidos de la OSM; por otro lado, los músicos expulsados de esta agrupación comenzaron a manifestarse en contra del despido, recurriendo inmediatamente al sindicato. Los músicos desplazados siempre consideraron que tenían más derechos para que se les defendiera y se les restituyera, puesto que eran trabajadores, mientras que, por otro lado, los músicos del Conservatorio Nacional que se buscaba integrar en su lugar eran considerados únicamente “estudiantes”.

El músico Estanislao Mejía arremetió en su artículo denominado “Las instituciones y su organización”, basándose en que el antagonismo entre Chávez y los músicos desplazados era un fiel reflejo de la falta de una reglamentación en la Orquesta Sinfónica de México, puesto que los demás países europeos sí contaban con alguna:

En la formación de la Sinfónica, el proceso de trabajos anuales es también un proceso de explotación artística de los ejecutantes. Ellos trabajan más de lo que se les paga, no sólo por la amplia subvención del gobierno para la misma sinfónica, sino porque los miembros de la agrupación son elemento principal para que su director salga airoso frente al público. La estructura de las sinfónicas de todos los países, especialmente las subvencionadas por los gobiernos, está fortalecida por un reglamento y apoyadas por el éxito artístico [...] HACE FALTA UNA REGLAMENTACIÓN [...] Si el interés de los profesores desplazados de la sinfónica de México contradice a los intereses de todos los agremiados del Sindicato de Músicos, no tendremos en el primer caso más que un interés de camarilla. Habrá que considerar que el sindicato es un conjunto de ejecutantes clasificados por aptitudes técnicas y artísticas; pero en este aspecto coexiste una retribución paralela a la capacidad. Los músicos mexicanos, desorganizados, atemorizados ante la esclavitud en la que viven, no luchan, pero murmuran.⁴¹

En este mismo artículo, Mejía se lanzó contra los cronistas *Demóstenes* y Salomón Kahan por divinizar la figura de Chávez, y le imputó personalmente a *Demóstenes* el tratar de humillar en sus crónicas al músico y compositor yucateco Daniel Ayala por el solo hecho de defender a sus compañeros desplazados. Cabe señalar que el secretario general del sindicato de músicos y el cronista Salomón Kahan recibieron más cargos e imputaciones por apoyar las decisiones de Chávez que las que recibió este último personaje. Este hecho constata el fuerte papel de interlocución que algunos medios impresos desempeñaron entre la OSM, el Estado y la opinión pública, inclinándose —casi siempre— a favor de la persona del maestro Chávez y de lo que representaba para la vida musical el propio proyecto de la Orquesta Sinfónica de México en un contexto de nacionalismo posrevolucionario. Mejía también intentó desmitificar la figura de Chávez como director musical, atribuyéndole la mayor importancia al trabajo del propio músico como la base fundamental, para que los directores —como Chávez— tuvieran una vida exitosa y de gran trayectoria internacional.

La propuesta de traer a músicos huéspedes estadounidenses se llevó a cabo, y un año después Chávez tuvo que enfrentar directamente al sindicato de músicos para solicitar la autorización. Chávez acudiría el 27 de marzo de 1939 al salón de asambleas del sindicato para argumentar la petición de autorización para contratar nuevamente músicos huéspedes. Ante un salón lleno de músicos de distintas agrupaciones —carpas, cabarets, y otros—, Chávez tuvo que rebatir las impugnaciones del músico Marino el Herrero:

“No se le debe conceder en esta asamblea el uso de la palabra a Carlos Chávez, en virtud de estar considerado como patrón y, por ende, lo que es más natural, enemigo del trabajador”.⁴² Chávez tomaría la palabra para refutar a su oponente diciendo: “Marino el Herrero está en un error al considerarme como patrón, por el solo hecho de tener la obligación de organizar, disciplinar y dirigir artísticamente al personal de la Orquesta Sinfónica de México. En cuanto a los dineros, me permito informar que el año pasado se recaudó la suma de \$92,000.00 —noventa y dos mil pesos—, en partidas suministradas por Educación Pública, la Banca, el Comercio y contribuyentes particulares, lo que de ningún modo justifica el calificativo de patrón que mi contrincante propone y sí el de compañero de todos mis colaboradores [...] Sí;

compañero, por ese mi afán de hacer vivir la orquesta, mejorando de año en año sus condiciones económicas [...] No puede ser patrón quien reúne dinero de quienes sean capaces de darlo desinteresadamente para llevar a cabo una obra de educación de las masas en los diferentes sectores sociales, obreros de las fábricas y niños de las escuelas, inclusive [...] Como director de la Orquesta Sinfónica, que es una institución de arte, tengo el derecho de seleccionar continuamente mi personal, porque estoy cada vez más obligado a mejorar la calidad del conjunto del cual soy el principal responsable [...] Es por esto que, haciendo un balance de mis obligaciones, he venido a solicitar el permiso correspondiente del Sindicato de Trabajadores de la Música, para que los artistas extranjeros vengan a colaborar con los miembros de nuestra orquesta, ya que ningún compañero sufrirá daño económico, ni a nadie se desplazará por ninguno de ellos como mi impugnador, equivocado, ha hecho creer.⁴³

Estos debates que Chávez enfrentaría en la asamblea del Sindicato General de Músicos muestran la coherencia y consistencia que siempre manejó en su discurso para la defensa de la OSM, y que venía siendo respaldado por algunos diarios capitalinos; con la habilidad que lo caracterizaba rebatió inmediatamente la calificación de “patrón” por el simple hecho de que la OSM se conformaba de un comité patrocinador y de la subvención del Estado, y, por ende, no se consideraba el dueño de esta agrupación, más bien se consideraba un “director”; sin embargo, el argumento fundamental que Chávez utilizó para echar atrás las imputaciones que lo tacharon como “patrón”, fue su respuesta de que la OSM llevaba a cabo una educación de las masas en diferentes sectores sociales; de cierta manera, cumplía con las ideales de la Revolución.

Finalmente, los músicos huéspedes estadounidenses que acompañaron a la OSM en la temporada de verano de 1939 fueron los oboístas de la orquesta de Cleveland, Betr Gassman y Ernest Serpentine; Theodore A. Seder de la orquesta de Detroit para integrarse como primer corno, y, como segundo corno, William A. Namen de la orquesta de Cleveland.⁴⁴ Chávez, en una carta enviada el 26 de mayo de 1941 a Modesto García Gil, secretario de organización y propaganda del Sindicato Único de Trabajadores de la Música del D.F., mostró su verdadera posición ante el sindicato, es

decir, siempre atento a los oficios que éste le enviaba pero tajante en cuanto evitar disciplinarse a los acuerdos de este organismo que interfirieran en el desarrollo de alto nivel que había logrado en la conducción de la OSM:

Estimado compañero: Recibí su atento oficio n°. 906 fechado el día 20 de este mes en el que se sirve usted comunicarme “la resolución del Comité Ejecutivo en el conflicto suscitado por el horario de ensayos de las orquestas Sinfónica de México y ‘Embajadores’. Resolución que consiste en indicarme “que, apelando a su buena voluntad y disciplina sindical, ya que es usted miembro activo de este Sindicato, se discipline al acuerdo en el sentido de que sea respetado el horario de ensayos de la Orquesta ‘Embajadores’ que es el siguiente: etc.”. Con toda atención debo manifestar a usted que los horarios de ensayos de la Orquesta Sinfónica de México se fijan de acuerdo con sinnúmero de circunstancias de orden artístico y administrativo y no pueden depender en un momento dado de la resolución mía de “disciplinarme” a tal o cual acuerdo del Sindicato.

Tenga usted la seguridad de que yo, personalmente, tengo el mejor deseo de disciplinarme a los acuerdos de ese Sindicato, pero en el caso de poner en práctica la resolución del Comité Ejecutivo, antes citada, la Orquesta Sinfónica de México tendría que perder 3 ensayos semanales [...] Sin otro particular, soy de usted afectísimo compañero y seguro servidor. El Director de la Orquesta Sinfónica de México. Carlos Chávez.⁴⁵

LA PRENSA Y LA DIFUSIÓN DE LA ARGUMENTACIÓN DEL SUBSIDIO ANUAL DE LA SEP PARA LA OSM

La Orquesta Sinfónica de México inició el año de 1941 con una fuerte incertidumbre —por primera vez— de desaparecer de la vida musical al no figurar en el presupuesto del Estado, del cual había gozado año con año desde su fundación. Chávez volvió a aprovechar a la prensa, en ese juego de interlocutores que asumían en cuanto tema se tratara de la OSM, y públicamente reconoció en el periódico *Excélsior* que las subvenciones recibidas eran la base principal de subsistencia de esta agrupación:

“Ahora bien, —añadió el maestro Chávez— la OSM sólo puede existir lo mismo que cualquiera otra orquesta sinfónica del mundo, a base de subvenciones [...] Antes, habíamos dado conciertos gratuitos para trabajadores, los cuales se iniciaron en 1929. Los primeros se dieron en Balbuena; la entrada era libre y no se requería boleto [...] se trata de un tipo de gente pobre de artesanos [...] y había que ver el interés que les causaba. Un mentís a la teoría de que la alta música sólo interesa a una minoría selecta. Fue tanto el interés que tuvieron esos conciertos, que posteriormente, desde 1935, la asistencia a los mismos se organizó por conducto de los sindicatos obreros más importantes, los cuales se encargaban de la distribución de los boletos. A partir de entonces los conciertos para los trabajadores se efectuaron en el Palacio de Bellas Artes [...] las cosas que se regalan se desprecian. Y hay que advertir que fue de los sindicatos de donde partió esta sugerencia. Los primeros que hicieron la observación de que los conciertos se debían cobrar, aunque fuera 10 centavos, fueron los albañiles [...]”. —Entonces— preguntamos— ¿La subvención que recibe la OSM es para pagar los conciertos gratuitos? “En buena parte la subvención compensa el gasto de los conciertos gratuitos. Pero la razón fundamental de la subvención es otra, y es que la OSM, es una agrupación que estudia; y el estudio y los ensayos, es cuestión de tiempo, de insistencia, de depuración y, consiguientemente, una cuestión que requiere grandes gastos. La OSM es una agrupación de más de 90 personas y el costo de cada ensayo es considerable. Las cosas de calidad cuestan mucho [...] En resumidas cuentas la Secretaría [SEP] no discute lo procedente de la subvención, pero de todos modos es un asunto que está por dilucidar”.⁴⁶

Los boletines de la OSM que se publicaron y se distribuyeron para la Temporada de 1948, difundieron un texto justificando la subvención de esta agrupación en dos vertientes: una en la difusión y fortalecimiento de la personalidad mexicana, y otra en la disminución y moderación de los precios de entrada. Los boletines se convirtieron en voceros directos con el público asiduo a las funciones de la OSM.

CONFLICTOS ENTRE LA ORQUESTA
SINFÓNICA DE MÉXICO Y LA ORQUESTA DEL
CONSERVATORIO: LA GUERRA DE LAS SINFÓNICAS

En 1937 se suscitó en el panorama musical mexicano un hecho mediático denominado “la guerra de las sinfónicas”, conflicto entre la agrupación que representaba a la Orquesta del Conservatorio Nacional de Música⁴⁷ y la Orquesta Sinfónica de México dirigida por Carlos Chávez. Ambas orquestas se disputarían los espacios en la programación del Palacio de Bellas Artes; sin embargo, cada una tenía su propio público y trayectoria. El Estado mexicano se convirtió en soporte de ambas agrupaciones, pero destacando —en los últimos años— una por encima de la otra, debido a que consideraba que la Orquesta Sinfónica de México estaba mejor organizada y pagaba mejores sueldos que la del Conservatorio. El Estado mexicano, a través de la Secretaría de Educación Pública, siempre incluyó en su política cultural a la Orquesta del Conservatorio Nacional de Música (a la que también, en algunos momentos mencionados en este libro, le llegaría a denominar como “Sinfónica Nacional”), y, por otro lado, fungió como protector y promotor de la OSM del maestro Chávez.

La Orquesta del Conservatorio Nacional de Música representaba un proyecto distinto al de la Orquesta Sinfónica de México; la primera agrupación tal vez no lograría superar la calidad instrumental ni el prestigio internacional de esta última alcanzado en sus pocos años de existencia, y tal vez tampoco brindaba grandes conciertos como los realizados en sus mejores épocas bajo la dirección de las batutas de Carlos J. Meneses, Julián Carrillo y Silvestre Revueltas; sin embargo, sus funciones seguían siendo más de un carácter pedagógico, aparte de contar con años más de existencia en la vida musical de nuestro país. Para 1937, la Orquesta Sinfónica de México no solamente cumplía con una labor educativa, asimismo se encontraron en ella otros agregados como la “atracción de turistas” y la “proyección internacional”, convirtiéndose así en un instrumento cultural del Estado mexicano sin considerarse una agrupación oficial:

“¿Qué es, en verdad, la Sinfónica? Es, por un lado, un timbre de orgullo y de prestigio para la nación; por otro, uno de los más atrayentes, de los más eficaces, de los más poderosos instrumentos de cultura con

que el país cuenta para atraer al turismo extranjero. A las propagandas insidiosas contra nuestro país, y para desbaratarlas, basta oponer un argumento: el de la existencia de la Sinfónica [...] Una institución ahora a la altura de las primeras del mundo; y desde el punto de vista nacionalista, supuesto que está compuesta y se ha formado por mexicanos y la dirige un mexicano, la primera de América”.⁴⁸

El crítico Salomón Kahan en un artículo publicado el 3 de enero de 1939 en el *Universal Gráfico*, titulado “Un año de escasa cosecha”, y en el marco del décimo aniversario de la OSM, comparó ambas Orquestas, quedando la Orquesta del Conservatorio muy por debajo de las expectativas:

