

# Carlos Chávez: –“¿quiénes son los otros...?”

Julio Estrada  
Instituto de Investigaciones Estéticas  
Escuela Nacional de Música  
Programa de Maestría y Doctorado en Música, UNAM

El velado matiz de los textos de casi todo el siglo XX para estudiar la música durante la post-Revolución mexicana impide ver con claridad la controvertida figura de Carlos Chávez, compositor y funcionario sin parangón. Su despliegue organizativo recompensa con la investigación de raíces musicales del México prehispánico –base para proponer una música que represente al país– y la fundación de instituciones que aún perduran. No obstante, su actuación se percibe en un medio que resiste a las carencias de una formación musical autodidacta que intenta compensar con descalificaciones a los colegas de mayor nivel –Carrillo, Ponce y Revueltas. Ejerce el poder con una ambición personal poco ortodoxa, lo que acentúa su vinculación con el callismo y luego con el alemanismo. Un amplio abanico documenta el tema: análisis de la escritura y oído musicales de Chávez, de sus textos, del epistolario inédito, de las biografías, de la actuación pública y de la obstinada hostilidad hacia el músico que adopta como rival, Revueltas.

*The shady nuance of almost all 20th Century texts on post-revolutionary Mexican music prevents us from seeing clearly the controversial figure of Carlos Chávez, composer and unrivaled musical politician. Chávez's bureaucratic profile brought some benefits, such as the research of México's ancient musical roots as a representative basis for the music of his country, and the foundation of institutions that have survived until today. However, the leader's conduct is seen through a sphere that resists the shortcomings of a self-taught musical formation, for which he tried to make up by disqualifying his most important colleagues –Carrillo, Ponce and Revueltas. His personal ambition led him to an irregular use of power, part of his empathy with the politics of ex-president Calles and, later, with Alemanism. This article offers a view of Chávez through the analysis of his musical ear, style, writings, biographies, published and unpublished letters, and by the examination of his public life and the relentless hostility against the musician whom he would make his rival, Silvestre Revueltas.*

Palabras clave (*keywords*): Chávez, Revueltas, Weinstock, Sinfonía Proletaria, Redes.

## Introducción

Este texto adapta pasajes de una serie de seis ensayos que forman un libro apenas concluido en torno a Silvestre Revueltas, búsqueda que resalta los quince años de post-Revolución en que coincide con su amigo y colega Carlos Chávez durante las décadas veinte a cuarenta en las que uno y otro desempeñan un papel decisivo en la música

mexicana.<sup>1</sup> Ambos personajes revelan un paradigma colectivo al converger primero y divergir luego en política, de modo que sus diferencias estéticas o políticas son parte del enmaraño micro-histórico del país. El antagonismo es también de signo cuando uno avasalla y otro es indócil, oposición obvia

<sup>1</sup> Estrada, *Canto roto. Silvestre Revueltas*, en prensa, 2009. Las referencias más extensas a Chávez se concentran en el quinto ensayo del libro, “Chávez y Revueltas: los eclipses”.

en los últimos cinco años, cuando Revueltas ocupa mayores espacios y se le contrasta con Chávez frente a la orquesta o en la creación musical. Chávez se distingue por la difusión de la novedad en tiempos agrestes, por el interés de situar la música mexicana en niveles aledaños al muralismo de su época, por proposiciones ideológicas o iniciativas educativas en composición, por la administración de la cosa pública musical con orden y empeño no repetidos en la estructuración de instituciones en momentos complicados, y por la creación de una obra hecha de proposiciones audaces. Revueltas, después de larga estancia de formación en Estados Unidos como violinista, director de orquesta y compositor, participa a su regreso en 1929 en la música de un México distinto y mejorado –momento también de nuevas expectativas políticas y culturales que abre la campaña a la presidencia de José Vasconcelos (1882-1959)–, al tiempo que goza de la plataforma profesional que Chávez le ofrece. Desde aquel entonces desarrolla una obra que con desmaño refleja un sentir popular que abjura de dogmas, lo que le otorga pronta prominencia y le pone a la par de sus colegas, además de amplificar las facetas de una producción que se abre a la multidisciplinaria con el ballet, la pantomima y el cine. Su muerte en 1940 provoca el colapso inesperado de una creación que, muy a pesar del desfavor, renace con hálito inconfundible al concluir el siglo XX –en coincidencia con el desmantelamiento del régimen de partido– para redescubrir el interés por un músico cuyos tonos íntimo y social dan substancia y justa perspectiva a la historia del México post-revolucionario. Las primeras señas de dicha rehabilitación son, primero, la mayor apertura del archivo de Revueltas<sup>2</sup> y el acceso formal al archivo de Chávez,<sup>3</sup> y segundo, el arranque de dos coloquios que con antelación al centenario de Revueltas organiza la Universidad<sup>4</sup> y que complementa, a instancias de instituciones culturales del Estado,<sup>5</sup> un encuentro que ensaya la difícil coincidencia entrambos colegas, neutralidad que no se asimila al repasar con cautela el ajeño favor histórico hacia Chávez y el olvido a Revueltas.

La personalidad de Chávez es un tema de ineludible abordaje al representar las dos etapas históricas en que se divide México, la del ensayo post-revolucionario que endereza al país desmembrado y la de la pretensión posterior de institucionalizar la revolución a través del *maximato*, línea política del ex-presidente

Plutarco Elías Calles. Aquí se observa a Chávez hasta la mitad de los años cuarenta en un proceso de gradual modificación que revela al joven que destaca y arma un destino hecho de coyunturas, arranque que se acompaña de la decisión de abandonar una formación musical sólida, acaso el principal origen de las frecuentes tensiones que mantiene con sus colegas de mérito, y del apremio por formular tesis artísticas, intrínsecas del ejercicio público con una obra musical que apela a menudo al deber ser propio de una doctrina de Estado.

## Herbert Weinstock, clave inédita

Las investigaciones más recientes sobre Revueltas denotan lo irrecusable de una nueva exploración de datos y evidencias para responder a interrogantes que zozobran en el silencio añoso del ambiente. De ahí que buena parte del estudio de su figura retocada y enrarecida pide documentarse a través de los vínculos profesionales con Chávez, búsqueda que no puede evitar la controversia propia de los opuestos, cariz incluso imprescindible para quien critica dicho esquema y no encuentra otro modelo para tratar el tema.<sup>6</sup> La complementariedad de ambos personajes renace en la óptica del propio biógrafo de Chávez, Robert L. Parker,<sup>7</sup> dos de cuyas investigaciones recientes giran en torno de Revueltas.<sup>8</sup> Esa y otras búsquedas no menos objetivas en torno a las piezas sueltas y extraviadas del rompecabezas reconducen con harta frecuencia a la vieja hipótesis local del problema, un forcejeo iniciado por Chávez. La consecuencia de dichas tensiones se manifiesta en el propósito de soterrar la música de Revueltas, como se percibe ya en el Museo de Arte Moderno de Nueva York cuando, en mayo de 1940, Chávez programa una serie de conciertos y con guiño reivindicativo incluye cuatro obras propias junto a cinco arreglos de música mexicana a cargo de sus adjuntos.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Véase como ejemplo el especioso texto de Helguera, “fábula del dictador y del bohemio”, *Letras Libres*, julio de 1999,

<http://www.letraslibres.com/index.php?art=5879>.

<sup>7</sup> Parker, *Carlos Chávez. Mexico's Modern Days Orpheus*, 1983, edición original de la obra por la que opta este ensayo y no la reciente traducción al español.

<sup>8</sup> Parker, “Revueltas in San Antonio and Mobile”, University of Texas Press, *Revista de Música Latino Americana*, Vol. 23, No. 1, 2002, pp. 114-130; “Revueltas, The Chicago Years”, University of Texas Press, *Revista de Música Latino Americana*, Vol. 25, No. 2, 2004, pp. 180-194.

<sup>9</sup> *Mexican Music*, notes by Herbert Weinstock for concerts arranged by Carlos Chavez as part of the exhibition *Twenty Centuries of Mexican Art*, The Museum of Modern Art, New York, mayo, 1940. El programa completo, presentado en varios conciertos entre el 16 y el 29 de mayo, comprende: Chávez, *Xochipilli-Macuilxóchtli* para instrumentos de la pre-Conquista, *Los cuatro soles*, dos danzas del ballet para orquesta y coro (1925); *Marcha, Vals y Canción*, y *La paloma azul*, arreglos para orquesta; lo demás son arreglos de Blas Galindo a sonos de mariachi jaliscienses, de Vicente T. Mendoza a corridos michoacanos, de Baqueiro Foster a huapangos veracruzanos, así como las transcripciones de la *Misa* de Aldana por Candelario Huízar y de música autóctona yaqui por Luis Sandi, *Ibid.*, p. 2.

<sup>2</sup> Acervo propiedad de la hija del compositor, Eugenia Revueltas.

<sup>3</sup> Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez, México.

<sup>4</sup> *Silvestre Revueltas: hacia el Centenario*, Escuela Nacional de Música, UNAM, 1996 y 1998, México, del que deriva *Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión*, Roberto Kolb y José Wolffer, editores, 2006.