Mirando retrospectivamente el año que acaba de expirar, encontramos que no hay motivo para jactarnos del volumen de las actividades musicales en los salones de concierto capitalinos. Otra cosa es la calidad; en este sentido sí hubo acontecimientos que salvan el prestigio del recién desaparecido año. Al hojear, por decirlo así, en el recuerdo los eventos musicales de indiscutible valor artístico ocurridos en 1938. Nos preguntamos: ¿Y esto es todo? Tratándose de una ciudad de más de un millón de habitantes, la cantidad de buenos conciertos y recitales que hemos oído es, en verdad, irrisoria. Pero en lugar de dedicarnos a lúgubres meditaciones, mejor vayamos a los hechos de carácter positivo y anotemos lo que a nuestro entender fue lo más destacado en las actividades musicales de esta ciudad. Como era de esperarse, también en este año el centro en el dominio de la vida concertística lo constituyó la Orquesta Sinfónica de México, la cual, con sus conciertos sinfónicos de abono, con sus conciertos para trabajadores y con los destinados para los niños, mantuvo en alto ante propios y extraños su estandarte como institución difusora de cultura artística, lo mismo en el salón de conciertos que a través del radio. Fue el de 1938 un año de particular significación en la vida de este conjunto, así como para el ambiente musical capitalino, pues en este año celebró la sinfónica el décimo aniversario de su fundación. [...] Otros dos factores hubo que hicieron el año de 1938 memorable para todos y cada uno de los miembros de la Orquesta Sinfónica de México. En primer término, hay que men-

cionar el hecho de haber actuado, en calidad de huéspedes, cuatro instrumentistas de una excelente orquesta extranjera, sirviendo su labor de ejemplo y aliciente para los músicos que quieren y saben aprender y no padecen del complejo de inferioridad que a sus víctimas hace adoptar una actitud altanera y xenófoba. En segundo lugar, debe ser anotado establecido en vísperas de la reciente temporada de la Sinfónica, y que es: democracia selectiva dentro de los inmovibles principios sindicalistas y la libertad del director de ir renovando, ateniéndose estrictamente a aquel principio, el personal de su orquesta. La abolición del derecho a una silla junto a un atril “en perpetuidad”, sólo porque sí, representa un importante paso en la marcha ascendente de la Orquesta Sinfónica de México. En su, desgraciadamente corta, demasiado corta temporada, la Sinfónica y su director tuvieron momentos de excepcional altura artística. A éstos pertenece, en primer lugar, el memorable concierto de homenaje a Ravel. En la temporada de aniversario de la Sinfónica actuaron, entre otros, como solistas, los admirables componentes del Cuarteto Coolidge, dando aun mayor realce al valor artístico, de por sí grande, de los conciertos de la Orquesta Sinfónica de México. Anotemos también algo que no existió en el año que acaba de terminar. ¿Quién sabe lo que le ha pasado a la Orquesta Sinfónica Nacional?⁴⁹ No dio señales de vida en ninguno de los salones de conciertos. ¿Vive? ¿Agoniza? ¿Descansa en Paz? Una existencia precaria llevó en el año pasado la Orquesta de la Universidad. Un conjunto que daba muestras de evolución en el sentido positivo, se vio la Orquesta de la Universidad afectada por el terremoto universitario. Tuvo que suspender durante algún tiempo sus actividades, porque se la designó para ser el chivo expiatorio de las “economías”. Ya para finalizar el año, pareció recuperarse y volvió y dio unos conciertos sinfónicos. Su futura existencia sigue envuelta en misterio.⁵⁰

LOS DISCURSOS NACIONALISTAS EN LAS PRESENTACIONES DE LA OSM

El presidente de la República Manuel Ávila Camacho ofreció el 13 de junio de 1941 —para sorpresa del público y de los críticos— un discurso en la

inauguración de la 14ª temporada de la Orquesta Sinfónica de México, de la cual destacaré algunos fragmentos:

[...] pues considero que un gobierno cuidadoso de todas las expresiones fecundas de la vida de la República debe dar singular importancia al desarrollo de las actividades que representan la continuidad de cultura de nuestro pueblo.⁵¹

Los diarios consideraron esta intervención presidencial como un “acto simbólico”. En el discurso del presidente Manuel Ávila Camacho predominó el tono de un carácter nacionalista y revolucionario:

[...] gobernar es bajar a las más humildes esferas, para recoger el rumor de los que con sus manos forjan el destino material de la patria, y ascender a los más altos planos de la cultura, donde el pensador y el artista promueven la expresión última del país: la de su cultura superior.⁵²

Este acontecimiento se podía interpretar desde dos sentidos: como un refrendo del compromiso del Estado mexicano con la creación artística, o como un evento de reconciliación con las elites, tras la tensión que había generado la política cardenista en el sexenio anterior. La herencia cardenista aún pervivía en el gobierno de Ávila Camacho, la cual se caracterizó por una excesiva centralización del Estado, un dominio total de la presidencia sobre las instituciones, un ejército subordinado y en vías de profesionalizarse, un partido oficial con bases de organizaciones obreras y campesinas, así como una oposición naciente, activa pero neutralizada. Este legado cardenista puede ayudarnos a comprender la posición que asumía el Estado con las políticas de masas, y con agrupaciones de gran alcance hacia ambas esferas sociales —la elite y la clase obrera— como aconteció en el caso de la Orquesta Sinfónica de México.

El expresidente Emilio Portes Gil⁵³ llegó a asistir a los conciertos de la OSM desde sus inicios en el Teatro Hidalgo, pero de manera oficial nunca ofreció discursos oficiales en algunas de las presentaciones. El discurso avilacamachista en la noche del concierto de la OSM, pese a sustentarse en las “humildes esferas”, fue a su vez un acto de reconciliación del Estado

mexicano con la elite que se reunía en dicho evento, una elite seguramente dividida entre adeptos y detractores del cardenismo.

En el mismo mes de junio de 1941, en el Boletín de la OSM, Chávez publicó un artículo, el cual no era más que un resumen de sus palabras pronunciadas en el programa de la *Hora Nacional* transmitida por la radio mexicana en ese mismo año, definiendo lo que entendía por “nacionalismo” y la “música nacional”:

LA REVOLUCIÓN MEXICANA Y LA MÚSICA (Boletín de la OSM, Vol. 2, No.2). [...] La Dirección General de Información ha tenido a bien pedirme haga yo en esta *Hora Nacional* una breve disertación sobre un punto que la misma se ha servido fijar. ¿Qué influencia ha ejercido la Revolución mexicana en la música, o viceversa?, es la pregunta formulada. La Revolución mexicana es un movimiento social que debemos hacer partir desde los intentos libertarios de Morelos. Sin embargo, el periodo propiamente llamado así se inició en 1910, se apoya en la Constitución de 1917 y continúa hoy su irresistible marcha. Nuestra Revolución ha sido siempre “nacionalista”, porque es un hecho que, dentro de la organización política del mundo, la solidaridad de grandes grupos humanos para formar naciones ha sido, desde hace siglos, la mejor forma de vivir, competir y progresar. Pero ya, desde Morelos y aun antes de la Independencia, quedó expresado con claridad que juntamente con la lucha que fortaleciera nuestra nacionalidad había que librar otra batalla por la justicia y la libertad verdaderas. Es decir, la Revolución quiere edificar a México, quiere hacer una nacionalidad mexicana [...] Por otra parte, la música es la expresión más quintaesenciada del hombre, el síntoma más claro (junto con las otras artes) de la capacidad humana para sublimar sus emociones. Es, directamente, una expresión del individuo, pero como éste no vive aislado, sino en la nación de que forma parte, su música es por *fuerza* nacional. En ella se suman los antecedentes nacionales heredados de mil generaciones anteriores y las influencias del medio social en que se produce [...] Entonces existe la música mexicana en el mismo tanto o forma que existe la nacionalidad mexicana. O dicho de otra manera: la música mexicana registra un proceso de integración constante y compleja

paralelo al de la nación mexicana [...] Bástenos dejar dicho que el nacionalismo no debe entenderse como una mecánica profesional ni como una meta, sino como una intención —natural, muchas veces inconsciente— del artista de relacionarse íntimamente con el medio ambiente en que vive y como una actitud franca y receptiva hacia las expresiones afines —afines por una comunidad de origen, de lugar, de función, de finalidad—. Por lo menos así lo he comprendido, así lo he sentido yo.⁵⁴

LA CREACIÓN DEL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA (INBAL)

El 16 de febrero de 1941 el diario *El Universal* reprodujo lo que podríamos considerar como el primer Proyecto de Ley Orgánica para la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) que había desarrollado y presentado ante el congreso el ingeniero Alberto J. Pani en mayo de 1934:

Art. 1º- Bajo el nombre de Instituto Nacional de Bellas Artes se crea una institución autónoma, dotada de plena capacidad jurídica, que tendrá como fines esenciales: I. Estimular la producción artística de México para que, organizada sobre bases económicas, adquiera valor en los mercados del arte, tanto nacionales como internacionales, haciendo fructificar así la obra de enseñanza y difusión artística que realiza el Gobierno Federal. II. Fomentar el desarrollo del arte teatral en sus diversos géneros, así como el de la música, por los medios siguientes [...].⁵⁵

El presidente Ávila Camacho había logrado mantener hacia 1943 el orden, así como reforzar la unidad nacional ante la crisis de la Segunda Guerra Mundial; tras este catastrófico conflicto mundial, la UNESCO⁵⁶ alentaba forjar ciudadanos a partir de conceptos como “democracia” y “paz social”, y de esta manera la política cultural en México se encaminó hacia una educación integral para la realización plena de los individuos.

Retomando a la Orquesta Sinfónica de México, para 1945, y en vísperas de ir abandonando el modelo de patronato que le había permitido

junto con la subvención del Estado mexicano sostenerse durante 21 años; esta agrupación llegaría a contar con 150 patrocinadores abonados, entre éstos sobresalieron las siguientes personalidades del arte, la política, del ámbito empresarial y bancario, sindicatos, uniones, asociaciones e instituciones públicas, entre otros:

Patrocinadores Contribuyentes. Secretaría de Educación Pública, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Departamento del Distrito Federal, Atoyac Textil S.A., “América” Cía. General de Seguros S.A., Sr. Raúl Bailleres, Banco Capitalizador de Ahorros S.A., Banco de México S.A., Banco Internacional S.A., Banco Nacional de México, S.A., Banco Mexicano S.A., Banco Nacional, Hipotecario, Urbano y de Obras Públicas, Cervecería Moctezuma, S.A., Cervecería Modelo S.A., Cía. de las Fábricas de Papel de San Rafael y Anexas S.A., Cía. Fundidora de Hierro y Acero de Monterrey, S.A., Cía. Hulera “Euzkadi”, S.A., Cía. Mexicana de Automóviles, S.A., Agencia Ford, Cía. Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S.A., El Palacio de Hierro S.A., El puerto de Liverpool, Fabricas de Papel, Loreto y Peña Pobre S.A., Hipódromo de las Américas S.A., Hoteles Reforma, “La Atlántida” Seguros Generales S.A., “La Nacional” Cía. de Seguros Sobre la Vida S.A., “La Tolteca” Cía. de Cemento Pórtland S.A., Víctor Mexicana S.A., Remington Rand Internacional S.A., Sindicato Mexicano de Electricistas, Sr. Antonio Ruiz Galindo, Unión Nacional de Productores de Azúcar S.A. de C.V.

Patrocinadores abonados en plateas y palcos. Lic. Miguel Alemán, Sr. Raúl Bailleres, Ing. Marte R. Gómez, Hipódromo de las Américas S.A., Sr. Ignacio Helguera, Lic. Miguel Lanz Duret, Ing. José D. Lavín, Dr. Carlos Malabehar Peña, Sr. José de la Machorra Jr., Dr. Efrén R. Marín, Sr. Salvador Novo, Ing. Eduardo Morillo Safa, Nacional Financiera S.A., Lic. Ezequiel Padilla, Sr. Bruno Pagliai, Lic. Emilio Portes Gil, Lic. Alejandro Quijano, Sr. Diego Rivera, Lic. Javier Rojo Gómez, Lic. Aarón Sáenz, Ing. Gustavo P. Serrano, Lic. Eduardo Suárez, Sr. Ricardo Toledo, Sr. Jaime Torres Bodet.

Patrocinadores abonados en lunetas. Dr. José Aguilar Álvarez, y Sra., Lic. José Aguilar y Maya, y Sra., Dr. Carlos Alatorre Isunza, Ing. Eva-

risto Araiza, y Sra., Sr. Alfonso Arrache E., Sr. Nisim Avramov, Sr. Moi Avramov, Dr. Abraham Ayala González, y Sra., Banco Nacional Hipotecario, Urbano, y de Obras Públicas, Dr. Sergio Bandala, y Sra., Sr. Ramón Benet, y Sra., Dr. Pedro Berruecos, y Sra., Lic. Ramón Beteta, y Sra., Sr. Arcady Boytler, y Sra., Sr. Ernesto Bredée, y Sra., Sr. Archibaldo Burns, y el Lic. Luis Cabrera, y Sra.⁵⁷

Carlos Chávez creyendo haber terminado su labor en la vida musical en México, anunciando un posible retiro, aceptó en octubre de ese año la dirección de la Comisión de Cultura del Comité Nacional Alemanista. Chávez formularía y redactaría en 1946 el Proyecto de Ley Orgánica del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, el cual cobró vigencia el 1º de enero de 1947:

MIGUEL ALEMÁN VALDÉS, Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, a sus habitantes, sabed: Que el H. Congreso de la Unión, se ha servido dirigirme el siguiente DECRETO: “El Congreso de los Estados Unidos Mexicanos, decreta: ARTÍCULO 1º.-Se crea por medio de la presente Ley el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, con personalidad jurídica propia. ARTÍCULO 2º.-El Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura dependerá de la Secretaría de Educación Pública y tendrá las finalidades siguientes: I.- El cultivo, fomento, estímulo, creación e investigación de las bellas artes en las ramas de la música, las artes plásticas, las artes dramáticas y la danza, las bellas letras en todos sus géneros y la arquitectura. II.- La organización y desarrollo de la educación profesional en todas las ramas de las Bellas Artes; de la educación artística y literaria comprendida en la educación general que se imparte en los establecimientos de enseñanza preescolar, primaria, de segunda enseñanza y normal. Para la coordinación, planeación, organización y funcionamiento de la finalidad a que se contrae el presente inciso, se creará un Consejo Técnico Pedagógico como órgano del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, que bajo la presidencia de su director se integrará con representantes de las dependencias técnicas correspondientes de la Secretaría de Educación Pública y con representantes de las dependencias también técnicas del propio Instituto. III.- El fomento, la organización y la difusión

de las Bellas Artes, inclusive las bellas letras, por todos los medios posibles y orientada esta última hacia el público en general y en especial hacia las clases populares y la población escolar. IV.- El estudio y fomento de la televisión aplicada a la realización, en lo conducente, de las finalidades del Instituto. V.- Las demás que en forma directa o derivada le correspondan en los términos de esta Ley y de las que resultaren aplicable.⁵⁸

Esta Ley fortaleció aún más el vínculo entre la educación y el arte, señalando en su artículo segundo la dependencia del INBAL de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Sin embargo, también fue un reflejo del Estado centralizador en cuanto a las instituciones, una especie de gobierno promotor de la vida institucional, como sucedió en el caso de la creación, en 1939, del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). La interdependencia que en la práctica existió entre la educación y la cultura no interfirió en su posterior desarrollo en la autonomía de cada una de las instituciones.

El INBAL dentro de sus finalidades orgánicas en su ley orgánica se encargaría directamente del estímulo, creación e investigación de las bellas artes; así como del desarrollo de la educación profesional artística en todas sus ramas, y de la educación artística y literaria que comprendía la educación general dependiente de la Secretaría de Educación Pública. Para su coordinación y vinculación estas finalidades se encargaron a un consejo técnico pedagógico formado por representantes de ambas instituciones. El fomento y la difusión de las bellas artes y la literatura se orientaron hacia el público en general, especialmente hacia las clases populares y el público escolar.