<sup>5</sup> *Coloquio Internacional Centenario de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas (1899-1999)*, CENIDIM, INBA, México 1999, del que a su vez deriva *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, Yael Bitrán y Ricardo Miranda, editores, 2002.

La preservación de la imagen fuerte llama la atención cuando apenas tres semanas antes ha muerto su contemporáneo; de ahí la queja del crítico musical del *New York Herald Tribune*, Goddard Lieberson:<sup>10</sup> “En su propaganda a la música mexicana en este país no hizo esfuerzos para presentar al público las composiciones de Silvestre Revueltas”.<sup>11</sup> Al responder a Lieberson, Chávez intenta desviar el cuestionamiento y no alcanza a evitar el desencaminarse en una serie de reproches sobre la desorganización de Revueltas durante las últimas experiencias profesionales que comparten:

Tres o cuatro meses después de la desintegración de nuestro grupo Revueltas quiso regresar a trabajar conmigo y mi orquesta. Lo hizo, con sus capacidades habituales (que eran conducir ensayos y uno o dos conciertos) y aceptó mi invitación para presentarse como solista en el último concierto de la temporada. Todo iba muy bien, pero en la semana de su aparición como solista ni apareció ni mandó decir palabra. No me sorprendió, pues esto había ocurrido más de una vez [...] <sup>12</sup>

Si la queja misma genera dudas cuando admite que acepta el supuesto incumplimiento en otras ocasiones, el desaire para referirse al papel desempeñado por Revueltas con la desafortunada frase –“sus capacidades habituales”– denuncia una pretensión de dominio, a más de la ojeriza que le provoca la resonancia ajena. A un mes del evento, el propio autor de las notas al programa del concierto en el museo neoyorkino, el musicólogo estadounidense Herbert Weinstock,<sup>13</sup> abunda respecto al reclamo de Lieberson e interpela a Chávez con pleno conocimiento de causa en una reveladora carta, hasta hoy inédita –mi traducción–:<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Crítico musical, compositor, pianista y director de la disquera Columbia.

<sup>11</sup> *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, 1989, p. 305. Dichos conciertos son apenas anteriores al final del gobierno de Cárdenas, con el que la distancia de Chávez contrasta respecto a su acercamiento a Alemán. Olga Picún censa la riña –“Jacobo Kostakowsky en México: una aproximación al contexto musical de los años treinta”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 88, 2006, pp. 199-202– al observar las obras ejecutadas por la Sinfónica Nacional entre 1945 y 1948 y mostrar un patrón similar al de Nueva York: música propia acompañada de bagatelas: en esos tres años Chávez programa veinte de sus obras, dos de Revueltas, una de Jesús Bal y Gay (1905-1993), compositor del exilio español, y cuatro de Ma. Teresa Prieto (1896-1982), miembro de una familia con afición a la música que da patrocinio a la Orquesta Sinfónica de México a cargo de Chávez.

<sup>12</sup> *Epistolario selecto...*, op. cit., p. 307.

<sup>13</sup> H. Weinstock (1905-1971), autor de biografías de músicos del siglo XIX –Bellini, Chopin, Donizetti, Rossini, Tchaikovski– y de un par de ensayos sobre Chávez: “Carlos Chávez”, *The Musical Quarterly*, Vol. 4, No. XXII, 1936, pp. 435-445 y “About Carlos Chavez: Some Notes and Thoughts on an Unfinished Career”, *Tempo*, New Series, No. 51 (Spring - Summer, 1959), 1959, pp. 13-15.

<sup>14</sup> Al inicio de la carta, que aquí se reproduce íntegra, excepto el protocolo inicial y final, Weinstock agradece el apoyo que Chávez le ha dado para solicitar la beca Guggenheim, aun si pone por delante el interés musical al abordar el tema de Revueltas.

Herbert Barret<sup>15</sup> estuvo aquí esta mañana para enseñarme tu carta a Goddard Lieberson y Virgil Thompson.<sup>16</sup> Sé que querías la total franqueza sobre mis reacciones, por lo cual no dudo en decirte que lo encuentro un documento muy inquietante –no es deseable que lo enviaras o permitieras que se publicara. El tema me ha molestado durante varios años y por ello aprovecho esta oportunidad para decirte cómo lo percibo.

Primero, debo decirte que para mí –y para muchos otros– Revueltas es algo más que uno de tus jóvenes asistentes, más que sólo un hombre a quien apoyaste en alguna actividad. A mí me ha parecido un músico que en cierto modo se aproxima al genio. Creo conocer todas las dificultades implícitas en su psicología y peculiar temperamento. Ello no obstante, he deseado a menudo que tengas el gesto de tocar su música –tanto en México como en los Estados Unidos– a pesar de existir cualquier dificultad personal. Me he encontrado, una y otra vez, en la posición de tener que defenderte en contra de los cargos de estar celoso de Revueltas, o de deliberadamente tratar de disminuir su reputación ignorándolo. He tenido, aunque con un sentimiento creciente de incomodidad, que defenderte cuando temporada tras temporada desde tu rompimiento con Revueltas has dejado de programar sus composiciones en la Orquesta Sinfónica, de ejecutarlo allá, y finalmente de incluirlo en el programa del Museo.

Ahora bien, admito enseguida que si no hubiese sentido que Revueltas era un compositor en verdad importante (limitado por dificultades psicológicas y falta de integridad como trabajador),<sup>17</sup> no me hubiese importado. Y esto me conduce al punto central de tu carta a Lieberson y Thompson –me parece que evita el problema real, y que da la idea de ser descortés y evasiva. Nunca en la carta dices una palabra elogiosa hacia la música de Revueltas –la afirmación de que dos de sus composiciones te parezcan las mejores no es un elogio. Tampoco expresas ninguna pena por su muerte, ni en forma

<sup>15</sup> Empresario estadounidense, representante artístico de Chávez.

<sup>16</sup> Compositor y crítico, jefe de la sección de crítica musical del mismo *New York Herald Tribune*.

<sup>17</sup> Weinstock no aclara su comentario negativo, acaso originado en el de Chávez a Lieberson: “en la semana de su aparición como solista ni apareció ni mandó decir palabra”, *Epistolario selecto...*, op. cit., p. 307.

alguna evalúas su contribución a la música como compositor.

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

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

piezas serían recibidas aquí con asombro y gran aceptación.

Y me hubiese gustado mucho –de existir la oportunidad– que Carlos Chávez fuese el hombre que otorgara a Revueltas su justo premio. Eso te daría ante los ojos del público (y en particular ante gente como Lieberson y Rosenfeld)<sup>18</sup> la actitud generosa que tanto admiro en tu personalidad. Eres, ante todo, el representante de la música mexicana en los Estados Unidos, lo quieras o no, y es una posición que te impone ciertas obligaciones.<sup>19</sup>

La carta de Weinstock da respuesta a viejas interrogantes que se plantean en México sobre el conflicto, aporta un anticipado aviso de la tribulación recóndita de Chávez respecto a la presencia de Revueltas –viva o fantasmal– y deja entrever la evolución de una trama que no concluye con la muerte del compositor en 1978, de observar su dilate hasta fines del siglo XX a través de su herencia política en el medio musical del país.

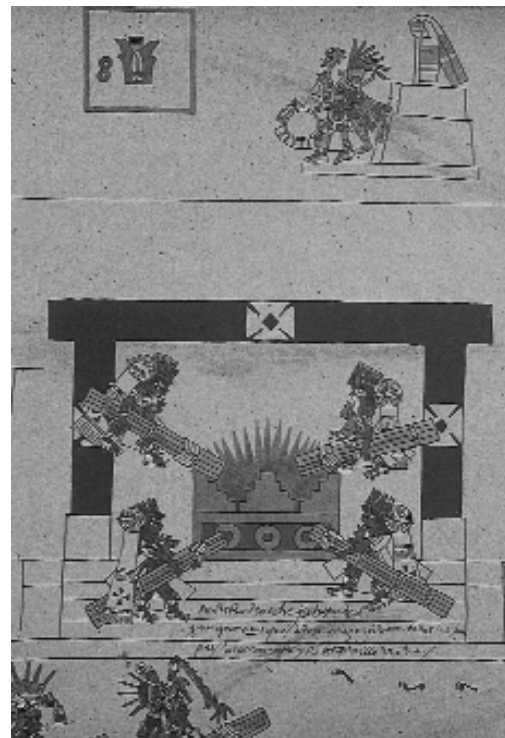


ILUSTRACIÓN 1. CÓDICE BORBÓNICO, EL FUEGO NUEVO, ARCHIVO FOTOGRÁFICO, INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS.

<sup>18</sup> Paul Rosenfeld, crítico musical estadounidense.

<sup>19</sup> Weinstock, carta a Chávez, N. Y., 25 de noviembre 1940. Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez.