En su artículo tercero, la ley facultó al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura para que las escuelas o instituciones creadas por el gobierno federal —y con finalidades semejantes a dicha institución— quedaran a su cargo, así como pudiera patrocinar el fomento de sus actividades y encargarse de las subvenciones que les fueran otorgadas. Por otra parte, el INBAL absorbió inmediatamente las funciones del Departamento de Bellas Artes, y coordinó las funciones pedagógicas del Conservatorio Nacional de Música y su propia orquesta sinfónica, los Centros Populares de Iniciación Artística y las escuelas de Pintura y de Teatro; además, el recinto del Palacio de Bellas Artes quedaría directamente bajo su gestión:

Artículo 4º.-El Instituto, capaz para adquirir y administrar bienes, formará su patrimonio con los que a continuación se enumeran: [...] III.- Con el uso de los edificios y terrenos siguientes, ubicados todos ellos en el Distrito Federal: El nuevo edificio del Conservatorio Nacional; la totalidad de los terrenos que constituían el “Club Hípico Alemán”, en la Avenida del Castillo y calle de Mazarik, con una extensión de cincuenta y tres mil metros cuadrados; el edificio situado en los terrenos anteriormente citados y que a la fecha ocupa la Escuela de Danza; el edificio que ocupó durante los últimos años el Conservatorio Nacional, constituido por las casas números 14 y 16 de la calle de la Moneda; el edificio que ocupa la Escuela Nacional de Artes Plásticas en la calle de la Esmeralda número 14; el Palacio de Las Bellas Artes con todas sus dependencias y anexos; el edificio del Teatro Hidalgo, igualmente con todas sus dependencias y anexos; los terrenos que ocupa el ex templo de San Diego, con sus anexos en la calle del Dr. Mora; y todos los demás edificios y terrenos que al Instituto destine el Gobierno Federal.⁵⁹

Los ingresos económicos correspondientes al funcionamiento del INBAL quedaron definidos en el artículo cuarto de la ley, y se conformaron de un subsidio anual del gobierno federal a través de su presupuesto de egresos, las partidas presupuestales de cualquier género destinadas por la SEP, el producto de cuotas y precios de arrendamiento, así como el producto de ingresos diversos. En cuanto a los nombramientos para asumir los cargos de director y subdirector general del INBAL —de acuerdo con el artículo séptimo de la ley— serían designados por el ciudadano secretario de Educación Pública, debiendo ser seleccionados por la realización de obras artísticas de notoria importancia y méritos superiores. También se hizo recaer la responsabilidad en el mismo secretario de Educación Pública los nombramientos de los demás directores, jefes de departamento, y de los técnicos en general que fueran propuestos por el propio director general del instituto —todos ellos bajo el carácter de empleados de confianza—.

Roberto García Morillo, biógrafo de Carlos Chávez, llegó a enlistar las personalidades que ocuparon las distintas dependencias del recién fundado INBAL:

Al ponerse en movimiento el INBAL, a principios de 1947, como decimos, se encargaron de las diversas dependencias las siguientes personas: Carlos Chávez, Director General y [provisoriamente] Departamento de Danza; Luis Sandi, Subdirector General; Blas Galindo, Departamento de Música; Julio Castellanos, Departamento de Artes Plásticas; Alfredo Gómez de la Vega, Departamento de Teatro; Enrique Yáñez, Departamento de Arquitectura; Salvador Novo, Comisión de Televisión, y Leonor Llach, Departamento Administrativo. En la marcha del instituto, hubo por supuesto pequeñas modificaciones, de acuerdo con las necesidades de orden práctico que fueron surgiendo en su funcionamiento, así como cambios de las personas encargadas de las distintas secciones. Así aparecieron el Consejo Técnico Consultivo y el Consejo Técnico Pedagógico.⁶⁰

EL DEPARTAMENTO DE MÚSICA DEL INBAL

El Departamento de Música del INBAL se dividió, en 1949, en tres áreas estratégicas para su funcionamiento: Creación e investigación, Educación y Difusión. El dinamismo que logró imprimir Chávez a la evolución de los músicos durante su primera gestión como director del Conservatorio (1928-1934) y, paralelamente, como director de la Orquesta Sinfónica de México se reflejó al diseñar este departamento, puesto que se ubicaría en el rubro de “Educación” al Conservatorio Nacional de Música, y, por otra parte, a la Orquesta Sinfónica Nacional en el de “Difusión”.

La anterior fórmula que Chávez utilizó para elevar la calidad de los músicos de la OSM ahora se implicaría en un carácter más institucional dentro del INBAL, esto para intentar que la Orquesta Sinfónica Nacional alcanzara los niveles de las homónimas de Estados Unidos y Europa. Por otra parte, la “investigación musical” fue otra área estratégica que Chávez habría proyectado desde sus planes de renovación del Conservatorio. En una especie de “tríada”, el maestro Chávez incorporó la “investigación musical” (Creación) en el Conservatorio Nacional de Música (Educación), para abrirles un espacio a nuevos arreglos y compositores mexicanos a través de la Orquesta Sinfónica Nacional (Difusión): una especie de recipiente con

ingredientes de una fórmula que le había arrojado resultados positivos durante la década de los años de 1930.

De acuerdo con el trabajo biográfico de García Morillo⁶¹ el Departamento de Música del INBAL fue organizado en 1949 de la siguiente manera:

- I. **Creación e investigación:** 1) Encargos y Concursos; 2) Oficina de Investigaciones Musicales; 3) Promoción de obras pedagógicas y repertorio musical.
- II. **Educación:** 1) Profesional: a) Conservatorio Nacional de Música; b) Escuela Nocturna de Música; c) Academia de Opera de Bellas Artes; Escuela Secundaria de Arte. 2) Escolar: a) Sección Escolar para el D.F. (Inspección, Primarias, Secundarias, Normales, Acompañantes de Educación Física); b) Sección Escolar para los Estados y Territorios (Inspección, Primarias, Secundarias, Normales Urbanas, Normales Rurales, Escuelas de Música); 3) Popular: a) Centros Populares de Arte.
- III. **Difusión:** 1) Orquesta Sinfónica Nacional; 2) Opera de Bellas Artes; 3) Coro del Conservatorio; 4) Coro de Madrigalistas; 5) Coro de Varones de la Escuela Nocturna de Música; 6) Coros Escolares; 7) Coro de niños del Conservatorio; 8) Patrocinio a concertistas independientes; 9) Oficina de Conciertos Escolares; 10) Sección de Publicidad.

ORGANIGRAMA DEL INBAL (1947)

El siguiente organigrama es una reproducción del que apareció en la *Memoria de la Secretaría de Educación Pública* de 1947, y se puede observar como el Departamento de Música aparece más ligado al departamento Administrativo.

El Departamento Administrativo del INBAL se encargaría de la “contabilidad” de fondos provenientes de subsidios de la Federación y de otros ingresos, tales como alquiler de salas de espectáculos y conferencias, venta de boletos de entrada para exposiciones, funciones y exhibición de la cortina de cristal del telón del Teatro del Palacio de las Bellas Artes, así como de la venta de publicaciones. El “control de concesiones” formaría parte de



la gestión de este departamento, es decir, sería el encargado de tramitar las concesiones de las salas de espectáculos y de conferencias, así como de vigilar el cumplimiento de las condiciones en que se otorgaban, y cobrar las cantidades fijadas a los concesionarios por concepto de gastos de servicios y administración.

De acuerdo con la ley orgánica del INBAL, se formó un “consejo consultivo”, integrado por el director y el subdirector general, así como por los distintos jefes de departamentos. En este consejo consultivo destacaron las discusiones en relación con los proyectos de reglamentación del instituto y de sus dependencias, la aprobación de los reglamentos, así como la formulación y proposición a la SEP del presupuesto anual del instituto.

El 1º de enero de 1948 se creó el Departamento de Producción Teatral, dotado de funciones administrativas y técnicas. Entre sus funciones técnicas regía la facultad de vigilar la escenografía y el montaje de todos los espectáculos programados en el Palacio de Bellas Artes. Referente a las funciones administrativas de este departamento, la principal consistía en planear un calendario de las actividades de la sala de espectáculos para combinar las actividades de agrupaciones artísticas externas —Orquesta Sinfónica de México, Opera Nacional A.C., Ballet de la Ciudad de México, Empresas de Conciertos Asociación Musical Daniel A.C., y Conciertos Mexicanos A.C.—

con las actividades de los grupos artísticos propios del INBAL —Orquesta Sinfónica del Conservatorio, Teatro Infantil, Opera de Bellas Artes y Academia de la Danza Mexicana—, además de celebraciones cívicas y patrióticas del calendario escolar de la SEP, festividades cívicas coordinadas por el Departamento del Distrito Federal, congresos culturales y económicos organizados por el gobierno federal, así como las fiestas escolares celebradas en el Teatro de Bellas Artes.

Otras dependencias que el Departamento de Música del INBAL comenzó a coordinar fueron:

- a) *Escuela Secundaria de Música*; con 208 alumnos, y materias como solfeo y piano, instrumentos de cuerda, instrumentos de aliento, anatomía de la voz, canto y conjuntos corales.
- b) *Oficina de Conciertos Escolares*; integrada por el Coro de Madrigalistas, el Coro de Varones de la Escuela Nocturna de Música, el Coro de Niños de los Cursos de Iniciación del Conservatorio, entre otros; presentando 866 conciertos escolares entre la Ciudad de México y el interior de la República.
- c) *Sección de Investigaciones Musicales*; con misiones de investigación folklórica en los Estados de Morelos, Puebla, México y Guerrero para el estudio de la música de lengua náhuatl; además, destinada al ordenamiento de documentos folklóricos, como fue en el caso del Valle del Mezquital. Esta sección igualmente se encargaría de la copia y transcripción a una notación moderna de música polifónica antigua. Para finales de 1947 se terminó un inventario de 1,101 composiciones de autores mexicanos, resguardados en el Archivo y Biblioteca del Conservatorio Nacional.
- d) *Escuela Nocturna de Música*; conformada por 440 alumnos; en la sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes se ofrecieron conciertos públicos, por el Coro y la Orquesta del propio plantel.
- e) *Sección de Música Escolar en el Distrito Federal*; el cual coordinó los programas de 82 escuelas primarias referidos a la enseñanza técnica de la música, del canto coral, de la apreciación musical y de la práctica de orquesta de juguetes. Esta sección también se dedicó al fomento de los clubes corales en primarias y secundarias., así como a la organización de festivales y concursos para estos clubes.

- f) *Grupo de Iniciación del Conservatorio Nacional*; el propósito fundamental de este grupo fue iniciar a los niños de edad escolar en el estudio especializado de la música, aproximadamente a un número de 416 niños inscritos.
- g) *Sección de Música Escolar en estados y territorios*; buscando controlar a los maestros de música en toda la República Mexicana, esta sección en particular elaboró un directorio de estos maestros para enviarles los programas a los cuales se debían sujetar, así como exigía un informe mensual de actividades de cada uno de ellos.
- h) *Coro del Conservatorio*; agrupación que presentó conciertos acompañando a la Orquesta Sinfónica Nacional del Conservatorio —antes Orquesta Sinfónica de México—.

El propósito de describir estas dependencias del Departamento de Música es subrayar la extensión del área escolar musical que se articuló con el recién creado INBAL, como una forma de comenzar a crear y apoyar más escuelas especializadas hacia un complejo mundo cultural. Parfraseando a Gramsci se trataría de seguir situando a “la escuela como un instrumento para formar los intelectuales de diverso grado”.⁶²

LA OFICIALIZACIÓN DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE MÉXICO COMO ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL

La última fase para que la Orquesta Sinfónica de México quedara dentro de la estructura del Estado mexicano e insertada en una instancia o institución nacional tenía que ser la “reglamentaria”, es decir, se tendría que disolver la sociedad cooperativa que había operado por 21 años y tenía que emitirse un decreto presidencial. La oficialización⁶³ de la Orquesta Sinfónica de México no fue bien aclarada en un principio al público, así que se vivieron momentos de desorientación. A pesar de la emisión de boletines que intentaron justificar la acción que había tomado el Estado, el público dejó de asistir a las salas del Palacio de Bellas Artes con la misma consistencia que lo hacía anteriormente. Sin embargo, para los músicos de esta agrupación musical la oficialización significaría la reivindicación con el núcleo obrero, acercarlo a la condición que estaba logrando el trabajador

mexicano en el México posrevolucionario de no caer en la condición de “oficio olvidado”, sin seguridad en el trabajo.

El 18 de julio de 1947, por decreto presidencial publicado en el *Diario Oficial de la Federación*, la Orquesta Sinfónica de México se convirtió en la Orquesta Sinfónica Nacional del Conservatorio (OSNC). Aunque, años más tarde, Chávez explicaría el motivo del cambio de nombre de la Orquesta Sinfónica de México y su disolución de una manera muy simple, la prensa y el público asiduo a estos conciertos quedaron muy sorprendidos con la decisión:

Como parte de los organismos artísticos manejados ahora por el Instituto de Bellas Artes, ha nacido una nueva orquesta: La Sinfónica del Conservatorio Nacional. Por el personal que la compone, el aparentemente nuevo conjunto no es sino una advocación más de la Orquesta Sinfónica de México. Tan cierta es nuestra afirmación, que aun los que no conocen a nuestros músicos por sus nombres exclamaban: pero si son los mismos profesores de la Sinfónica de México. Ha desconcertado la formación de la Sinfónica del Conservatorio, compuesta de sesenta y cinco personas, sin contar al director [...] Otros piensan que Carlos Chávez, decidido, después de casi veinte años de lucha intensa, quiso reintegrar al conservatorio la orquesta que por tradición le corresponde.⁶⁴

El cambio de nombre y la ausencia en la dirección artística de Carlos Chávez no agradó al público; ante la trayectoria adquirida por la OSM le fue difícil aceptar a los críticos y al público que esta nueva agrupación tuviera algún vínculo con el Conservatorio; por otra parte, el público comenzó a ser escaso durante las funciones de la temporada de la nueva agrupación. El público se encontró con una nueva agrupación —aunque sólo de nombre— al asistir al Palacio de Bellas Artes y anunciarse la II Temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección artística del maestro Eduardo Hernández Moncada:

[...] De pronto se pensó en una inexplicable equivocación ¿Cuándo había sido hecha la primera temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional? [...] Puesto que la Sinfónica del Conservatorio fue creada por

Decreto Presidencial, en 1947, creemos que la modificación de su nombre debe hacerse igualmente por decreto, a fin de que cualquier contingencia, de las que endémicamente padecemos, no vaya a colocar a sus músicos al margen de la ley [...] Históricamente, esta temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional, es la tercera.⁶⁵

En enero de 1949 fue destituido Eduardo Hernández Moncada como director artístico de la Orquesta Sinfónica Nacional, y su lugar fue ocupado por el maestro José Pablo Moncayo. El relevo fue noticia en los diarios.⁶⁶ Para marzo de 1949, la respuesta del público siguió siendo marcada por el desinterés:

[...] Frente al nuevo conjunto, hemos observado lo que sigue: Que el Instituto tomó de la Orquesta disuelta una buena parte de los ejecutantes en “rebeldía”, prefiriéndose a los que pudieran haber, sin riesgos, en la clasificación de empleados de confianza, lo cual es correcto y en beneficio de la obra cultural que el Estado se propone; que en general, hay afinación, aunque no calidad superior sonora [...] José Pablo Moncayo, con la provechosa lección recibida, viene con ansias de subir algunos peldaños más y la Orquesta se siente muy dispuesta a darle su ayuda, al contrario de lo que antes sucedía y por lo cual vino la caída. Sin embargo, el público no ha querido responder.⁶⁷

En el primer programa de la III Temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional del Conservatorio, en febrero de 1949, el público pudo leer un mensaje donde se justificaba al Estado mexicano para crear una orquesta sinfónica por decreto:

Los conflictos de trabajo, de origen sindical, asaltan a menudo y entorpecen el ritmo vital; por otra parte, las reiteradas intromisiones de tales o cuales patrocinadores, a quienes es menester complacer, influyen negativamente en las realizaciones educativas, de divulgación musical, y rompen constantemente la línea de calidad. Esto es, la institución vive un tanto a merced de los intereses —distintos, o incluso opuestos entre sí— de sus propios trabajadores y patrocinadores, carente de la libertad necesaria para encauzar su obra de cultura y para alcanzar su

ideal de arte. [...] En estos casos, el Estado debe y puede crear una orquesta sinfónica permanente; cuidar sus medios y formas de vida, y marcar las condiciones de trabajo, considerando, en primer término, que los fines mediatos e inmediatos deben responder a las necesidades de ampliación y progreso de la cultura nacional. La Orquesta Sinfónica Nacional del Conservatorio creada por iniciativa del Instituto Nacional de Bellas Artes, pertenece al Estado mexicano y trabaja en función de completar e intensificar, las actividades musicales del país. Esta orquesta va a entrar ahora en un nuevo periodo de vida; con mejores orientaciones y mayor amplitud de acción creadora.⁶⁸

En el nuevo periodo de vida de la OSN, el Estado mexicano preveía la capacitación técnica y práctica de profesores de atril, otorgar plazas a nuevos elementos, así como abrir la plaza de “subdirector” para fomentar el surgimiento de nuevos directores de orquesta. La creación de esta plaza puede traducirse en dos aspectos: preparar a los nuevos talentos en la dirección artística, pero abrir la opción de que los músicos de orquesta con aptitudes en la dirección orquestal pudieran ir ascendiendo.

La justificación de la oficialización que aparece en el texto del programa de la III Temporada de la OSN recoge en síntesis los argumentos que le permitieron a la Orquesta Sinfónica de México recibir la subvención del Estado año con año desde su aparición. En el sentido gramsciano, se responde a esa necesidad de ampliar la base para la selección y elaboración de altas cualidades intelectuales; los músicos conservatorianos continuarían siendo los destinatarios titulares de la alta cultura —desde un sentido bourdieuano—, pero dentro de una democratización donde las masas populares pudieran tener acceso, acorde a las necesidades un país posrevolucionario, nacionalista y progresista.

El 25 de abril de 1949, nuevamente por decreto presidencial publicado en el *Diario Oficial de la Federación* (DOF), la Orquesta Sinfónica Nacional del Conservatorio (OSNC)⁶⁹ cambió al nombre con el que actualmente se le conoce: Orquesta Sinfónica Nacional (OSN).

NOTAS

¹ Entenderemos como “nacionalismo oficial” a la manera en que el Estado controla al arte y la cultura; como bien apunta Tomás Pérez Vejo, la “nación es forjada por las instituciones estatales y en torno a sus expresiones culturales; sobre la cultura oficial y contra las culturas populares”. Véase T. Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, 1999, p. 22. El historiador Benedict Anderson identifica entre las palancas políticas de un nacionalismo oficial a la educación primaria controlada por el Estado, la organización de la propaganda de éste, el militarismo, y la revisión oficial de la historia, y, por otro lado, concibe a la música, las artes plásticas, la literatura novelística y la poesía como “frutos culturales” del nacionalismo. Véase B. Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, 1993, pp. 147-204.

² Lear, *Imaginar el proletariado...*, pp. 72-74.

³ “Ecos. Esperanzas de arte”, *ABC. Periódico ilustrado de política y variedades*, 25 de mayo, 1918. HNM/UNAM.

⁴ Pérez Vejo, *Nación, identidad...*, p. 7.

⁵ J. A. Beristáin Cardoso, “José Vasconcelos y el proyecto de educación y cultura”, *Revista BiCentenario*, núm. 54, 2021, pp. 28-30.

⁶ El historiador Bernardo Masini Aguilera afirma que el brazo publicitario de Obregón en el extranjero no solo se limitó a Estados Unidos, puesto que dio continuidad a la política que iniciaría Carranza entre los presidentes revolucionarios, la de extender su liderazgo hacia el resto de los países iberoamericanos; de tal manera, que repercutiría en la buena acogida que dieron los países latinoamericanos en los siguientes años al programa educativo vasconcelista, el proyecto cultural de la Revolución, así como a las legislaciones agraria, laboral y petrolera. Véase B. Masini Aguilera, *Un caudillo y dos periódicos: Álvaro Obregón como modelo de la relación entre la prensa y el poder en la Revolución Mexicana*, 2016, pp. 124-128.

⁷ J. A. Beristáin Cardoso, “El ideal de educación pública en Vasconcelos”, *Revista BiCentenario*, núm. 57, 2022, pp. 42-49.

⁸ C. Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila*, 1989, p. 393.

⁹ *Ibid.*, p. 395.

¹⁰ A. Gramsci, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, 2004, pp. 17-18.

¹¹ *Ibid.*, p. 18.

¹² F. Monzón, *Semblanzas de músicos mexicanos*, 1999, p. 61.

¹³ *Ibid.*, p. 107.

¹⁴ M. de Giuseppe, *Messico 1900-1930, Stato, Chiesa e popoli indígena*, 2007, pp. 316-317.

¹⁵ Durante el cardenismo surgió una especial preocupación por la organización sindical, y aunque se prefería más la conciliación que la huelga, nunca esta llegaría a ser coartada por medios ilegales como en anteriores gobiernos. En el periodo de 1934 a 1940 los contratos colectivos de trabajo aumentaron de 435 a 4,321. Véase L. Medina, *Historia de la Revolución Mexicana. Periodo 1940-1952. Del cardenismo al avilacamachismo*, 1978, p. 20.

¹⁶ Durante los regímenes de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán se intentaron desmontar los aparatos estatales que se crearon desde el cardenismo vinculados con la educación, la promoción cultural y económica en las comunidades indígenas. Si el Departamento de Asuntos Indígenas, creado por Cárdenas desde 1936, buscaba fortalecer a las comunidades indígenas del país, en los gobiernos posteriores se insistiría únicamente en la connotación folclórica de los indígenas para res-

tarles todo tipo de reivindicación social. Véase R. Pérez Montfort, *Un nacionalismo sin nación aparente (La fabricación de lo típico mexicano 1920-1950)*, 1999, p. 192.

¹⁷ Palabras de Ricardo Pérez Monfort en el video: “Mexicanerías. La construcción del México Típico”, *Antropo-visiones*, 2009.

¹⁸ En respuesta a la condescendencia de las elites ante los inversionistas y empresarios extranjeros, principalmente estadounidenses, cristalizó el nacionalismo revolucionario, diseñándose los instrumentos legales para garantizar la soberanía nacional, tanto en lo económico como en lo político. Véase P. Yankelevich, “Explotadores, truhanes, agitadores y negros. Deportaciones y restricciones a estadounidenses en el México revolucionario”, 2008, p. 1156.

¹⁹ R. Pérez Montfort, *Avatares del nacionalismo cultural: cinco ensayos*, 2000, pp. 38-39.

²⁰ G. La Bella, “El periodo de los populismos y los modelos nacionales (1920-1954)”, en M. de Giuseppe y G. La Bella, *Historia contemporánea de América Latina*, 2022, pp. 95-98.

²¹ Más allá de los elementos prehispánicos en la ornamentación del Palacio de Bellas Artes, así como de su estilo arquitectónico *art déco*; lo más nacionalista de todo el trabajo del arquitecto Federico Mariscal fue el utilizar y combinar mármoles nacionales para su terminación en sus interiores, en lugar del importado desde Carrara en Italia que lucía en su exterior. Véase D. Schávelzon, “Los motivos prehispánicos en el Palacio de Bellas Artes”, en D. Schávelzon (comp.), *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, 1988, p. 297. Retomando el tema de los mármoles nacionales interiores, se utilizaron mármoles de colores rosa, café, negro, bardillo florido y blanco; procedentes de las canteras de Vizarrón, en el municipio de Cadereyta, del estado de Querétaro. “Los mármoles empleados en el Palacio de Bellas Artes, del Lic. Rafael Huacuja y Ávila”, *El Ilustrado*, 3 de mayo, 1934, p. 51. HNM/UNAM.

²² Durante la presidencia de Abelardo Rodríguez, éste se sacudió un poco la presión de Calles y se daría un moderado viraje hacia la izquierda. Cabe mencionar que desde mediados de 1929 el gobierno de Calles giró la Revolución hacia la “derecha”, y de ahí hasta 1934 los gobiernos del Maximato vendrían reprimiendo fuertemente a los integrantes del Partido Comunista. Véase B. Carr, *La izquierda mexicana a través del siglo xx*, 1996, p. 61.

²³ Letra completa del coro de la partitura: *Llamadas. Sinfonía Proletaria de Carlos Chávez, sobre el corrido de la Revolución*, BA/CENART, Fonoteca y Videoteca, 1934, P06871, 22 hojas.

²⁴ “El Palacio de Bellas Artes”, *El Nacional*, 30 de septiembre, 1934. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

²⁵ “La transformación del Teatro Nacional”, *El Ilustrado*, 3 de mayo, 1934, p. 15. HNM/UNAM.

²⁶ En el ámbito de la pintura, desde 1922 los pintores muralistas encabezados por Rivera, Siqueiros y Orozco llegarían a formar su propio sindicato, no sólo para defender los intereses de la vanguardia artística, sino también para verse a sí mismos como trabajadores que debían defender sus condiciones laborales. Véase Carr, *La izquierda mexicana...*, pp. 49-50.

²⁷ “Liga de obreros”, *El Heraldo*, 4 de mayo, 1908. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

²⁸ “La Música en México y en el extranjero”, *El Ilustrado*, 23 de septiembre, 1937, p. 141. HNM/UNAM.

²⁹ “Personaje de actualidad en México. Carlos Chávez”, *El Universal Gráfico*, viernes 16 de julio, 1937, BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

³⁰ “La música clásica al alcance de los pobres”, *Mancomunidad*, 22 de julio, 1938. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster. Esta revista surgió en 1914 con el propósito de mantener a sus agremiados informados de las actividades de la Unión, esta última creada el 22 de septiembre de 1909 en la calle de Santa María La Redonda N°. 53 int. 13, tomándose un acuerdo

para integrar la Sociedad Mutuo Cooperativa de Dependientes de Restaurant y el Comité de Cocineros.

³¹ Archivo General de la Nación [en adelante AGN], Fondo Carlos Chávez, caja 1, Vol. VI, OSM, Prensa, exp. 1 (1938)- 44 (1938) [OSM-varias crónicas-1938-] Exp.30, Traducido del periódico *De Telegraaf*: Edición de la noche del 17 de noviembre de 1938.

³² Estas críticas pueden revisarse en el *Boletín de la secretaria de Educación Pública*, 2° semestre de 1923- 1er semestre de 1924, México, tomo II, números 5 y 6, p. 410.

³³ El maestro Manuel Barajas se caracterizó por sus análisis comparativos y estudios sobre la condición del músico mexicano; desde 1926 aportaría interesantes datos ante un promedio anual de mil alumnos y un gasto del gobierno federal por doscientos mil pesos anuales: “el promedio de alumnos graduados por año es de seis, de lo que se deduce que cada alumno cuesta a la nación, durante su carrera artística profesional 33,333,33 pesos”. “Lo que cuesta a la Nación la carrera de un alumno del Conservatorio”, *El Universal*, 13 de septiembre, 1926. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

³⁴ “Situación internacional de los profesores de Orquesta”, *El Nacional*, 16 de agosto de 1936. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ “Entrevista a Chávez”, *El Nacional*, 7 de junio, 1936. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

³⁷ “La sinfónica de México en pleno conflicto con el sindicato, V”, *El Ilustrado*, 8 de junio de 1939, pp. 6-7. HNM/UNAM.

³⁸ “La Orquesta Sinfónica y la misión cultural del Estado”, *El Universal*, 8 de agosto de 1940. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

³⁹ “Los orígenes del último conflicto de la sinfónica de México, I”, *El Ilustrado*, 11 de mayo, 1939, p. 30. HNM/UNAM.

⁴⁰ “Los orígenes del último conflicto de la sinfónica de México, II”, *El Ilustrado*, 18 de mayo, 1939, p. 34. HNM/UNAM.

⁴¹ “Las instituciones y su organización”, *El Ilustrado*, 8 de julio, 1938. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

⁴² “La Sinfónica de México en pleno conflicto con el sindicato de músicos, IV”, *El Ilustrado*, 1 de junio, 1939, p. 32. HNM/UNAM.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ “El mejor elemento está con la sinfónica”, *El Universal*, 20 de junio, 1939. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

⁴⁵ Carmona, *Epistolario selecto...*, p. 325.

⁴⁶ “Aún no se aclara el caso de la subvención para la gran sinfónica mexicana”, *Excelsior*, 15 de enero, 1941. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

⁴⁷ El director del conservatorio en este año es Estanislao Mejía, el mismo que en 1938 habría criticado el despido de músicos de la OSM por Carlos Chávez, y que también acusaría la falta de reglamentación en este tipo de agrupaciones musicales.

⁴⁸ “La Orquesta Sinfónica y la misión cultural del Estado”, *El Universal*, 8 de agosto, 1940. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster. La nota se refiere a la Orquesta Sinfónica de México dirigida por Carlos Chávez.

⁴⁹ Kahan se refiere en este artículo a la Orquesta del Conservatorio como la “Sinfónica Nacional”.

⁵⁰ “Un año de escasa cosecha”, *El Universal Gráfico*, 3 de enero, 1939. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

⁵¹ “El presidente en la sinfónica”, *El Universal*, 24 de junio de 1941. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Desde el primer concierto en 1928 de la Orquesta Sinfónica Mexicana, Emilio Portes Gil participó como suscriptor contribuyente de platea para apoyar el sostenimiento económico de esta agrupación. Para 1945 todavía contribuía como “patrocinador abonado” en plateas y palcos con la OSM.