## Breve bosquejo de Chávez y su música

Carlos Antonio de Padua Chávez Ramírez (junio 13, 1899, Popotla - agosto 2, 1978, Cd. de México)<sup>20</sup> se inicia en la música con su hermano Manuel, estudia armonía y piano con Manuel M. Ponce (1882-1948) y con Pedro Luis Ogazón (1873-1929)<sup>21</sup> para abandonar poco después su alineación con la academia. Sin que se conozcan las razones de fondo sobre dicha ruptura, su producción no prescinde de los recursos del pasado aunque busca resolver los problemas compositivos con la mentalidad especulativa del autodidacta, en parte inspirado en el ejemplo de un padre inventor y, en parte también, por el afán de alcanzar un tono modernista. Éste se nutre tanto de las raíces musicales del prehispánico mexicano como del contacto con los nuevos lenguajes que absorbe a través de breves estancias en Europa (1922-23) y en los EE.UU. (1923-24).

La música contenida en las fiestas de las etnias asentadas en las poblaciones donde reside de niño influye en su vivencia estética, que desea rescatar y evocar el arte autóctono mexicano y le lleva a destacar pronto cuando Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) sugiere a José Vasconcelos, rector de la antigua Universidad (1920-21) y, con Álvaro Obregón (1920-24), Secretario de Educación Pública (1921-24), encargarle la música para el ballet *El fuego nuevo* (1921).

<sup>20</sup> Lleva el segundo nombre al nacer en el día del santo portugués. Su padre, Agustín Manuel Chávez (Aguascalientes 1856 - Alvarado, Veracruz 1902), era “ingeniero eléctrico e inventor. Discípulo predilecto y seguidor de Gabino Barreda. Fundador y primer profesor del Curso Teórico y Práctico de Telegrafía. Inventó el arado metálico llamado en su honor Chávez Triplex [...]; inventó [un tipo de] anemómetro que ofrece datos sobre la resistencia aérea. Inventó la máquina separadora de fibras, cuyo uso se extendió en el México del siglo pasado.”

► <http://www.elsiglodedurango.com.mx/noticia/3407.rehilete.html> –véase también Velázquez, P. A., *Amor, ciencia y gloria. La contribución de los Chávez y los Castañeda en el desarrollo del México moderno*, El Colegio de Michoacán, México, 2001. Chávez se forma con su madre, Juvenicia Ramírez, profesora y directora de la Escuela Normal de Jóvenes Mujeres de Popotla,

► <http://www.chez.com/craton/musique/chavez/espanol.htm> (John Craton, 1998-2007) y con su abuelo materno, Manuel Ramírez Aparicio, historiador del arte, autor de *Cantos patrióticos y amorosos* (1861) y de *Los conventos suprimidos en Méjico: estudios biográficos, históricos y arqueológicos* (1861).

<sup>21</sup> De esa época resaltan *Sinfonía para orquesta*, *Preludio y fuga o Cuarteto de arcos I* (1915-1921). Ogazón, a su vez, es hijo del militar y político Pedro L. Ogazón, gobernador de Jalisco, y profesor tanto de Chávez como de su esposa, la pianista Otilia Ortiz Liebich. *Diccionario enciclopédico de música en México*, Pareyón, 2007, p. 753. La familia Ortiz es originaria de Nuevo León, y Leopoldo, hermano de Otilia, ocupa los puestos de encargado de negocios ad *interim* en la embajada de México en Hungría (1916-1920) y enviado extraordinario y ministro plenipotenciario (1936-37)

► <http://www.sre.gob.mx/Acevo/embhungria.html>, autor de *Brotos místicos* [...] *poemas dispersos I*, El Colegio de México, México, 55 pp., 1960, de gomosa afición por la música.

► [http://www.redcolegios.org.mx/index.php?option=com\\_bibliotecas&so=5](http://www.redcolegios.org.mx/index.php?option=com_bibliotecas&so=5)


La obra acierta con una visión musical novedosa, punto de partida de la línea indigenista del mexicanismo revolucionario, de donde surgen la invención y la transcripción de aires y ritmos provenientes de etnias apartadas, encuentro que fusiona en el oído el pasado remoto y la modernidad, temática que persiste en Chávez durante cinco décadas –*El fuego nuevo*, *Los cuatro soles* (1925), *Sinfonía India* (1935-36), *Xochipilli-Macuilxóchitl, una música azteca imaginaria* (1940), *Danza de la pluma* (1943), *Pirámide*, ballet (1968) y *Nonantzin* (1972). Además de incorporar instrumentos autóctonos, el ímpetu rítmico y la concentración en el color orquestal reflejan la influencia salpimentada de Stravinski. Su inventiva destaca al igual en un ritmo afirmativo y tenaz que evita la síncopa y fortalece la tesis, en un timbre que por una parte se afilia al estilo orquestal franco-estadounidense –Copland– y por otra revela su predilección por los colores instrumentales del prehispánico mexicano y la adopción como orden de un sistema de orden diatónico disonante.

De la copiosa producción de Chávez durante la época a la que este texto remite, se apuntan aquí de modo sucinto aspectos característicos de la escritura en cuatro obras: *Canto a la tierra* (1943), *10 preludios para piano* (1937), *Concierto para el piano con orquesta* (1938) y *Llamadas, sinfonía proletaria* (1934).

*Canto a la tierra* es parte de los primeros ensayos del autor por restaurar la música mestiza con arreglos y orquestaciones, además de una primera referencia al canto propio que intenta escindirse de la *canción mexicana* de Ponce. Una escueta entonación modal alterna con la iteración tonal de un corrido cuyos acordes frugales se enlazan con gravedad escénica. La intención modernista del remozamiento se manifiesta en la rusticidad, aun cuando ésta no alcanza a proponer una vía cuyas originalidad melódica o elaboración armónica inciten a olvidar el modelo de la tradición.

► ILUSTRACIÓN 2. CARLOS CHÁVEZ, *CANTO A LA TIERRA*, CANTO Y PIANO, SOBRE UN POEMA DE ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ, EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA, A.C., 1946: TRES FRAGMENTOS.


Los *10 preludios para piano* mantienen un ritmo bastante uniforme y casi siempre a dos voces con tendencia a avanzar por grados conjuntos y a crear asiduas repeticiones y progresiones de pequeños giros melódicos. A pesar del aire algo abstracto, el material se pone por momentos a tono con un estilo autóctono de carácter modal que contrasta con cromatismos que buscan la fusión con escalas vecinas a la vez que dar un porte moderno; en general, los temas y la rítmica tienden a desenvolverse como una serie de ejercicios para piano que reflejan el conocimiento práctico del autor sobre el instrumento.

 ILUSTRACIÓN 3. CHÁVEZ, *10 PRELUDIOS PARA PIANO*, G. SCHIRMER, INC. INTERNATIONAL N. Y., 1940: DOS FRAGMENTOS.

El *Concierto* para piano comparte con el par de obras anteriores la misma inclinación constructiva que prescinde de la espontaneidad de una vena melódica ocupada de la factura de temas; en contraste, la música es proclive a construir figuras que emanan de modo persistente y se entretajan para crear, en esencia, la *textura*, una disposición específica de capas de actividad cuyo vínculo con el proceso de representación es equiparable a funciones de orden gráfico tales como trazo o línea principal, fondo, contraste u otras que, en general, evocan el armazón. El *Concierto* evidencia la proclividad del autor a crear lo textural por encima de lo temático, con lo cual se desprenden de su discurso elementos como los siguientes:

- a. métrica y articulación de figuras rítmicas uniformes imbuidas de la escritura llana del clásico, con ocasionales acentos a contratiempo
- b. material melódico con segmentos de la escala diatónica, progresiones o arpeggios, con algunos movimientos cromáticos
- c. contrapunto a dos voces de primera y segunda especies, con eventual *ripieno*
- d. armonía con tendencia a formar densos agregados verticales.

El predominio de dichas configuraciones en los movimientos extremos del *Concierto* invita a comparar su método compositivo con una trama de actividad homogénea que busca cubrir todo el espacio y recuerda la decoración artesanal. Así, la textura se vuelve un devenir temporal que discursa sin respiro y sin intento de persuasión, un todo cuya evolución irrefutable no da al oído una dirección alternativa o una substancia que retener en la memoria.

 ILUSTRACIÓN 4. CHÁVEZ, *CONCIERTO PARA EL PIANO CON ORQUESTA*, TRANSCRIPCIÓN DEL AUTOR A DOS PIANOS, SCHIRMER INC. INTERNATIONAL, N. Y., 1942.

*Llamadas, sinfonía proletaria*, refleja un estilo que opta por la ingeniería musical y descarta la poética en la arquitectura del proceso creativo. La concentración en facturar texturas desvela evoluciones de sonoridades eclécticas que se asocian a un asiduo relevo de colores armónicos: del consonante tradicional a la disonancia moderna. Dicha dualidad en *Llamadas* –como en *Canto a la tierra*– revela enlaces de acordes que no se aventajan de la ortodoxia sino de un temple osado para allegarse los resultados.