⁵⁴ G. Carmona, *Carlos Chávez. Obras II: Escritos periodísticos (1940-1949)*, 1997, pp. 31-32.

⁵⁵ “El Instituto Nacional de Bellas Artes”, *El Universal*, 16 de febrero, 1941. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

⁵⁶ Organización para la Educación, la Ciencia y la Cultura de las Naciones Unidas.

⁵⁷ Maupomé, “Apuntes para una historia...”, p. 99.

⁵⁸ Ley de Creación del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, publicada en el *Diario Oficial de la Federación* el martes 31 de diciembre de 1946.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ R. García Morillo, *Carlos Chávez. Vida y obra*, 1960, p. 131.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Gramsci, *Los intelectuales...*, p. 14.

⁶³ Para efectos de este libro, entenderemos como “oficialización” a la integración de la Orquesta Sinfónica de México dentro de la estructura del Estado mexicano por “decreto presidencial”, y bajo el nombre de “Orquesta Sinfónica Nacional” (OSN), la cual aún sigue vigente y brindando funciones en el Palacio de las Bellas Artes en la Ciudad de México.

⁶⁴ “Presentación de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio”, *Diario del Sureste*, 9 de noviembre, 1947. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

⁶⁵ “La Orquesta Sinfónica Nacional”, *Diario del Sureste*, 25 de julio, 1948. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

⁶⁶ “Por el mundo de la música”, *El Nacional*, 25 de enero, 1949. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

⁶⁷ “Por el mundo de la música”, *El Nacional*, 1 de marzo, 1949. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

⁶⁸ Primer programa de la III Temporada de la O.S.N.C, febrero, 1949. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

⁶⁹ “Por el mundo de la música”, *El Nacional*, miércoles 9 de marzo, 1949. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

Capítulo 5. EL VÍNCULO EDUCACIÓN-ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL

Fundado desde 1866, el Conservatorio de Música continuó con el proceso de enseñanza musical secular y extramuros que se había interrumpido con las guerras de Independencia. El nombramiento del maestro michoacano José Mariano Elízaga (1786-1842) como “maestro” de la “Capilla Imperial” derivó en la organización de una primera orquesta sinfónica del México independiente, e incluso, a la caída de Iturbide, el maestro Elízaga fue igualmente apreciado por el gobierno siguiente. En 1823, preocupado por la enseñanza de la música en el país, escribió el primer libro de didáctica musical impreso en México: *Elementos de Música*. Al año siguiente, y con el apoyo del presidente Guadalupe Victoria, sentó las bases para la primera Sociedad Filarmónica Mexicana. Se sabe de la vida de Elízaga, se conoce de sus obras, aunque desafortunadamente casi toda su música está perdida, en su mayoría música religiosa, y un poco de música patriótica. En 1813 llegaría a componer una *Canción a Morelos* y para 1827, un himno patriótico que fue publicado en una edición de 4 mil ejemplares.¹

El maestro Elízaga fundó la Academia Filarmónica Mexicana, el primer conservatorio secular de América, inaugurado el 17 de abril de 1825 en el salón general de la ex Universidad Pontificia ante la presencia del presidente Victoria, y fundamentando su enseñanza en cuatro asignaturas: “Enseñanza de los principios fundamentales de la música; Armonía y Composición; Solfeo, Canto y manejo de instrumentos, además de Reglas filosóficas de la música para el profesor”,² pero cerró sus puertas en 1827. Los siguientes esfuerzos por fundar una sociedad filarmónica con un carácter más o menos estable y duradero fueron incipientes. Sin embargo, lograron formar una nueva generación de músicos mexicanos; Joaquín Beristáin (1817-1839) y Agustín Caballero establecieron en 1839 la Escuela Mexicana de Música,

mientras que, por otro lado, el músico José Antonio Gómez y Olguín fundaría la Academia de Música de la Gran Sociedad Filarmónica de México.

El padre Joaquín Beristáin nació en la ciudad de México el 20 de agosto de 1817, llegando a formar parte como violoncelista de la Orquesta de la Colegiata de Guadalupe, además de ser nombrado maestro director de ópera; falleció en octubre de 1839 cuando apenas contaba con 22 años de edad.³ El musicógrafo Gerónimo Baqueiro Foster, denominaría a la incipiente sociedad de Caballero y Beristáin como la famosa “Academia Beristáin-Caballero”:

Una biografía del padre Caballero, que fue, dicho sin lugar a duda, el primer director del Conservatorio serviría para hacer desfilar a cientos de músicos, a contar de los primeros inscritos en la Academia Beristáin-Caballero, fundada en 1839, y que al morir Beristáin siguió dirigiendo con un éxito que no tiene precedente en la historia musical del país, Agustín Caballero. Que en aquel tiempo la música había alcanzado un alto grado de desarrollo por causas que convendría estudiar a fondo, no queda duda ¿Cuál era la razón? Simplemente ver la lista de los filarmónicos que pertenecían a la Junta de Fomento de Artesanos en 1844, es un índice preciso de la realidad imperante. En ella están todas las figuras de relieve en aquel tiempo, ejecutantes, maestros, compositores, directores de orquesta... Cantantes [...] Los estudiosos deben de tener en cuenta que de 1810 a 1821, la vida musical metropolitana y de todo el país sufrió un colapso; que todavía en 1827 la situación para los españoles era en extremo molesta. Sin embargo, Manuel García, el célebre tenor español, considerado el primero en el mundo y para el cual Rossini escribió su ópera “El Barbero de Sevilla”, trajo la primera compañía de ópera italiana que vino al país y que ese fue el punto de partida de una evolución musical que se bifurcó en 1770, inmediatamente después de las celebraciones, en tiempo de don Benito Juárez, del primer centenario del nacimiento de Beethoven.⁴

Al morir Joaquín Beristáin, el padre Caballero continuó la labor de la Escuela Mexicana de Música, como un gran semillero de músicos de calidad, como Agustín Balderas y Melesio Morales. Al padre Agustín Caballero se le debe también la formación de la primera Compañía Nacional de

Ópera de México al término de la invasión estadounidense. La Academia de José Antonio Gómez y Olguín, como señala Zanolli Fabila, tuvo como modelo el Conservatorio de Madrid (1830), y fue inaugurada el 15 de diciembre de 1839 en el Colegio de Minería. Las materias que se impartieron fueron: solfeo, canto, violín, clarinete, vocalización, piano, vihuela, flauta y acompañamiento, además de escritura, italiano, francés, inglés, teneduría de libros, baile, esgrima y dibujo.⁵

La Sociedad Filarmónica Mexicana (1865-1866) fue fruto de formas de sociabilidad como las veladas literario musicales de la época, y propició a su vez la fundación y establecimiento de su propio Conservatorio de Música (1866), institución o instancia —desde un sentido bourdieano— que se convertiría en la columna vertebral de la enseñanza musical de nuestro país. La Sociedad Filarmónica Mexicana fue debidamente reglamentada por Aniceto Ortega, Urbano Fonseca, Julio Clement y Agustín Balderas, siendo el principal objetivo fomentar el cultivo de las ciencias y de la práctica musical, así como de elevar la cantidad y calidad de los músicos mexicanos.

El presidente Sebastián Lerdo de Tejada reconoció en 1875 al Conservatorio de Música como una institución subvencionada, pero todavía “no nacional”, por lo cual hasta 1877 éste se nacionalizaría por decreto presidencial:

El señor profesor Carrillo, dicen, sufre una confusión que mucho lamentamos, al no distinguir el Conservatorio Particular del Conservatorio Nacional. “Con efecto: el 15 de enero de 1866 abrió sus puertas el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana en el local de la Academia Particular del Padre Caballero, situada en los altos del Actual Monte Pío “Luz Saviñón. Al año siguiente entró a la ciudad de México triunfante el gobierno de la República y éste subvencionó al conservatorio cediéndole el edificio de la Ex Universidad Real y Pontificia de México, actualmente demolido y cuya cesión la comunicó don Blas Balcárcel, en nombre del gobierno de don Benito Juárez en oficio a la junta directiva de la Sociedad Filarmónica. En enero de 1868 abrió sus puertas en su nuevo local el Conservatorio de Música, todavía no nacional, pero ajustándose a la Ley de Instrucción Pública expedida el 2 de diciembre del año anterior. El Presidente don Sebastián

Lerdo de Tejada, en su informe al H. Congreso de la Unión leído el 16 de septiembre de 1875, habla claramente del Conservatorio de Música como institución subvencionada, pero todavía no nacional. El día 13 de enero de 1877, el Gobierno de la República expidió su decreto firmado por D. Ignacio Ramírez, nacionalizando el Conservatorio de Música, y esta fecha, la de su nacionalización, es la que esta comisión pretende celebrar como claramente lo expresa la serie de artículos que acerca del particular se han publicado, puesto que se habla en ellos del Conservatorio Nacional.⁶

Podemos considerar al Conservatorio Nacional de Música como producto de la época moderna del México decimonónico, y en cuanto a los planes de estudio, de acuerdo con la tesis doctoral de la investigadora Zanolli, se puede referir lo siguiente:

Desde 1866, año en que abriera sus puertas al servicio de la educación musical y artística de la sociedad mexicana, y hasta la fecha, el Conservatorio ha tenido veinticuatro planes de estudio, como consta en los materiales depositados en los acervos documentales de diversas instituciones oficiales. El primer plan de estudios de la historia del Conservatorio Nacional de Música de México, fue precisamente el correspondiente al año de su fundación, en el cual, la institución educativa, con el auspicio de la Sociedad Filarmónica Mexicana, ofrecía a los alumnos interesados en cursar estudios musicales la posibilidad de inscribirse a dos tipos de materias, las de carácter general como Historia de la Música y Biografía de sus hombres célebres; Acústica y Fonografía; Anatomía, Fisiología e Higiene de los aparatos de la voz y del oído; Arqueología de los Instrumentos Musicales además de Francés e Italiano. Y materias musicales específicas como Solfeo, Canto, Piano, Instrumentos de Arco, Instrumentos de Viento, Armonía, Composición, Español, Estética e Historia comparada de los progresos del arte e Instrumentación y Orquestación.⁷

Durante el porfiriato, se llevaron a cabo tres reformas en los planes de estudio del Conservatorio (1883, 1893, y 1903):

El primero, correspondiente a la gestión de Alfredo Bابلot, que incluyó treinta y ocho asignaturas diferentes e hizo la diferenciación de los estudios conservatorianos en siete categorías: preparatorios, vocales, instrumentales, técnicos superiores, de conjunto, de perfeccionamiento y auxiliares. El de 1893, desarrollado como el último, bajo la dirección de José Rivas, contempló exclusivamente estudios musicales y dispuso dos años de estudios comunes obligatorios para todas las carreras, en los cuales se impartirían las materias de Elementos de Teoría Musical y Nociones Preliminares de Armonía; Solfeo, Francés y Gráfica Musical. Finalmente, en el de 1903, se determinó que en esta escuela se podrían realizar “estudios especiales” de canto, canto lírico, orfeón popular, coros y conjuntos vocales, piano, órgano, improvisación, arpa, instrumentos de arco, maderas, latones, composición, pedagogía musical y —de nueva cuenta— declamación dramática.⁸

El Conservatorio Nacional de Música prosiguió con sus labores durante los años de la Revolución Mexicana, bajo tiempos difíciles y varios cambios en su labor de enseñanza. El decreto presidencial del general Victoriano Huerta, fechado el 24 de abril de 1914, dispuso la militarización de diversas instituciones de educación superior, como sucedió en el caso de las Escuelas de Altos Estudios, Jurisprudencia, Odontología, Bellas Artes, Artes y Oficios para hombres y mujeres, Escuela Normal Primaria para Maestras, Superior de Comercio y Administración, Escuela Nacional Preparatoria, y, por supuesto, el personal masculino del Conservatorio Nacional de Música y Declamación no estuvo exento de la dinámica revolucionaria.

El Conservatorio Nacional de Música en 1916 cambiaría al nombre de Escuela Nacional de Música y Arte Teatral, además de que se reorganizarían sus planes de estudio, dividiéndose en dos tipos de cursos: reglamentarios y libres; divididos a su vez los reglamentarios en preparatorios —para las carreras de instrumentistas, cantantes y compositores; de Arte Teatral; y de profesor de Música Escolar— y profesionales, que se brindarían para las diferentes especialidades musicales y que, previa acreditación de la materia de pedagogía aplicada a la música, permitiría a los alumnos obtener el título de “Profesores”,⁹ labor que con la política cultural vasconcelista se fortalecería aún más: el “músico”, ahora dignificaría su oficio como “profesor de música”. Para 1917, la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral

—Conservatorio Nacional de Música— quedaría adscrita a la Universidad Nacional de México, hasta 1929, el año del conflicto universitario.

Durante esta etapa, y previo a la inauguración del Primer Congreso Nacional de Música —5 de septiembre de 1926— que se realizaría a las 11 horas en el Salón de Actos de la Escuela Nacional de Ingenieros —Palacio de Minería—, varios incidentes mostrarían la división prevaleciente entre los músicos conservatorianos: los contrarios a la corriente clasicista y los exponentes del clasicismo, lo cual provocaría que el director del Conservatorio Nacional de Música, Carlos del Castillo, se fuera retirando del proyecto, quedando sólo el apoyo de Alfonso Pruneda, rector de la Universidad Nacional, y José Gómez Ugarte, director del diario *El Universal* y del Departamento de Bellas Artes. Durante las conferencias, músicos como Manuel Barajas —del grupo de la corriente opositora a los clasicistas conservatorianos— cuestionaría, en relación con el papel del Conservatorio Nacional de Música, la formación del escaso número de alumnos y el nulo beneficio a la sociedad de dicho recinto. Barajas tampoco estuvo de acuerdo en que en la dirección del Conservatorio predominara el personalismo, la arbitrariedad y la dictadura. Se señaló crítica y severamente que el Conservatorio Nacional de Música no funcionaba acorde a los nuevos tiempos e, inclusive, para el propio Barajas debía cambiársele el nombre y llamarse Escuela Superior de Música.