En términos generales, la exploración armónica en las obras de dicha época puede rebasar el ámbito de la tonalidad cuando alcanza acordes de hasta cinco semitonos, búsqueda que al confrontar pesos sonoros distintos parece destinada a resaltar la aspereza del choque. El hallazgo incisivo sacrifica la facilidad retentiva de lo melódico al rechazar el oído ortodoxo que favorecería el juego entre sonoridades desiguales, un vínculo involuntario con el dodecafonismo de su época por el jaque a los mecanismos de percepción que implica el predominio de lo estructural y obstaculiza el busilis, la fluidez de la música. Vivir el riesgo para afrontarlo con arranque son rémora y mérito de la música de Chávez, hecha de la tosca disolución de aglomerados disonantes en unísonos y del lance en la hechura de sonoridades angulosas. El propio autor sitúa su apertura constructiva en un modernismo neo-clásico que relaciona el *crear* con las nociones de *progreso* y *diversidad* –anhelo íntimo de una ruta propia producto de una noción positivista del componer–:

Al examinar una página mía encuentro, digamos, una feliz combinación de temas, armonías e instrumentación. Si quisiera escribir otra como esa, en el mismo estilo o controlada por los mismos aspectos esenciales, estaría limitando mi habilidad para crear. Creación, como he dicho, involucra progreso. Mis obras no se parecen unas a otras: son todas diferentes.<sup>22</sup>

## Positivismo y orígenes

Vasconcelos pone en práctica las ideas del Ateneo de la Juventud –luego Ateneo de México–<sup>23</sup> anteriores a la Revolución al dirigir nuevas instituciones educativas y culturales e impulsar un arte moderno y autóctono que busca la cohesión colectiva. El primer plano que se da a las etnias abandonadas por siglos lleva en ese entonces a entender como mexicano el asumir la identidad autóctona y percibirse en perspectiva desde la antigua raíz de América, meta en la que participan todas las artes. El espectro social se amplifica y despliega por todos los rincones la bandera del *indigenismo*, monumental atuendo con el que el país explora su nueva forma de constituirse. El referente filosófico de dicha corriente es una afirmación metafísica opuesta a lo que el positivismo local entiende por racional: el espíritu de una raza. Aun así, la estética misma del indigenismo

<sup>22</sup> García Morillo, *Carlos Chávez. Vida y obra*, 1960, p. 209.

<sup>23</sup> Matute, *El Ateneo de México*, 1999.

contradice ese espíritu que aspira defender si se observa cómo la crítica positivista hacia la metafísica se concentra en la inhibición de eso que da substancia a la creatividad en arte: el afecto y la emoción.

La pronta implantación de los artistas jóvenes en los primeros rangos de la cultura que emerge del México de la post-Revolución surge del reencuentro con las raíces propias, lo que sucede en todos los terrenos artísticos y, en particular, en pintura. En música, Chávez deviene el principal dirigente y manifiesta su vocación por tesis ideológicas cuyo estilo argumental recurre a una cantinela constructiva que deja oír el tejido artesanal minimista de sus texturas –“estilo es personalidad; personalidad es capacidad de invención y capacidad de absorción y transformación”.<sup>24</sup> Sus textos propenden a anudar una cábala de retruécanos y frases giratorias:

No hay invención *pura*, puramente original; la invención más *pura* es siempre relativa. Y esto explica a la vez que lo nacional sea personal; o más bien, que lo personal sea nacional; explica que nuestra obra personal tenga que ser por fuerza nacional; porque lo nacional es el medio que absorbemos y que nutre nuestra personalidad, alimentando nuestra capacidad de invención *pura*.<sup>25</sup>

En el incesante giro discursivo yace la negación de la *pureza* en lo individual para neutralizar la noción de *originalidad* del yo, al centro de la sentencia de un proceso creativo cuyo positivismo relega intuición, visión o fantasía personales frente al proyecto estético. Dicha postura alcanza a percibirse en el texto que presenta la *Sinfonía India* y defiende el sentido colectivo de *pureza* del arte autóctono:

La música indígena de México [...] no es, como pudiera pensarse, un buen motivo solamente para satisfacer una mera curiosidad de los intelectuales o para suministrar datos o informes más o menos importantes a la etnografía. El arte indígena de México es, en nuestros días, la única manifestación viviente de la raza que forma, aproximadamente, las tres cuartas partes de la población del país. Las características esenciales de la música indígena han podido resistir cuatro siglos de contacto con las expresiones musicales europeas [...] esto no ha impedido que el arte indígena puro siga existiendo. [...] La fuerza del

arte indígena [...] obedece a un impulso creador natural del individuo y a una necesidad de expresión legítima y exenta de afectación.<sup>26</sup>

Cuatro siglos de mestizaje y de sincretismo y un abultado censo de etnias autóctonas hacen suponer la pervivencia *pura* de las expresiones originales del país, si bien el precavido anticipo sobre la apatía que pueda despertar la música autóctona no entiende para ésta un *crear hoy* con libertad y autonomía, sino que notifica el ensayo subjetivo de *transportar el pasado* a la modernidad. Bajo esa perspectiva, la *India* prescinde de un material musical propio del autor y transcribe a la usanza del momento melodías “seris [...] huicholes y [...] yaquis”<sup>27</sup> dentro de un modelo ecléctico que hibrida las instrumentaciones europea y prehispánica –tambor yaqui, sonajas de barro y de metal, raspador yaqui, jícara de agua, *tenábari*,<sup>28</sup> *teponaztli*,<sup>29</sup> *grijutiaam*<sup>30</sup> y *tlapanhuéhuatl*.<sup>31</sup>

En contraste, la obra adopta el paradigma sinfónico clásico y, en concreto, el de la *Quinta* de Beethoven –tesis que planteo en otro texto–<sup>32</sup> en tanto que flexible infraestructura micro modular que puede alojar la ristra repetitiva de pequeños motivos. Dentro de dicho molde, las melodías autóctonas se

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 43-44.

<sup>28</sup> “Voz raámuri [...] Capullos secos de mariposa, atados en hileras regulares y con sujetadores para adaptarse a los tobillos, los muslos o las muñecas de un bailarín o percusionista.” *Diccionario enciclopédico de música en México*, op. cit., p. 1023.

<sup>29</sup> “Tronco cilíndrico de madera dura, ahuecado longitudinalmente [...] presenta dos incisiones longitudinales y una vertical que cierra la forma de H. [...] dos lengüetas de longitud simétrica [...] se golpean con dos *olmailt* (percutores) cuyo extremo es forrado de *ulli* (hule).” *Ibid.*, p. 1025.

<sup>30</sup> “Voz yaki [...] para nombrar las pezuñas de venado utilizadas como instrumentos de percusión, de entreochoque. Suelen utilizarlo los pascolas (bailarines de pascua) en la danza del venado.” *Ibid.*, p. 454.

<sup>31</sup> “Voz náhuatl, de *tlalli*, tierra; *pani*, encima, y *huehue*, viejo o grande. [...] se hacía un hueco en la tierra para colocar encima el instrumento. El tamaño y la forma del hueco determinaban la afinación y la resonancia del tambor.” *Ibid.*, p. 1032. A su vez, *Huéhuatl*, “del náhuatl *huey*, grande, y *cuauilt*, madera.

[...] Consiste en un cilindro hueco de madera cuya base estaba recortada en forma de *zig-zag*, quedándole tres patas, y con la parte superior cubierta por un parche de piel curtida.” *Ibid.*, pp. 504-505.

<sup>32</sup> Estrada, “Técnicas compositivas en la música mexicana de 1910 a 1940”, 4. Periodo nacionalista (1910-1958), *La música de México*, 1984 pp. 130-133. El análisis de la *Quinta* que años después hace Chávez en *El pensamiento musical*, 1964, pp. 50-54, revela el interés por la arquitectura de su forma e incita a vincularla con la *India*. Sin referir a mi texto, Sánchez Gutiérrez expone casi tres décadas después la misma idea en “Propuestas para un enfoque sincrético de Revueltas”, en *Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión*, op. cit., p. 124: “los numerosos intentos [...] por consolidar una visión musical modernista a partir de [...] formas preexistentes [...] se advierte en muchas de las grandes sinfonías nacionalistas [...] El caso más claro es el de *Sinfonía India* [...] cuyo modelo fue –a grandes rasgos– el esquema formal del primer movimiento de la *Quinta sinfonía* de Beethoven.” El modelo de los clásicos se hace una divisa educativa en Chávez –“estudiar a los grandes maestros para ser grandes maestros”– y se extiende a su propio repertorio, como muestra el gesto de integrar a éste la *Sonata No. 5* para piano (1960), “según el Esquema Armónico de la Sonata K. 533 y 494 de Mozart”, *Carlos Chávez. Catálogo completo de sus obras*, 1971, p. 61.

<sup>24</sup> García Morillo, op. cit., p. 194.

<sup>25</sup> *Idem*.

adaptan al orden métrico europeo y a una transcripción a la escala pentatónica, visión etnocentrista de la época con la que Chávez coincide al estimar que, por provenir de Asia, las etnias de América utilizan cinco sonidos.<sup>33</sup> García Morillo glosa la búsqueda instrumental de *Xochipilli-Macuilxóchitl* y refrenda la importancia de la fuente original del mismo modo que el acceso al recurso pentatónico:

Para la realización de esta obra recurrió a un grupo de instrumentos, reproducción de auténticos modelos indígenas, reconstituidos por arqueólogos, o adaptaciones modernas de los mismos. Así el flautín, la flauta y el requinto ejecutan sólo los sonidos que eran capaces de entonar las antiguas flautas, en una escala pentatónica [...] Es en conjunto [...] recreación de la música de pretéritas edades, basada en el máximo de garantías que en la actualidad puede prestar la investigación científica a la imaginación del artista.<sup>34</sup>

El axioma de pureza que aspira crear el estilo mexicano con el aval de la tecnología y la ciencia modernas para mejor copiar lo antiguo refleja las ideas de Wilhelm Worringer (1881-1965), cuya *Abstraktion und Einfühlung* (1907) propone observar el arte bajo las miradas de la abstracción y de la empatía.<sup>35</sup> La abstracción identifica el carácter de algunas tradiciones étnicas –“primitivas” según Worringer– propias de un estado perceptivo no influido por la experiencia cultural. La empatía, por su parte, pide entender el realismo para aceptar e incluir la fealdad del mundo natural en contraste con la demasia emotiva del romanticismo y su remate en el expresionismo.<sup>36</sup> Las ideas de Worringer se reflejan en la *India* al discernir la *pureza* que se busca en lo autóctono, material abstracto e involuntario –el destino por la forma, *Kunstvollen*–, mientras que la empatía deviene el material legítimo e inafectado del “arte indígena”, su

<sup>33</sup> Thomas Stanford observa que el etnocentrismo predominante al inicio del siglo XX en México proviene de un falso *darwinismo* de la musicología que tiende a clasificar las culturas de acuerdo al número de alturas de sus escalas (“Introducción a la música indígena”, conferencia, proyecto *La música de México*, Coordinación de Humanidades, UNAM, 1980). Es también falso presuponer una misma escala para un conjunto de etnias que no produce instrumentos de afinación fija y cuya práctica vocal es más desarrollada que la ejecución y factura instrumentales; en particular cuando no hay en ellas dos instrumentos de aliento iguales, como observa Boilès-Lafayette, “La flauta triple de Tenenexpan”, *La palabra y el hombre*, II, Revista de la Universidad Veracruzana, Época 34, abril-junio 1965, pp. 213-222.

<sup>34</sup> García Morillo, *op. cit.*, pp. 110-111. El biógrafo de Chávez abstrae el obvio dato sobre las antiguas fiestas de las etnias mexicanas, que fusionan las artes y la poesía sin distinguir en ellas la noción abstracta de *música*.

<sup>35</sup> Worringer, *Abstracción y naturaleza*, 1953, texto referido por Chávez en “El arte eleva”, discurso del 12 de junio de 1968, p. 18.

<sup>36</sup> La simpatía inicial de Worringer hacia los artistas plásticos expresionistas deriva, después de la Primera Guerra, en su crítica a la exageración y el manierismo.

naturalismo. El efecto worringeriano sobre el *vorticismo*<sup>37</sup> de Ezra Pound (1885-1972) –reconocible en la empatía hombre-máquina del *Ballet mécanique* (1924) de George Antheil (1900-1959)– influye al igual en *Toward a New Music*, sondeo interesado en el avance de la tecnología de grabación que Chávez redacta casi en paralelo a la *India*.<sup>38</sup> Ésta remite a una textura de grecas monódicas y rítmicas que forman la materia abstracta –en el sentido que Worringer da al arte árabe– y a una repetición fija cuyo carácter vorticial más aritmético que físico obvia la relación entre música autóctona y naturaleza. La pureza del canto o la fuerza del arte indígena ceden ante la moderna interpretación ideológica indigenista: un mecanismo de monodías y ritmos que articula el juego incesante de acentos enérgicos. A la postre, *indigenismo* y máquina se funden en una estética que, desde la abstracción y la empatía de Worringer, apuesta por combinar la idea de depurar la antigüedad mexicana con una modernidad que intenta arraigarse en las formas del periodo clásico.

La inclinación de Chávez por el purismo apologiza la música prehispánica, cuya “gran fuerza expresiva radica en su variedad rítmica; en la libertad y amplitud de sus escalas y modos; en la riqueza del elemento sonoro instrumental; en la sencillez y pureza de las melodías y en su condición moral.”<sup>39</sup> La defensa de las escalas sólo deriva en la adopción práctica de la escala pentatónica, mientras que en el discurso la proclama estética de la “fuerza expresiva” choca con la ética al hablar de “condición moral”. Sin dejar de abogar por la música de origen prehispánico, persiste la crítica hacia lo subjetivo mediante un aglutinamiento de adjetivos que intentan derogar toda significación metafísica:

Es un arte optimista; si sufre a veces de la tiranía de las fórmulas mágicas, esto no lo coloca en la posición mística, quejumbrosa, de quien suplica e implora humillándose, sino por el contrario [...] Nunca un sentido morboso o denigrante; nunca un sentido negativo hacia los otros hombres o a la naturaleza toda, pueden hallarse en esta música de nuestros ancestros inmediatos de América.<sup>40</sup>

Si bien “morboso” o “denigrante” son moralismos de una percepción conservadora respecto al arte *primitivo*, el impacto negativo que produce la “tiranía de las fórmulas

<sup>37</sup> Denominación del poeta para sugerir la idea del flujo circular en física, o vórtice.

<sup>38</sup> Chávez, *Toward a New Music*, 1937. El libro proviene de varios textos iniciados en 1932 y publicados en *El Universal*. A su vez, la *Sinfonía india* es un encargo de la Columbia Broadcasting System cuyo estreno en 1936 en los EE.UU. es un Concierto de Música Mexicana.

<sup>39</sup> García Morillo, *op. cit.*, p. 89.

<sup>40</sup> *Ídem*.



mágicas” confirma el positivismo que, disconforme con Vasconcelos, prefiere ignorar la cosmogonía solar en que se sustentan los rituales del arte autóctono.

### Auge y ocaso del arte proletario

El reencuentro con los orígenes cobra fuerza cuando México se orienta hacia una acción social que reclama iguales oportunidades, movimiento que frustra el fraude electoral del Partido Nacional Revolucionario que encabeza el ex-presidente Calles (1924-28) para derrotar el 17 de noviembre de 1929 a José Vasconcelos e imponer a Pascual Ortiz Rubio (1930-32) y luego a Abelardo L. Rodríguez (1932-34) como piezas del *maximato*. Chávez, cuyo positivismo converge entonces con la izquierda anticlerical del callismo, critica a los artistas que, en el polo opuesto, aún preservan autoridad en el medio; en 1930 desvela su desusada percepción de la política: “El ‘arte oficial’, estéril por excelencia, se vuelve

fecundo tan pronto como la acción oficial la ejerce un gobierno revolucionario. Y entonces, las ‘izquierdas’ se vuelven oficiales, con gran pesar de las derechas, quienes hacen toda suerte de inútiles y malévolas maquinaciones.”<sup>41</sup> El sañudo ataque contra la generación musical anterior advierte ya el futuro *statu quo*, momento en el que el enroque del arte oficial, derecha-izquierda, ve su ocasión táctica cuatro años más tarde en la “etapa de las instituciones”. El 29 de septiembre del 34, a dos meses de concluir el mandato de Abelardo L. Rodríguez, el flamante sucesor de Chávez en el Departamento de Bellas Artes y antiguo rector de la Universidad, Antonio Castro Leal (1886-1981), inaugura oficialmente el Palacio de Bellas Artes, para lo cual se encarga con toda antelación el estreno de la música de izquierda: *Llamadas, sinfonía proletaria* para orquesta y coro, sobre versos del *Corrido de la Revolución Mexicana*, de Chávez.<sup>42</sup> La primera frase da cuenta de las conquistas revolucionarias –“Así será la revolución proletaria”–<sup>43</sup> que un *tiempo de marcha* enuncia con entusiasmo:



ILUSTRACIÓN 5. ESTRENO DE *LLAMADAS, SINFONÍA PROLETARIA*, CORO Y ORQUESTA, DIRECCIÓN DE CARLOS CHÁVEZ, CONCIERTO INAUGURAL DEL PALACIO DE BELLAS ARTES, SEPTIEMBRE 29 DE 1934. ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, FONDO CARLOS CHÁVEZ, NOTAS OBRAS, ACERVO 3, CAJA B, VOL. I, EXPEDIENTE 34. FOTOGRAFÍA DE AUTOR NO IDENTIFICADO.

<sup>41</sup> Chávez, “Carta abierta a la juventud”, *Música. Revista Mexicana*, México, Vol. 1, No. 1, 15 de abril de 1930, p. 5.

<sup>42</sup> ILUSTRACIÓN 6. *Llamadas, sinfonía proletaria*, coro mixto y orquesta –reducción al piano del autor–, 1934, 38 pp. La brevedad de dicha composición contrasta con la idea de sinfonía de observarse que sólo un breve interludio orquestal justificaría la forma.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.1.