Carlos Chávez asumió la titularidad del Conservatorio Nacional de Música en diciembre de 1928, paralelamente a su desempeño como director de la Orquesta Sinfónica de México. El paso de Chávez por el Conservatorio hasta mayo de 1933 —y algunos lapsos en 1934— fue fructífero para la evolución de la propia OSM: llevaría a cabo la renovación de los planes de estudio e insertaría a esta institución —aprovechando el conflicto universitario de autonomía— dentro de la Secretaría de Educación Pública (SEP), convirtiéndola en un semillero de músicos de orquesta y concertistas con una formación que él consideraba como más profesional y práctica:

[...] Chávez logró curar algunos de los “males” que padecía el Conservatorio. La enseñanza había estado dominada por la teoría, a expensas de la práctica, pero esto cambió. Se formó un coro, dirigido inicialmente por el propio Chávez y después por Luis Sandi [...] Se introdujo

en el conservatorio la investigación musical, como nuevo campo de actividad. Chávez mejoró la clase de composición de una manera tal que dio los mejores y más notables resultados en el conservatorio, y más aún entre los compositores.¹⁰

Para investigadores como Zanolli, la historia del Conservatorio puede ser estudiada en cinco etapas: Fundación y nacionalización (1866-1876); Régimen porfiriano (1876-1910); Revolución y posrevolución (1910-1928); Escisión e institucionalización (1928-1949) y Época moderna (a partir de 1949 y hasta la fecha)". Considero que estas fases son acordes al proceso histórico de dicha institución; sin embargo, me atrevería a insertar dentro de aquella relacionada con la "Revolución y la posrevolución" una más, aquella etapa del "Conservatorio dentro del seno de la Universidad Nacional (1917-1929)", puesto que se trata de un periodo donde los músicos siguieron siendo legitimados por el Conservatorio como los destinatarios titulares en el acercamiento de la alta cultura hacia las masas, configurando un campo con elementos propios de pertenencia, con lucha de fuerzas a su interior —entre los músicos con gran trayectoria y los nuevos que se incorporaban, las distinciones y homenajes, los debates durante los Congresos Nacionales de Música, así como los del conflicto de autonomía para formar la facultad de música—, y, que, además, respondería a los planes generales de trabajo del Departamento de Extensión Universitaria en concordancia con las políticas culturales de los gobiernos posrevolucionarios de Álvaro Obregón y el de Plutarco Elías Calles.

LA DIFUSIÓN CULTURAL DEL PROYECTO VASCONCELISTA (1920-1924)

Como apunta la historiadora Mary Kay Vaughan,¹¹ la creación de la Secretaría de Educación Pública, en 1921, quedó en un puñado de intelectuales de las instituciones de educación superior de la Ciudad de México, y desde 1923 se apuntaló la política educativa y cultural con los "misioneros culturales" y maestros rurales. La labor fue tan fructífera que para 1936, la política rural de la SEP terminaría en manos de intelectuales y pedagogos regionales. Esta política que inicio del centro a la periferia se había trans-

formado en la década de 1930. Al “peón” había que convertirlo en “granjero”, en otras palabras, se tenía que incorporar a las comunidades rurales a la economía de mercado:

Los maestros misioneros al llegar a un pueblo deben preocuparse por indagar quién fue su fundador, por qué tiene un nombre indígena y cuál es el significado de ese nombre. En algunos estados existen historias y geografías regionales, que precisa conozcan los misioneros [...] El maestro misionero debe darse cuenta de su responsabilidad directiva y debe procurar entrar en el alma del pueblo. La fuerza de los antiguos evangelizadores consistía precisamente, en que, por medio de sacrificios y mansedumbre, ponían su pensamiento y su voluntad, al servicio del pueblo, al que enseñaban música, pintura, escultura, arquitectura, danza y muchas industrias. El maestro misionero debe aprender los idiomas indígenas y enseñar el castellano. Y en la escuela ha de desarrollar planes de actividad social, para que el indígena aprenda a tener mejor casa, mejor vestido, mejor alimentación; enseñar a industrializar los recursos naturales, para crear fuentes de riqueza. Dar ejemplos de moral, para no pervertir la de los indígenas. A cada medio, a cada región, a cada clima, aplicará sistemas que, aprovechando las inclinaciones, las virtudes, las costumbres indígenas transformen poco a poco en actividad creadora, cuanto hace aparecer al indio tímido, indolente y retardado. Fuera de la escuela, organizar deportes y diversiones, aproximándose al alma popular.¹²

La SEP se convirtió en la institución articuladora de políticas culturales de tipo nacionalista. Los intelectuales de la ciudad de México promovieron sarapes, metates y huipiles, y a la par se distribuyeron los clásicos griegos. El movimiento muralista, liderado por Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, desplegó un vocabulario visual y una gran vocación con los gobiernos posrevolucionarios; poco a poco fueron representando a la clase trabajadora en sus obras.

El profesor Joaquín Beristáin asumió la titularidad de la Dirección de Cultura Estética con la creación y puesta en marcha de la SEP, organismo que, además de vigilar el desarrollo musical del país, se encargó directamente de la “difusión cultural”; así los orfeones y los festivales al aire libre se

convirtieron en acciones de extensión. En estos festivales el público logró disfrutar programas donde se alternaron obras de Bach, Debussy, Liszt, y demás, con canciones plenas de aires populares. Vasconcelos llegaría a manifestar en algún momento que México era un país rico en melodías populares.

En 1922, la música hizo su parte, en el marco de dicha regeneración de las masas, de acabar con los vicios y la holganza, de acuerdo con los boletines de la propia SEP, se llegaron a organizar en ese año hasta 17 festivales al aire libre, y con hasta 3 mil alumnos de escuelas participantes en concursos de orfeones. Un año después se crearía el Departamento de Música y Folklore, también dependiente de la SEP, en el cual colaboraron los músicos mexicanos Manuel M. Ponce e Ignacio Fernández Esperón (“Tata Nacho”), los cuales se dedicaron a compilar música folklórica y popular de varias regiones del país.

La SEP fue absorbiendo dependencias de lo que había sido el Departamento Universitario, y hacia 1924, la Dirección de Arqueología, incorporada hasta entonces a la Secretaría de Agricultura y Fomento, quedaría directamente bajo su adscripción. El patrimonialismo se articularía desde esta dependencia; y para una mejor difusión de la política educativa y aprovechando el *boom* de la radio en nuestro país, se crearía la estación radiofónica de la SEP.¹³

LA TRÍADA “CONSERVATORIO-INVESTIGACIÓN-ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL (1928-1934)”

Carlos Chávez logró articular una tríada aprovechando los cargos paralelos que desempeñó entre los años 1928 y 1934 —director de la Orquesta Sinfónica de México y del Conservatorio Nacional de Música—, la cual daría positivos resultados en el desarrollo de su agrupación musical que se iría institucionalizando como la sinfónica nacional. Los músicos necesitaban un lugar orgánico o instancia donde educarse musicalmente y legitimarse —conservatorio—, explorar nuevas posibilidades y rescatar las tradiciones y música popular —investigación—, y principalmente, un espacio para la difusión de una música representativa y que, al mismo tiempo, se ejecutara con gran perfección las nuevas tendencias musicales en el ámbito de la música sinfónica —Orquesta Sinfónica de México—. La OSM se convirtió en la vitrina

y plataforma para dar a conocer las obras de los compositores mexicanos. Esta tríada nutriría al campo de los músicos conservatorianos de elementos de identidad que aún pueden seguirse estudiando.

Durante esta etapa se implementaron en el Conservatorio programas y actividades para fogear a los alumnos en cada una de sus especialidades (ejecución, composición y dirección de orquesta).

Para lograr una verdadera transformación, se fundaron tres academias de investigación:

- I. Programa de la Academia de Investigación de Música Popular.
- II. Programa de la Academia de Historia y Bibliografía.
- III. Programa de la Academia de Investigación de Nuevas Posibilidades.

La introducción de la investigación musical en los programas de estudio del Conservatorio se tradujo en magníficos resultados en la ejecución técnica de los músicos y el repertorio programado en las series de conciertos de la OSM, proyectando incluso a dicha agrupación como una de las mejores de América Latina. Hacia 1940, los frutos eran más que evidentes:

En resumen, la temporada de 1940 abundó en sorpresas, en espléndidas ejecuciones y en éxitos artísticos, entre los que descuellan con perfiles muy vigorosos, el cuento orquestal “Pedro y el Lobo”, el poema sinfónico “Tapiola” de Sibelius, la Sinfonía No. 5, de Shostakovitch y, sobre todo ello, lo que verdaderamente fue un acontecimiento: la estancia en México de Igor Stravinsky, dirigiendo personalmente cuatro conciertos y puliendo obras ya ejecutadas anteriormente, como el Apolo Musageta y la selección de Petrouchka. Las enseñanzas que con su actuación obtuvieron nuestros músicos jóvenes fueron el aprovechamiento de los timbres orquestales, el equilibrio de las diversas familias de instrumentos, el perfeccionamiento rítmico y de fraseo en todas las obras que dirigió, las cuales aparecieron de una diafanidad muy bien lograda.¹⁴

Los músicos de la OSM pudieron interpretar las obras de los compositores revolucionarios del siglo xx, como Stravinsky, uno de los creadores de la música politonal, quien superponía disonancias en sus composiciones

desde las más sencillas hasta las más complejas. Era una música alejada del romanticismo y el impresionismo, era violenta, de laboratorio, que necesitaba de una técnica orquestal muy avanzada.¹⁵

Carlos Chávez, en la entrevista otorgada a Manuel Barajas en 1938, sacó a relucir un aspecto que en mi opinión considero uno de los puntos nodales del músico como intelectual en la sociedad mexicana de principios del siglo xx: se menciona que el núcleo del músico ha sido “poco favorecido, aunque no olvidado”. En este sentido, este aspecto —independientemente del campo de los músicos conservatorianos y las veladas literarias como formas de sociabilidad que se han abordado a lo largo de este libro— nos remite a la obra de Antonio Gramsci, quien marca que los intelectuales de tipo rural son en mayor parte “tradicionales”, ligados a la masa social campesina y pequeño-burguesa de la ciudad; intelectuales como los sacerdotes, abogados, maestros, médicos, etcétera, y que representan para los campesinos de niveles más bajos un modelo social en su aspiración para mejorar su condición de vida.

La experiencia de vida de Higinio Ruvalcaba (1905-1976), uno de los primeros violines de la Orquesta Sinfónica de México, podemos considerarla como uno de tantos casos de la profesionalización del músico como modelo de aspiración. El maestro Ruvalcaba fue originario del pueblito de Yahualica, Jalisco; de niño trabajaba limpiando fibras en el carrizal —hijo de un padre colchonero y cellista— dejando esa labor por tocar el violín en lugares públicos para aportar dinero a su familia; su fama llegó hasta los oídos del profesor Félix Peredo, quien tenía una escuela y un cuarteto de prestigio en Guadalajara e inmediatamente fue en busca del niño prodigio para negociar con sus papas la tutoría de su educación musical:

Le voy a dar a usted esta suma de dinero mensualmente —a la vez que le ponía en sus manos unos billetes—. Y yo me llevo al niño conmigo a Guadalajara en donde recibirá todas las atenciones de un hijo más y me encargo de su educación completa. Le repito, Eusebio: lo toma o lo deja.¹⁶

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Así pues, a lo largo de este trabajo de investigación se ha revisado y analizado la creación y proceso institucional de la Orquesta Sinfónica Nacional, desde la fundación de la Orquesta del Conservatorio en 1882, hasta la oficialización de la Orquesta Sinfónica de México —dirigida por el maestro Carlos Chávez— como Orquesta Sinfónica Nacional en 1949; la cual hasta nuestros días sigue ofreciendo sus temporadas de conciertos en el Palacio de las Bellas Artes en la Ciudad de México. No podía dejar de lado en este proceso institucional, de esta prestigiosa agrupación musical, los siguientes componentes: las formas de sociabilidad decimonónicas —como las sociedades filarmónicas— en su labor de formación del gusto musical en las clases medias burguesas, las actividades extramuros de los músicos de las capillas musicales, la participación de las elites y el Estado en el fomento de las artes, los músicos conservatorianos como destinatarios de la alta cultura en México dentro de un campo —desde la teoría de Bourdieu— con elementos propios de pertenencia, el vínculo educación-cultura que se sellaría con la creación de la Secretaría de Educación Pública (SEP) —fundada por el maestro José Vasconcelos—, así como la educación como eje articulador en las políticas culturales —de mayor cobertura— de los gobiernos posrevolucionarios. En el último capítulo, se dejó entrever, aunque de manera somera, algunos aspectos de los músicos integrantes de la Orquesta Sinfónica Nacional como intelectuales tradicionales, desde un sentido gramsciano, lo cual puede ser una nueva veta para futuras investigaciones e investigadores en el tema.

NOTAS

¹ Coincido con autores como Olivia Moreno Gamboa, en el sentido de que en el México decimonónico las sociedades filarmónicas surgieron de iniciativas particulares, y que durante el porfiriato el gobierno se hizo cargo parcialmente de la educación musical; todo esto, dentro de un contexto de inestabilidad política y económica, y principalmente, por una escasa burguesía que fomentaba y difundía la alta cultura a diferencia de lo que sucedía en Europa. Véase su obra *Una cultura...*, pp. 27-28.

² Véase Zanolli Fabila, *La profesionalización...*, p. 22.

³ “Biografías de Músicos Mexicanos, Joaquín Beristáin”, *Revista Musical Mexicana*, núm. 2, 7 de febrero, 1945. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

- ⁴ “Carlos J. Meneses”, El mundo de la música”, *El Nacional*, 27 de marzo, 1949, p. 13. HNM/UNAM.
- ⁵ Zanolli Fabila, *La profesionalización...*, pp. 22-23.
- ⁶ “La música y los músicos entre bastidores. Julián Carrillo, el grupo de los nueve menos cuatro y el Conservatorio Nacional”, *El Ilustrado*, 18 de noviembre, 1937, pp. 56-57. HNM/UNAM. Este artículo es muy interesante, puesto que el cronista musical y el maestro Julián Carrillo estaban en contra de que se conmemorara la fundación del Conservatorio desde su nacionalización, y no desde su fundación. De acuerdo con el artículo, permeaba fuertemente en esos años la división del Conservatorio en las siguientes etapas: “1866 y 1867, Institución Particular; 1868 a 1876, Institución Particular subvencionada por el gobierno, y de 1877 hasta la fecha, Plantel Nacional”.
- ⁷ Zanolli Fabila, *La profesionalización...*, p. 28.
- ⁸ *Ibid*, pp. 28-29.
- ⁹ *Ibid*, p. 29.
- ¹⁰ D. Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo xx*, 1977, pp. 92-93.
- ¹¹ Vaughan, *La política cultural...*, p. 27.
- ¹² Palabras del Lic. Genaro V. Vásquez, secretario general del Departamento del Distrito Federal. “El aspecto pedagógico del folklore”, *Nuestra ciudad*, 1 de abril, 1930, pp. 54-56. HNM, UNAM.
- ¹³ R. Tovar y de Teresa, *Modernización y política cultural*, 1994, pp. 38-39.
- ¹⁴ V. T. Mendoza, “La Orquesta Sinfónica de México en su temporada de 1940, <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/206/193>. Consultado el 23 de octubre de 2022.
- ¹⁵ N. Dufourcq, *Breve historia de la música*, 1963, pp. 197-198.
- ¹⁶ Monzón, *Semblanzas de músicos...*, p. 211.