Las industrias y grandes empresas dirigidas ya son por obreros, manejadas en cooperativas, sin patrones sobre sus cabezas.<sup>44</sup>

En su estudio sobre Chávez, Amber Waseen anota la relación de la *Sinfonía proletaria* con los murales de Diego Rivera (1886-1957) en la Secretaría de Educación (1923-1929) y con los corridos revolucionarios que contiene –en lo sucesivo mi traducción–:<sup>45</sup>

...comprende cuarenta y dos secciones que ensalzan a soldados y obreros a la vez que condenan a la elite adinerada. Un sencillo listón [...] recorre a lo largo el mural y une las secciones con textos de los corridos de la Revolución. Éstos incluyen el *Corrido de la revolución proletaria* y el *Corrido de Emiliano Zapata* (ambos anónimos). Para *Llamadas*, Chávez extrajo un texto de ambos corridos en el que [...] se retiene una intención cercana a la de Rivera. El vínculo entre las obras de Chávez y Rivera se hace incluso más obvio cuando las imágenes del mural se encuentran frente a la música, como muestra la partitura de 1934.<sup>46</sup>

Waseen denota la conexión entrabmas producciones: “la forma multi-temática y las tendencias poli-estilísticas de *Llamadas* reflejan el montaje de imágenes en el mural de Rivera. [...] Chávez convierte las secciones visuales en [...] secciones sonoras, conectándolas con un sencillo texto tal como Rivera unió cada elemento de su mural [...] con textos de corridos.”<sup>47</sup>

 ILUSTRACIÓN 7. MURALES DE RIVERA EN LA SEP:

A. DIEGO RIVERA, “ASI [sic] SERÁ LA REVOLUCIÓN PROLETARIA”, FRAGMENTO DEL MURAL (1923-28). ARRIBA EN EL LAZO SE LEE: “SON LAS VOCES DEL OBRERO RUIDO LO QUE PUEDE DARLES MI LAUD [sic]. ES EL CAN[TO]...” AL CENTRO, FRIDA KAHLO EMPUÑA UN FUSIL JUNTO CON UN MILICIANO. SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA, CIUDAD DE MÉXICO. MATERIAL DEL ARCHIVO FOTOGRÁFICO DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS.<sup>48</sup>

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>45</sup> La coincidencia de proyectos artísticos entre Chávez y Rivera arranca en 1932 con *HP*, música de ballet; el “decorado y los trajes se hicieron de acuerdo con los dibujos de Diego Rivera.” *Carlos Chávez. Homenaje Nacional*, 1978, p. 93.

<sup>46</sup> Waseen, *Carlos Chávez and the Corrido*, tesis de maestría, College of Bowling Green, State University, Ohio 2005, p. 51; *Llamadas* es tema del cuarto capítulo, pp. 51-74.

<sup>47</sup> <http://www.ohiolink.edu/etd/send-pdf.cgi?bgsu1131048508>

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 62-63.

<sup>49</sup> Este elemento del mural de Rivera no pertenece a las imágenes ni a los textos utilizados por Chávez en *Llamadas*, si bien se emplea aquí tanto por su interés pictórico como por la referencia que hace a la música.

B. LLAMADAS, *SINFONÍA PROLETARIA*, PÁGINA DE LA PARTITURA. EL MURAL DE RIVERA MUESTRA EN EL SEGUNDO RANGO A CARLOS CHÁVEZ, A LA IZQUIERDA, QUE PORTA UN LAZO EN LA CABEZA Y TAÑE UN ARPA. AL PIE DE LA ESCENA, APARECE LA MELODÍA Y UNA LETRA QUE DICE: “QUISIERA SER HOMBRE SABIO DE MUCHAS SABIDURÍAS, MAS MEJOR QUIERO TENER QUE COMER TODOS LOS DÍAS.”

Las ideas del compositor sobre el arte obrero y campesino son tema del texto “Arte proletario”, retórica argumental sobre el dogma que prepara el terreno político cuando se publica el mismo día del estreno de *Llamadas*:

El arte proletario goza y sufre de las mismas ventajas y limitaciones que el proletariado mismo. En éste, distinguimos al obrero y al campesino. Este último es el caso más profundo de producción artística; tiene en su favor un medio físico saludable, libertad de acción, contacto franco con sus semejantes, su trabajo, arduo, no es agobiador como en el caso del obrero. [...] Como detalle curioso cabe recordar, que mientras las instituciones académicas artísticas mexicanas de la burguesía se pasaron los últimos sesenta y tantos años en tratar de producir un “genio” musical o pintor, sin lograrlo, entre el campesinaje [sic] mexicano florecía un arte proletario jugoso y fresco que teniéndolo en las narices nadie en la ciudad había visto. [...] ...de nuestra conciencia de clase, saldrá un arte proletario, un arte limpio, sano, fuerte y jugoso que circule por todos los ámbitos, entre la gran masa, sin limitaciones comerciales; un arte del proletariado para el proletariado, que responda, hoy, a la inquietud más fuerte que la emotividad humana es capaz de alcanzar; el sentimiento de la justicia social.<sup>49</sup>

La referencia idealista a las capacidades creativas de obreros y campesinos defiende el ideario contenido en *Llamadas, sinfonía proletaria*, que ensaya coordinarse con la necesidad de mantener vigente la influencia política del compositor sobre un medio que en esos días se mueve con singular rapidez. En medio de la fractura política, Chávez intenta mostrar tardíamente su vínculo con el muralismo –y por ende con Vasconcelos, combatido por los callistas que pronto caen en la desventura–, además de patentar su cobijo a la causa de aquel “limpio, sano, fuerte y jugoso” arte proletario mexicano. Es justo en este periodo cuando ocurre su decline político, irreversible durante la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-40): hace dos meses que renuncia al

<sup>49</sup> Chávez, “Arte proletario”, *El Universal*, México, septiembre 29, 1934, fotocopia sin número de página, Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez, Escritos, caja 5, vol. 5, expediente 69, 1 foja.

Departamento de Bellas Artes, se le notifica que no obtiene el encargo musical para la película *Redes* y está a punto de dejar la dirección del Conservatorio. El error de cálculo de un arte de masas que no deja percibir en *Llamadas* la relación que anuncia con las imágenes de Rivera recibe, además, la irreverente crítica de la izquierda;<sup>50</sup> de ahí que a tres días del estreno el autor se propone evitar el revés y hace un reclamo al entonces Secretario de Educación, Eduardo Vasconcelos (1896-1956), a través de una carta que firma con Rivera –indirectamente partícipe en el proyecto de Chávez– y que al parecer permanecía inédita:

...nos dirigimos a usted de acuerdo con la tendencia hacia la educación socialista, expresada por el gobierno del que usted forma parte [...] para que el aparato de la Secretaría de su cargo ayude a la difusión necesaria de nuestra producción [...], pues entendemos que no basta el hecho de escribir música o ejecutar pintura o escultura con la tendencia a que nos referimos, si dicha producción no llega a las masas. [...] No basta ejecutar la música escrita para las masas o recitar la poesía [...]; es preciso que todo este material, en forma de edición popular, llegue por miles de ejemplares, millones si fuera posible, hasta los sectores obreros y campesinos más alejados de las capitales de la República y los estados, sin lo cual la obra de arte para las masas no podrá cumplir su papel social.

Habiendo escrito Carlos Chávez, entre otras obras de música proletaria, *Llamadas* [...], nos dirigimos al Departamento de Bellas Artes de dicha Secretaría con objeto de que éste hiciera la

edición, y aunque en un principio se interesó por el asunto para incluirlo entre las ediciones de arte que actualmente emprende, posteriormente [...] ha decidido no incluir en ellas la edición de “Llamadas” [...] habiéndonos dicho que tal edición es más bien asunto del Departamento de Escuelas Rurales, por lo que nosotros considerando que tal edición no solo [sic] se refiere a la obra de cultura que ha de hacerse entre los campesinos, sino también a los obreros de la ciudad y que a éstos puede ser tan útil como a los otros, diferimos del criterio del Departamento de Bellas Artes tanto más cuanto que entendemos que proviniendo la absoluta totalidad [sic] de los recursos del Estado de los sacrificios de las clases trabajadoras, en el momento en que aquél habla de educación socialista, está obligado a responder a su palabra con los hechos y no limitar su acción de arte a una acción aristocratizante y destinada casi exclusivamente al placer de las clases sociales explotadoras y parasitarias a las que pertenecen la mayoría de los llamados “conocedores del arte” e intelectuales.<sup>51</sup>

A pesar de la estratégica defensa del arte oficial cuatro años atrás,<sup>52</sup> la encendida argumentación arremete contra los intelectuales, esos que ocupan hace días los espacios administrativos en Bellas Artes, como Castro Leal, cuya reacción ante el tema del corrido es sugerir a Chávez y Rivera –acaso con trastienda– que acudan al Departamento de Escuelas Rurales para lograr la edición. Al fracasar las negociaciones para publicar *Llamadas, sinfonía proletaria* en las ediciones del Departamento de Bellas Artes, ambos autores aprietan más arriba para afirmar con ahínco que su meta es educar al lector socialista: el campesino y el obrero. El discurso hace la apología de las clases oprimidas y pierde la brújula estética: “no limitar su acción de arte [sic] a una acción aristocratizante”. Al fin, el gobierno concede y publica antes de concluir aquel mismo año un discreto número de ejemplares de la partitura con fotografías de las 17 secciones del mural dando además relieve al texto completo de los corridos que utiliza la música.<sup>53</sup> El esfuerzo documental, paradójicamente, está más al alcance de los “conocedores

<sup>50</sup> La LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) hace mofa de Chávez y Rivera con una caricatura tradicional de fiesta de muertos, donde representa la inauguración y el estreno de *Llamadas, sinfonía proletaria*: “Calaveras del mausoleo nacional sugeridas por ‘Llamadas proletarias’ (¿), atahueso en música (¿) de Chávez”. *Frente a frente*, portada, noviembre de 1934. 

<sup>51</sup> Chávez, y Rivera, carta al Secretario de Educación Pública, México, octubre 2, 1934, Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez, Notas obras, Acervo 3, caja B, vol. I, expediente 34, 2 fojas.

<sup>52</sup> Chávez, “Carta abierta a la juventud”, *op. cit.*, p. 5.

<sup>53</sup> *Llamadas, sinfonía proletaria, op. cit.*, las reproducciones fotográficas de los frescos de Diego Rivera sobre el *Corrido de la Revolución* son de Manuel Álvarez Bravo.

del arte” –clases “explotadoras y parasitarias”– que de quienes no obtuvieron del Estado formación artística alguna.

La aproximación al muralismo que tantea *Llamadas* es, por fuera de una proposición artística, una táctica que en ese momento busca el hospedaje ideológico de Rivera y del muralismo, si se analiza que la composición no muestra imagen pictórica alguna en su ejecución pública y su estructura sólo remite a la música y el texto. Acaso Rivera puede entender la idea de Chávez en el caso de escuchar en privado una reducción al piano coordinada a una secuencia ordenada de fotos de su obra, imperceptible e insospechada para el oyente que carece del testimonio impreso que le deje apreciar el paralelo entre partitura y pintura. La exigencia de publicar el material completo –“millones si fuera posible”– nunca plantea que el concierto deba difundir el contenido visual que ostenta, lo que marca a la obra desde su inicio con el sello de un experimento cuyo referente, el arte político, cuenta más que el método de difusión para hacer inteligible el trinomio música-texto-imagen. La acción y el objetivo políticos no son eficaces para lograr la meta del “arte del proletariado para el proletariado”. Si la primera ejecución de la obra ocurre en la sede del sindicato de trabajadores –la Casa del Pueblo– y éstos solicitan que se estrene en el Palacio de Bellas Artes,<sup>54</sup> el contenido artístico cede al factor político cuando ni en el sindicato ni en la inauguración oficial se percibe la proposición interdisciplinaria. El esfuerzo puesto en una edición indescifrable para el proletario respondería mejor al apoyo sindical que el autor recibe, de haber optado por una solución más acorde con la transmisión del mensaje, como por ejemplo, presentar la obra en el patio de la Secretaría de Educación que aloja el mural y dejar que el público aprecie pinturas y textos con el apoyo perceptivo de una música que, al basarse en dichos materiales, es pionera al proponer su paralelo con el muralismo. Al Chávez pianista del cine Olimpia en la década de 1920 le escapa una proposición vecina a la que contiene su proyecto para las masas, *Pescados –Redes*, al asumir Revueltas la música–, gemelo de la *Proletaria* por la relación música-imagen-texto: filmar los murales de Rivera que inspiran *Llamadas* con un dinamismo dramático que, en paralelo a la música y el texto, llevaría a captar y difundir mejor la idea.

La inusual veleta que aspira identificar al arte de la izquierda oficial cae de la percha cuando deviene imposible agenciarse el fin, una de las causas más factibles para que *Llamadas, sinfonía proletaria* –de título incluso triple, “El corrido de la Revolución”–<sup>55</sup> quede a la sombra del catálogo del autor y

rezaque el ensayo de armar desde entonces la historia de la música política del país. La alacridad para fusionar filiación política y función pública se desvanece cuando el gobierno mira en otra dirección, descalabro político y artístico que lleva a Chávez al retiro durante el régimen cardenista y que, por otra parte, le hace voltear de nuevo hacia los Estados Unidos de Norteamérica.<sup>56</sup> Al apartarse del ejercicio público Chávez publica un ensayo cuyo título refleja apenas una frase de izquierda –“Los conciertos para los trabajadores”–<sup>57</sup> que remite al apoyo que aún recibe del gobierno para su orquesta, al tiempo que ante el nombramiento de un funcionario más en Bellas Artes le lleva a declarar que deja “la implementación de la ‘política izquierdista’ del nuevo régimen a Muñoz Cota”,<sup>58</sup> autor por cierto de unos corridos zapatistas, estética que el músico ya no comparte.

Waseen examina la rotación de Chávez a la antípoda política a través de los cambios que detecta en *El sol* (1934), anterior a *Llamadas* y cuyo corrido inicial reclama con arresto:

Sol, tú que eres tan parejo  
para repartir tu luz,  
habías de enseñar al amo  
a ser lo mismo que tú.

No que el amo nos hambrea,  
y nos pega, y nos maltrata,  
mientras en nosotros tiene  
una minita de plata.<sup>59</sup>

El eclipse de *El sol* es temporal y sólo reaparece al modificar el texto y exponerlo a la luz casi tres décadas después.<sup>60</sup>

Parece que en 1934 Chávez intentaba promover los ideales izquierdistas de Cárdenas en su Corrido de “El sol” simplemente para asimilarse a la opinión más que para mostrar una preferencia política particular. Dada su disposición para escribir una obra izquierdista y atraerse la opinión pública a

<sup>56</sup> El citado giro es cuestionado desde 1929 por estudiantes de la Escuela de Música, Teatro y Danza que reclaman al director de la dependencia ser ciudadano estadounidense por naturalización, de donde la réplica: “Soy ciudadano mexicano por nacimiento [...] las personas que declaren lo contrario, levantan una calumnia”, Chávez, “México no necesita doctores ni bachilleres en música”, *El Universal*, 25 de junio, 1929, p. 5.

<sup>57</sup> Chávez, “Los conciertos para los trabajadores”, *El Universal*, México, 13 de agosto, 1935

<sup>58</sup> Parker, *Carlos Chávez... op. cit.*, p. 12.

<sup>59</sup> Waseen, *op. cit.*, pp. 38-39. El texto original de *El sol* era de Carlos Gutiérrez Cruz; Mendoza, *El romance español y el corrido: estudio comparativo*, UNAM, 2ª edición, México 1997, p. 220.

<sup>60</sup> *Carlos Chávez. Catálogo completo de sus obras, op. cit.*, p. 43. *El Sol* es publicado hasta 1962 por Mills Music, N. Y.

<sup>54</sup> Parker, *Carlos Chávez... op. cit.*, p. 114; Waseen, *op. cit.*, p. 51.

<sup>55</sup> García Morillo, *op. cit.*, p. 80.

pesar de sus propias tendencias derechistas, no es sorprendente que haya revisado el texto para ir de acuerdo con la atmósfera de los años cuarenta. [...] Así, en 1945 [...] la revisión del programa agrario y el movimiento hacia la derecha le procuraron la oportunidad y la motivación para alterar el texto.<sup>61</sup>

El abandono del arte político que amparan *El sol y Llamadas*, y el izquierdismo pasajero de Chávez llevan una vez más a identificarlo con la línea de Calles, cuya pugna con Cárdenas en 1936 deriva en el exilio y la consecuente eliminación de quienes le siguen en el nuevo gobierno.