ARCHIVOS

- ACEHM/CARSO, Archivo del Centro de Estudios de Historia de México CARSO, Fondo CDLIV.
- AGN, Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez.
- BA/CENART, Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- Biblioteca Nacional, UNAM, del Archivo de Iconoteca, Archivo de Expedientes.
- HNM/UNAM, Hemeroteca Nacional de México, de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- IISUE/AHUNAM, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, Archivo Histórico de la UNAM, Colección Ricardo Salazar Ahumada.
- IISUE/AHUNAM, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, Archivo Histórico de la UNAM, Fondo Escuela Nacional de Música.
- IISUE/AHUNAM, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, Archivo Histórico de la UNAM, Fondo Universidad Nacional, sección Departamento de Administración.

BIBLIOGRÁFICAS

- Agulhon, Maurice, *El círculo burgués*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- Agulhon, Maurice, *Historia vagabunda. Etnología y Política en la Francia contemporánea*, México, Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 1994.
- Aguirre Lora, María Esther, *Preludio y fuga. Historias trashumantes de la Escuela Nacional de Música de la UNAM*, México, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación/Plaza y Valdés, 2008.

- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Beristáin Cardoso, José Ángel, “El ideal de educación pública en Vasconcelos”, *Revista BiCentenario*, núm. 57, vol. 14, 2022, pp. 42-49.
- Beristáin Cardoso, José Ángel, “Educación artística y autonomía universitaria en México: orígenes de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional (1929-1936)”, *Revista Iberoamericana de Educación Superior (RIES)*, núm. 33, vol. XII, 2021, pp. 77-100.
- Beristáin Cardoso, José Ángel, “José Vasconcelos y el proyecto de educación y cultura”, *Revista BiCentenario*, núm. 54, vol. 14, 2021, pp. 28-35.
- Beristáin Cardoso, José Ángel, “Pilares de la educación musical en México. Alba Herrera y Ogazón, Carlos J. Meneses y Carlos Chávez”, *Revista BiCentenario*, núm. 50, vol. 13, 2020, pp. 50-57.
- Beristáin Cardoso, José Ángel, “La Orquesta del Conservatorio en el seno de la Universidad Nacional (1917-1929)”, *Revista Iberoamericana de Educación Superior (RIES)*, núm. 27, vol. X, 2019, pp. 93-113.
- Beristáin Cardoso, José Ángel, “Política cultural en México. De la educación al entrenamiento”, en Javier Tobar, Alberto Zárate y José Luis Grosso (comps.), *El patrimonio cultural en tiempos globales*, Colombia, Editorial Universidad del Cauca, 2018, pp. 201-220.
- Beristáin Cardoso, José Ángel, “Prensa y clero. La detención del vicario Antonio J. Paredes. Año 1915”, en María Isabel Campos Goenaga y Massimo de Giuseppe (coords.), *La cruz de maíz. Política, religión e identidad en México: entre la crisis colonial y la crisis de la modernidad*, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011, pp. 163-176.
- Beristáin Cardoso, José Ángel, “De la Independencia a la Revolución. La gran celebración”. *Alas para la equidad*, núm. 21, 2010, pp. 32-33.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI Editores, 2004.
- Berryman, Phillip, *Teología de la Liberación*, México, Siglo XXI Editores, 2003.
- Boletín de la Secretaría de Instrucción Pública*, 1915.
- Boletín de la Secretaría de Instrucción Pública*, 1916.
- Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, Tomo II, núms. 5 y 6, 2do semestre de 1923-1er semestre de 1924, pp. 392-393.
- Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, Tomo II, núms. 5 y 6, 2do semestre de 1923-1er semestre de 1924, pp. 396-397.

- Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, México, Siglo XXI Editores, 2015.
- Bourdieu, Pierre, *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, Siglo XXI Editores, 2011.
- Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual*, Tucumán, Editorial Montessor, 2002.
- Carmona, Gloria (comp.), *Carlos Chávez. Obras I. Escritos periodísticos (1916-1939)*, México, El Colegio Nacional, 1997.
- Carmona, Gloria (comp.), *Carlos Chávez. Obras II. Escritos periodísticos (1940-1949)*, México, El Colegio Nacional, 1997.
- Carmona, Gloria, *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Carr, Barry, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, México, Ediciones Era, 1996.
- Chapa Bezanilla, María de los Ángeles, *Álbum musical de Angela Peralta*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográfica, 2003.
- Copland, Aaron, “Los placeres de la Música”, pronunciadas en las series de conferencias distinguidas de la Universidad de Nuevo Hampshire, abril de 1959, http://raimundopinedaestudio.files.wordpress.com/2010/06/copland_aaron_-_los_placeres_de_la_musica.pdf. Consultado el 14 de junio, 2022.
- Córdova, Arnaldo, *La política de masas del Cardenismo*, Ediciones Era, 1976.
- De Giuseppe, Massimo, “Entre revoluciones y mercados globales: América Latina en la época del Imperialismo”, en Massimo de Giuseppe y Gianni La Bella, *Historia contemporánea de América Latina*, México, Turner Noema, 2022, pp. 19-85.
- De Giuseppe, Massimo, *Messico 1900-1930, Stato, Chiesa e popoli indígena*, Milano, Editrice Morcelliana, 2007.
- Derbez, Alain, *El jazz en México. Datos para una historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Díaz y de Ovando, Clementina, *Invitación al baile. Arte, espectáculo y rito en la sociedad mexicana (1825-1910)*, Tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Díaz y de Ovando, Clementina, *Invitación al baile. Arte, espectáculo y rito en la sociedad mexicana (1825-1910)*, Tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Dufourcq, Norbert, *Breve historia de la música*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Escorza, Juan José, “Luis G. Saloma, paladín de la música en México”, en Loyola Medina, Gustavo (coord.), *Historia de la música en Puebla*, México, Conaculta, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2010, pp. 149-156.

- Estrada, Julio, *La música en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- Fell, Claude, *José Vasconcelos. Los años del águila*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- Flores y Escalante, Jesús, *Imágenes del danzón. Iconografía del Danzón*, México, Conaculta, Dirección General de Culturas Populares, Asociación Mexicana de Estudios Fotográficos, 1994.
- Florescano, Enrique, *Etnia, Estado y Nación*, México, Taurus, 2001.
- Freeman Smith, Robert, *Los Estados Unidos y el nacionalismo revolucionario, 1916-1932*, México, Extemporáneos, 1973.
- García Ayuardo, Clara, “Historias de papel: los archivos en México”, en Florescano, Enrique (coord.), *El patrimonio nacional de México II*, México, Fondo de Cultura Económica-Conaculta, 1997, pp. 241-265.
- García Gómez, Génesis, “Música para rezar, música para bailar, música para llorar”, *Música Oral del Sur*, núm. 6, 2005, pp. 63-74.
- García Morillo, Roberto, *Carlos Chávez. Vida y obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Gómez Pérez, Jorge Ramón, “Ceremonias cívicas en el ámbito ferrocarrilero mexicano del siglo XIX”, en Iparraguirre, Hilda, y Campos Goenaga, María Isabel (coords.), *La modernización en México. Siglos XVIII, XIX y XX*, México, INAH, ENAH, 2007, pp. 239-255.
- Gramsci, Antonio, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2004.
- Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Herrera de la Fuente, Luis, *La música no viaja sola*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Herrera y Ogazón, Alba, “Impresiones de Arte. La Orquesta de Franz Kaltenborn”, *Revista Pegaso*, núm. 15, 1917, pp. 5-6.
- Hobsbawm, Eric J., *La era de la revolución (1789-1848)*, México, Book Paidós, 2015.
- Hobsbawm, Eric J., *La era del imperio (1875-1914)*, México, Editorial Planeta Mexicana, 2015.
- Ismael-Simental, Emilia, “El Romanticismo y la institucionalización de la música en México en el siglo XIX”, en Suárez de la Torre, Laura (coord.), *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis. El Romanticismo en México, Siglo XIX*, México, Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 2020, pp. 159-190.

- Kay Vaughan, Mary, *La política cultural en la Revolución. Maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Knight, Alan, *La revolución cósmica. Utopías, regiones y resultados, México 1910-1940*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Knight, Alan, “Carácter y repercusiones de la Gran Depresión en México”, en Drinot, Paulo, y Knight, Alan (coords.), *La Gran Depresión en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- La Bella, Gianni, “El periodo de los populismos y los modelos nacionales (1920-1954)”, en De Giuseppe, Massimo, y La Bella, Gianni, *Historia contemporánea de América Latina*, México, Turner Noema, 2022, pp. 87-153.
- Lazos, John G., “La música y la política: ámbitos que se entrecruzan en el periodo del México independiente en la obra de un tal Gómez”, en Turrent, Lourdes (coord.), *Autoridad, solemnidad y actores musicales en la Catedral de México (1692-1860)*, México, CIESAS, 2013, pp. 55-93.
- Lear, John, *Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas/ Grano de Sal, 2019.
- León-Portilla, Miguel, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961.
- Ley de Creación del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, publicada en el Diario Oficial de la Federación el martes 31 de diciembre de 1946.
- Loyo, Engracia y Staples, Anne, “Fin del siglo y de un régimen”, en Tanck de Estrada, Dorothy (coord.), *Historia mínima. La educación en México*, México, El Colegio de México, 2010, pp. 127-153.
- Luna Argudín, María, “Mexicanizar la cultura, una empresa civilizatoria, 1830-1860”, en Pérez Montfort, Ricardo (coord.), *México Contemporáneo, 1808-2014. La cultura*, tomo 4, México, El Colegio de México/ Fundación Mapfre, Fondo de Cultura Económica, 2015, pp. 69-111.
- Malmström, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Masini Aguilera, Bernardo, *Un caudillo y dos periódicos: Álvaro Obregón como modelo de la relación entre la prensa y el poder en la revolución mexicana*, México, Instituto Mora, ITESO, 2016.
- Matute, Álvaro, *A cien años. Porfirio Díaz*, México, UNAM, 1979.

- Maupomé, Beatriz, “Apuntes para una historia de la Orquesta Sinfónica Nacional”, en Pardo, Gabriela, y Graham, Magdalena (coords.), *Orquesta Sinfónica Nacional. Sonidos de un espacio en libertad*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2004, pp. 66-67.
- Maya, Aurea, “La ópera en el siglo XIX en México: resonancias silenciosas de un proyecto cultural de nación (1824-1867)”, en Suárez de la Torre, Laura (coord.), *Los papeles para Euterpe: La música en la ciudad de México desde la historia cultural: siglo XIX*, México, Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 2014.
- Medina, Luis, *Historia de la Revolución Mexicana. Período 1940-1952. Del cardenismo al avilacamachismo*, El Colegio de México, 1978.
- Mejía Zavala, Eugenio, “Mariano Elízaga, un talento moreliano de la música mexicana, 1786-1842”, *Boletín del Archivo General de la Nación*, núm. 7, 2020, pp. 226-260.
- Mendoza, Vicente Teóduo, “La Orquesta Sinfónica de México en su temporada de 1940”, <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/206/193>. Consultado el 23 de octubre, 2022.
- Meyer, Lorenzo, *México y el mundo. Historia de sus relaciones exteriores*, tomo VI, México, El Colegio de México, 1991.
- Milella, Francesco, “Historia de la ópera en México (1823-1838)”, conferencia, <https://www.youtube.com/watch?v=I12vblT1a-A&t=25s>. Consultado el 28 de febrero, 2022.
- Miranda, Ricardo, “La seducción y sus pautas”, *Artes de México*, núm. 97, 2010, pp. 14-25.
- Miranda, Ricardo, “Del baile a los aires nacionales: identidad y música en el México del siglo XIX”, en Girón, Nicole (coord.), *La construcción del discurso nacional en México, un anhelo persistente, siglos XIX y XX*, México, Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 2007, pp. 271-293.
- Monroy Casillas, Ilihutsy, “Recibimiento social y opiniones políticas sobre el jazz en México, 1920-1935”, *Correo del Maestro*, núm. 215, año 18, 2014, pp. 48-59.
- Monzón, Francisco, *Semblanzas de músicos mexicanos*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1999.
- Morales Abril, Omar, “El esclavo negro Juan de Vera”, en Alfaro Cruz, Jesús, y Torres Medina, Raúl (coords.), *Música y catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2010, pp. 43-59.
- Moreno, Salvador, *Ángeles músicos en México*, México, Ediciones de la Revista de Bellas Artes, 1957.
- Moreno Gamboa, Olivia, “Un nuevo espacio para la audición musical. La sala Wagner de la ciudad de México”, en Suárez de la Torre, Laura (coord.), *En distintos espacios*,

- la cultura: Ciudad de México, siglo XIX*, México, Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 2020, pp. 171-201.
- Moreno Gamboa, Olivia, “Casa, centro y emporio del arte musical: la empresa alemana A. Wagner y Levien en México, 1851-1910”, en Suárez de la Torre, Laura (coord.), *Los papeles para Euterpe: la música en la ciudad de México desde la historia cultural, siglo XIX*, México, Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 2014, pp. 143-168.
- Moreno Gamboa, Olivia, *Una cultura en movimiento. La prensa musical de la Ciudad de México (1860-1910)*, México, UNAM, INAH, 2009.
- Nieves Molina, Alfredo, “Diálogos entre la catedral y el salón”, en Turrent, Lourdes (coord.), *Autoridad, solemnidad y actores musicales en la Catedral de México (1692-1860)*, México, CIESAS, 2013.
- Pardo, Gabriela, y Graham, Magdalena (coords.), *Orquesta Sinfónica Nacional. Sonidos de un espacio en libertad*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2004.
- Pérez Montfort, Ricardo, *Mexicanerías: la construcción del México Típico* (video entrevista), México, Antropo-visiones/CIESAS, 2009.
- Pérez Montfort, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural: cinco ensayos*, México, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2000.
- Pérez Montfort, Ricardo, “Un nacionalismo sin nación aparente (La fabricación de lo típico mexicano 1920-1950)”, *Política y Cultura*, núm. 12, 1999, pp. 177-193.
- Pérez Vejo, Tomás, *Nación, identidad y otros mitos nacionalistas*, España, Ediciones Nobel, 1999.
- Peters, B. Guy, *El nuevo institucionalismo*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2003.
- Peters, Tomás, *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2020.
- Primer programa de la III Temporada de la O.S.N.C, febrero, 1949. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- Puig Casauranc, José Manuel (pról.), *México a través de los mensajes presidenciales. Desde la consumación de la Independencia hasta nuestros días*, México, Publicaciones de la Secretaría de Educación, 1926.
- Ramírez Lago, Berenice, “Hacia una educación musical romántica: la música en las revistas literarias de la Ciudad de México, 1825-1846”, en Suárez de la Torre, Laura (coord.), *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis. El romanticismo en*

- México, siglo XIX*, México, Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 2020, pp. 60-94.
- Rodríguez Piña, Javier, “Bailes de elite, espacios lúdicos de sociabilidad en la ciudad de México a mediados del siglo XIX”, en Suárez de la Torre, Laura (coord.), *En distintos espacios, la cultura: Ciudad de México, siglo XIX*, México, Instituto Mora, 2020, pp. 112-135.
- Rioux, Jean-Pierre, y Sirinelli, Jean-François, *Para una historia cultural*, México, Taurus, 1999.
- Rubial García, Antonio, *La evangelización de Mesoamérica*, México, Conaculta, 2015.
- Ruiz Torres, Rafael, “La música en la ciudad de México, siglos XVI-XVIII: una mirada a los procesos culturales coloniales”, tesis doctoral, México, ENAH, INAH, 2011.
- Ruiz Torres, Rafael, “Los indios como músicos en las parroquias y en las fiestas durante la colonia”, en Alfaro Cruz, Jesús, y Torres Medina, Raúl (coords.), *Música y catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2010, pp. 109-124.
- Sánchez Rodríguez, Ingrid, “Los infantes de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México”, en Turrent, Lourdes (coord.), *Autoridad, solemnidad y actores musicales en la Catedral de México (1692-1860)*, México, CIESAS, 2013, pp. 167-210.
- Schávelzon, Daniel (comp.), *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Schávelzon, Daniel, “Los motivos prehispánicos en el Palacio de Bellas Artes”, en Schávelzon, Daniel (comp.), *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 291-305.
- Suárez de la Torre, Laura (coord.), *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis. El romanticismo en México, siglo XIX*, México, Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 2020.
- Suárez de la Torre, Laura, “Estudio introductorio”, en Suárez de la Torre, Laura (coord.), *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis. El romanticismo en México, siglo XIX*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2020, pp. 9-27.
- Suárez de la Torre, Laura, “De romanticismo y antirromanticismo, primeros atisbos en la prensa mexicana. Ciudad de México, 1825-1846”, en Suárez de la Torre, Laura (coord.), *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis. El romanticismo en México, siglo XIX*, México, Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 2020, pp. 31-59.
- Suárez de la Torre, Laura, “La construcción de una identidad nacional (1821-1855): imprimir palabras, transmitir ideales”, en Girón, Nicole (coord.), *La construcción del*

- discurso nacional en México, un anhelo persistente, siglos XIX y XX*, México, Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 2007, pp. 141-166.
- Tenorio Trillo, Mauricio, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Tello, Aurelio, “El patrimonio musical de México. Una síntesis aproximativa”, en Florescano, Enrique (coord.), *El patrimonio nacional de México II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 76-107.
- Torres Medina, Raúl Heliodoro, *Los músicos de la Catedral Metropolitana de México (1750-1791): trasgresión o sumisión*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.
- Tovar y de Teresa, Rafael, *Modernización y política cultural*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Velazco, Jorge, *La música por dentro*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Weber, William, *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Yankelevich, Pablo, “Exploradores, truhanes, agitadores y negros. Deportaciones y restricciones a estadounidenses en el México revolucionario”, *Historia Mexicana*, vol. LVII, núm. 4, 2008, pp. 1155-1199.
- Young-Vallet, Elizabeth, *Jazz Clásico: genio negro, vergüenza americana*, Alicante, Ediciones Letra de Palo, 2020.
- Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)*, vol. I, México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2017.
- Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)*, vol. II, México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2017.
- Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *La profesionalización de la enseñanza musical en México. El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)*, vol. I, tesis de doctorado en Historia, México, UNAM, 1997.
- Zárata Toscano, Verónica, “Música conmemorativa”, *Artes de México*, núm. 97, 2010, pp. 34-43.

HEMEROGRÁFICAS

- ABC. Periódico ilustrado de política y variedades*, 25 de mayo, 1918. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “Aún no se aclara el caso de la subvención para la gran sinfónica mexicana”, *Excelsior*, 15 de enero, 1941. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “Biografías de Músicos Mexicanos, Joaquín Beristáin”, *Revista Musical Mexicana*, núm. 2, 7 de febrero, 1945. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “Carlos J. Meneses, el forjador de nuestra gran orquesta sinfónica”, *El Nacional*, 24 de abril, 1949, p.10. HNM/UNAM.
- “Carlos J. Meneses, el forjador de nuestra gran orquesta sinfónica, II parte”, *El Nacional*, 1º de mayo, 1949, p. 10. HNM/UNAM.
- “Carlos J. Meneses, el forjador de nuestra gran orquesta sinfónica, III y última parte”, *El Nacional*, 8 de mayo, 1949, p. 10. HNM/UNAM.
- “Carlos J. Meneses, El mundo de la música”, *El Nacional*, 27 de marzo, 1949, p. 13. HNM/UNAM.
- “Carlos Meneses”, *El Arte Musical*, 1º de septiembre, 1907, p. 103. HNM/UNAM.
- “Conservatorio Nacional de Música”, *El Siglo Diez y Nueve*, 14 de diciembre, 1882, p. 2. HNM/UNAM.
- “Convocatoria del Segundo Congreso Nacional de Música”, *El Universal*, 11 de mayo, 1928. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “Ecos. Esperanzas de arte”, *ABC. Periódico ilustrado de política y variedades*, 25 de mayo, 1918. HNM/UNAM.
- “El aspecto pedagógico del folklore”, *Nuestra ciudad*, 1º de abril, 1930, pp. 54-56. HNM/UNAM.
- “El concierto en el Conservatorio”, *El Imparcial*, 22 de septiembre, 1910, p. 3. HNM/UNAM.
- “El Instituto Nacional de Bellas Artes”, *El Universal*, 16 de febrero, 1941. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “El maestro Carrillo en la intimidad”, *El Ilustrado*, 13 de noviembre, 1930, p. 35. HNM/UNAM.
- “El mejor elemento está con la sinfónica”, *El Universal*, 20 de junio, 1939. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “El Palacio de Bellas Artes”, *El Nacional*, 30 de septiembre, 1934. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

- “El presidente en la sinfónica”, *El Universal*, 24 de junio de 1941. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “El primer concierto de la Sinfónica de México”, *El Ilustrado*, 13 de agosto, 1936, p. 42. HNM/UNAM.
- “El primer Congreso Nacional de Música”, *El Nacional*, 11 de junio, 1926. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “El Sr. Alfredo Bablot”, *El Siglo Diez y Nueve*, 24 de enero, 1883, p. 2. HNM/UNAM.
- “En la sala Wagner. Tercer concierto Saloma”, *El Imparcial*, 10 de octubre, 1903, p. 2. HNM, UNAM.
- “Entrevista a Chávez”, *El Nacional*, 7 de junio, 1936. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “La audición de la ‘Virgen’”, *El Imparcial*, 20 de septiembre, 1920, p. 1. HNM/UNAM.
- “La música clásica al alcance de los pobres”, *Mancomunidad*, 22 de julio, 1938. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “La música en México y en el extranjero”, *El Ilustrado*, 23 de septiembre, 1937, p. 141. HNM/UNAM.
- “La música y los músicos entre bastidores. Julián Carrillo, el grupo de los nueve menos cuatro y el Conservatorio Nacional”, *El Ilustrado*, 18 de noviembre, 1937, pp. 56-57. HNM/UNAM.
- “La música y los músicos entre bastidores. Sindicato de Músicos-Unión Filarmónica-Sindicato de Filarmónicos-Sindicatos Blancos y Unión de Músicos Libres (Primer artículo)”, *El Ilustrado*, 16 de abril, 1936, pp. 42-43. HNM/UNAM.
- “La música y los músicos entre bastidores. Sindicato de Músicos-Unión Filarmónica-Sindicato de Filarmónicos-Sindicatos Blancos y Unión de Músicos Libres”, *El Ilustrado*, 30 de abril, 1936, pp. 18-19. HNM/UNAM.
- “La Orquesta Sinfónica Nacional”, *Diario del Sureste*, 25 de julio, 1948. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “La Orquesta Sinfónica y la misión cultural del Estado”, *El Universal*, 8 de agosto, 1940, BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “La sinfónica de México en pleno conflicto con el sindicato, V”, *El Ilustrado*, 8 de junio, 1939, pp. 6-7. HNM/UNAM.
- “La sinfónica de México en pleno conflicto con el sindicato de músicos, IV”, *El Ilustrado*, 1º de junio, 1939, p. 32. HNM/UNAM.
- “La transformación del Teatro Nacional”, *El Ilustrado*, 3 de mayo, 1934, p. 15. HNM/UNAM.

- “Las instituciones y su organización”, *El Ilustrado*, 8 de junio, 1938. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “Liga de obreros”, *El Heraldo*, 4 de mayo, 1908. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “Lo que cuesta a la nación la carrera de un alumno del Conservatorio”, *El Universal*, 13 de septiembre, 1926. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “Los mármoles empleados en el Palacio de Bellas Artes, del Lic. Rafael Huacuja Ávila”, *El Ilustrado*, 3 de mayo, 1934, p. 51. HNM/UNAM.
- “Los orígenes del último conflicto de la sinfónica de México, I”, *El Ilustrado*, 11 de mayo, 1939, p. 30. HNM/UNAM.
- “Los orígenes del último conflicto de la sinfónica de México, II”, *El Ilustrado*, 18 de mayo, 1939, p. 34. HNM/UNAM.
- “México y la música”, *El Globo*, 25 de febrero, 1925, citado en Carmona, Gloria (comp.), *Carlos Chávez. Obras I. Escritos periodísticos (1916-1939)*, México, El Colegio Nacional, 1997, pp. 81-85.
- “Nuestro loco medio musical”, *El Universal*, 14 de junio, 1926. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “Ópera en Arbeu”, *El Imparcial*, 14 de septiembre, 1911, p. 7. HNM/UNAM.
- “Orquesta Beethoven”, *El Arte Musical*, 1º de agosto, 1912, p. 256. HNM/UNAM.
- “Personaje de actualidad en México. Carlos Chávez”, *El Universal Gráfico*, 16 de julio, 1937. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “Por el mundo de la música”, *El Nacional*, 25 de enero, 1949. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “Por el mundo de la música”, *El Nacional*, 1º de marzo, 1949. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “Por el mundo de la música”, *El Nacional*, miércoles 9 de marzo, 1949. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “Presentación de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio”, *Diario del Sureste*, 9 de noviembre, 1947. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “Segundo Congreso Nacional de Música”, *El Universal*, 6 de mayo, 1928. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “Situación internacional de los profesores de orquesta”, *El Nacional*, 16 de agosto, 1936. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “Sociedad Filarmónica Mexicana”, *El Siglo Diez y Nueve*, 23 de febrero, 1872, p. 2. HNM/UNAM.

- “Sociedad Filarmónica Mexicana”, *El Siglo Diez y Nueve*, 24 de febrero, 1872, p. 3. HNM/UNAM.
- “Teatro de Santa Anna. Baile de máscaras para las noches del 18, 19 y 20 de febrero de 1844”, *El Siglo Diez y Nueve*, 17 de febrero, 1844, p. 4. HNM/UNAM.
- “Un angelical coro de niños cantando a la independencia”, *El Imparcial*, 14 de septiembre, 1912, p. 1. HNM/UNAM.
- “Un año de escasa cosecha”, *El Universal Gráfico*, 3 de enero, 1939. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “Valores mexicanos: Jerónimo Baqueiro Foster”, *Diario del Sureste*, 20 de marzo, 1949. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “Segundo Congreso Nacional de Música”, *El Universal*, 6 de mayo, 1928. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.
- “Convocatoria del segundo congreso nacional de música”, *El Universal*, 11 de mayo, 1928. BA/CENART, Fondos Especiales, Gerónimo Baqueiro Foster.

SIGLAS Y ABREVIATURAS

- ACEHM/CARSO, Archivo del Centro de Estudios de Historia de México CARSO.
- AGN, Archivo General de la Nación.
- AHUNAM, Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- BA/CENART, Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes.
- CENART, Centro Nacional de las Artes.
- CIESAS, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- CMCM, Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.
- CONAHCYT, Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías.
- CROM, Confederación Regional Obrera Mexicana.
- ENAH, Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- HNM/UNAM, Hemeroteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- IISUE, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación.
- INBAL, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- INAH, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- OSM, Orquesta Sinfónica de México.
- OSNC, Orquesta Sinfónica Nacional del Conservatorio.
- OSN, Orquesta Sinfónica Nacional.

PBA, Palacio de Bellas Artes.

SEP, Secretaría de Educación Pública.

UACM, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México.

UNESCO, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.



Imagen 1. Carlos J. Meneses. IISUE/AHUNAM, Fondo Escuela Nacional de Música, c. 10, exp. 123-130, f. 068.



Imagen 2. José Pablo Moncayo. IISUE/AHUNAM, Fondo Escuela Nacional de Música, c. 10, exp. 123-130, f. 112.



Imagen 3. Ricardo Castro (izquierda) y Gustavo E. Campa (derecha). IISUE/AHUNAM, Fondo Escuela Nacional de Música, c. 10, exp. 123-130, f. 115.



Imagen 4. Gloria Carmona, pianista y biógrafa del maestro Carlos Chávez. IISUE/AHUNAM, Colección Ricardo Salazar Ahumada/RSA-001364.



Imagen 5. Carlos Chávez. IISUE/AHUNAM, Colección Ricardo Salazar Ahumada/RSA-001702.



Imagen 6. Julián Carrillo. IISUE/AHUNAM, Colección Ricardo Salazar Ahumada/RSA-001411.



Imagen 7. Silvestre Revueltas. IISUE/AHUNAM, Colección Ricardo Salazar Ahumada/RSA-006785.

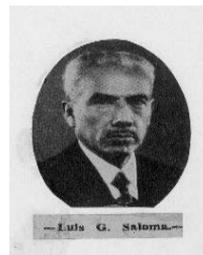


Imagen 8. Luis G. Saloma. Biblioteca Nacional, UNAM, del Archivo de Iconoteca, Archivo de Expedientes.



Imagen 9. Agustín Caballero. Biblioteca Nacional, UNAM, del Archivo de Iconoteca, Archivo de Expedientes.



Imagen 10. Joaquín Beristáin. Biblioteca Nacional, UNAM, del Archivo de Iconoteca, Archivo de Expedientes.



Imagen 11. Alfredo Bablot. Biblioteca Nacional, UNAM, del Archivo de Iconoteca, Archivo de Expedientes.

Imagen 12. Candelario Huizar. Biblioteca Nacional, UNAM, del Archivo de Iconoteca, Archivo de Expedientes.



Imagen 13. Estanislao Mejía. Biblioteca Nacional, UNAM, del Archivo de Iconoteca, Archivo de Expedientes.

Se terminó de imprimir en octubre de 2024
en los talleres de Fernando González Duke
Tlacoquemecatl 533-3 Col. Del Valle,
C.P. 03100, Municipio Benito Juárez
Ciudad de México.