### Nulla dies sine linea

Hombre de empresa con mentalidad de caudillo, Chávez se proyecta en una vasta actividad pública que intenta influir en el medio creativo como cabeza de una corriente estética. El joven que emerge en el periodo post-revolucionario se manifiesta en la vida pública mediante escritos periodísticos que reflejan una personalidad que requiere del combate para afirmarse: “La Revolución en música es, en suma, la lucha del arte útil contra el arte inútil. Es la lucha del arte para todos, contra el llamado arte de la élite, de la aristocracia intelectual.”<sup>62</sup> Revolucionar a los músicos es una reyerta política que adopta un aire colectivo: “Las generaciones anteriores, de las que hay aún muchos sobrevivientes, nunca presintieron ni comprenden la fuerza nueva que brota de la Revolución. Por eso esta generación de hoy niega a las inmediatas anteriores y va tan lejos a encontrar el eslabón perdido.”<sup>63</sup> A título personal Chávez hace de la post-revolución una frontera entre su quinta y la que le precede, de donde el rechazo a Ponce, cuyo prestigio intenta disminuir: “nunca fue mi profesor en el sentido propio del término, y nunca fue un nacionalista musical mexicano; él siguió las corrientes europeas.”<sup>64</sup> Andrés Segovia observa la pugna y comenta a Ponce –febrero del 37–: “Ha eliminado cuidadosamente tus obras de los programas ofrecidos, si no me equivoco. [...] Donde quiera que él se mueva le sigue tu sombra.”<sup>65</sup> El combate a la generación anterior, y puntualmente a los más visibles

en el componer, dirigir o enseñar, muestran a Chávez en campaña para adquirir poder; de ahí su agresión a Julián Carrillo (1875-1965), que en aquellos primeros años ocupa puestos de importancia: “ha logrado Carrillo hacerse de un considerable prestigio, en México, sobre todo en las épocas de mayor confusión.”<sup>66</sup> Un mensaje de hispida subjetividad infama y promueve el desdoro de la obra y de su autor: “sumamente escasa, al grado de no justificar que, en rigor, se le dé el nombre de compositor.”<sup>67</sup> Por su parte, el propio Carrillo se escinde del espectro musical del país al concentrarse de forma gradual en creaciones cuyo contenido estético y cuya base teórica, ajenos al nacionalismo que impera en el país desde la post-revolución, provocan la inadvertencia de su figura durante décadas, un pendiente musicológico aún hoy no resuelto.<sup>68</sup>

Chávez, perceptivo del cambio político del momento y de los entresijos del centralismo contrasta con la necesidad que obliga a otros a formarse en Europa –Carrillo y Ponce– o en los EE.UU. –Revueltas– al intentar ser el capitán del nuevo movimiento nacionalista y al medir lo mexicano o lo latinoamericano según el peso de la presencia local de cada uno, norma de un encerramiento cultural que no carece de proyección privada cuando busca justificar el binomio *identidad-talento*:

El compositor tiene por fuerza que actuar en su propio medio para ser un compositor de su país. Si, como ha pasado algunas veces, emigra a París o a Nueva York desde su juventud, abandonando la lucha por la formación de su propio medio local, el compositor se vuelve un híbrido, es decir, deja de ser un compositor latinoamericano, lo que, sin embargo, no afectará necesariamente su talento musical.<sup>69</sup>

<sup>61</sup> Waseen, *op. cit.*, p. 50.

<sup>62</sup> Chávez, “El Arte útil”, *El Universal*, noviembre 26, 1931, en Carmona, Gloria, *Obras. Carlos Chávez. Escritos periodísticos*, El Colegio de México, 1997, p. 183.

<sup>63</sup> Chávez, “Carta abierta a la juventud”, *op. cit.*, p. 3.

<sup>64</sup> Parker, *Carlos Chávez... op. cit.*, p. 126, en mi traducción; el testimonio proviene de una comunicación posterior del compositor con Nicolas Slonimsky.

<sup>65</sup> Segovia, *The Segovia Ponce Letters*, 1989, p. 172, en Barrón Corvera, Manuel María Ponce. *A Bio-Bibliography*, Bio-Bibliographies in Music, Number 9, Donald L. Hixon, Series Adviser, Praeger, Westport, Connecticut, EE.UU., 2004, B8, p. 93.

<sup>66</sup> Chávez, “Julián Carrillo”, citado en “Los compositores por ellos mismos”, Estrada, J. y Estrada, L., *La música de México*, I. Historia, 4. Periodo nacionalista (1910-1958), Julio Estrada, editor, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1984, p. 69.

<sup>67</sup> *Idem*. Detrás del comentario yace el reclamo a Carrillo, que como director de la Orquesta Sinfónica se niega a leer *El fuego nuevo* en su primera versión (1921). Stevenson, *Music in Mexico: A Historical Survey*, 1952, p. 239.

<sup>68</sup> Entre los estudios más completos sobre dicho autor figura la tesis de maestría de Luca Conti, *Sperimentalismo e microtonalismo nell'opera di Julián Carrillo*, Università di Bologna, 1998. El mutismo local es similar respecto al estadounidense-mexicano Conlon Nanarrow (1912-1997), quien por problemas políticos emigra a México en 1940 y permanece aislado hasta el final de sus días a pesar de que Chávez conoce su obra con bastante antelación por medio de Henry Cowell (1897-1965), editor de ambos desde 1938, por los comentarios críticos de Aaron Copland (1900-1990) y, de manera aún más directa, por medio de Otto Mayer Serra, quien le entrega una partitura orquestal que, al parecer de Eva Soltes, “podría estar en la biblioteca de Chávez.”, Gann, *La música de Conlon Nanarrow*, editor Julio Estrada, Escuela Nacional de Música, UNAM, México, 2006, p. 49n.

<sup>69</sup> García Morillo, *op. cit.*, p. 178.

En diciembre de 1928, a punto de concluir su gestión como rector de la Universidad, el médico Alfonso Pruneda designa a Chávez director del Conservatorio: “Había oposición y resentimiento de algunos sectores ante el nombramiento de Chávez. [...] Poco después del nombramiento, el presidente Portes Gil llamó al rector y le mostró un centenar de telegramas de los opositores de Chávez. Castro Leal [entonces nuevo rector] lo sostuvo en el puesto.”<sup>70</sup> Varios académicos cuestionan su formación, se oponen a sus métodos de enseñanza y observan con recelo el cuestionamiento que hace de la autonomía universitaria en un tañido texto –“México no necesita doctores ni bachilleres en música”–,<sup>71</sup> lo que contribuye a definir la emigración de varios profesores del Conservatorio a la nueva Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. Chávez se mantiene en la dirección del Conservatorio de fines del 28 a fines del 34, aunque interrumpe sus funciones mientras ocupa la jefatura del Departamento de Bellas Artes de marzo del 33 a mayo del 34.

Al frente de puestos públicos, el liderazgo y carácter de mando del compositor rasguñan a la comunidad musical y a la artística, como el regodeo en el ejercicio del poder que hostiga a Antonieta Rivas Mercado (1900-1931), jefa de la sección de teatro en la Escuela de Música, Teatro y Danza. El asedio tiene intención política pero pretende disfrazarse con un remoto reclamo laboral, justo cuando la colaboradora apoya la candidatura a la presidencia de la República de su compañero sentimental, José Vasconcelos, frente al político al que Chávez adhiere sin reservas, Ortiz Rubio. El diligente funcionario de las artes envía una carta a Rivas Mercado con un desusado e inquisitivo tono burocrático para reclamar lo inane: “Esta Dirección a mi cargo ha tenido a bien disponer se sirva usted informar a la mayor brevedad posible, qué persona le proveyó de papel y sobres timbrados con el sello de la Universidad Nacional, que se usa para la correspondencia oficial y que usted empleó para algunas comunicaciones dirigidas a esta Dirección”.<sup>72</sup> El conflicto concluye de mala manera cuando, en abril de 1929, Chávez exige al rector Castro Leal la renuncia de la fiel amiga, no obstante que recibe de ella el apoyo para financiar y organizar la Orquesta Sinfónica de México.<sup>73</sup>

La aspereza del estilo y un dinamismo personal que insiste en significarse son desde 1930 objeto de la crítica de José

Gorostiza (1901-1973), cuya anticipada y llana viñeta de Chávez opta por el humor:

Debo decirlo: no me gusta mucho como compositor ni me interesa mucho como director de orquesta, pero como agitador me seduce francamente. [...] Chávez es sobre todo un agitador cuyo instrumento de agitación está por accidente en la música, como pudo estarlo en la política. [...] Hasta la creación, pues, que es lo más estrictamente individual en el hombre, Carlos Chávez la quiere colectiva. [...] ¿No, encontrándose solo consigo mismo, a diferencia de quien sabe acompañarse a sí mismo, su obra, más que la revelación de un mundo interior, es una incitación a crearlo por medio de un esfuerzo combinado? En ese sentido trascendental he dicho que Carlos Chávez es un agitador. [...] Día a día, minuto a minuto, no sólo como director de la orquesta sinfónica cuya sola existencia en México es casi un milagro, sino al frente del Conservatorio [...] escribe artículos, ataca, se defiende, coordina, arrastra y atropella y se verá que si lo más probable es que no consiga realizar mucho [...] conseguirá por lo menos hacerse añicos contra todos los obstáculos.<sup>74</sup>

El autor de *Muerte sin fin* puede coincidir con el músico que acostumbra expresar su goce frente al abucheo a cambio de la resonancia que adquiere, aunque pone a la luz la faceta *arte-poder* de quien no goza de la libertad a solas y tiene apremio por empuñar las riendas colectivas. Nombrado más tarde jefe del Departamento de Bellas Artes, Chávez busca incomodar al poeta por su reciente ejercicio público –en buena medida parte de la estrategia de quienes apoyan el fraude que favorece a Ortiz Rubio en contra de los que se significan como seguidores y defensores de Vasconcelos– pero la réplica es instantánea:

Ha llegado hasta mí el rumor de que [...] quisiste caracterizar a tus antecesores, pero particularmente a mí, como tontos, ineptos, fracasados, etc. Debo confesarte que [...] mirándolo bien, nada tiene de extraordinario que un tonto auténtico y un falso genio, a la hora de opinar uno sobre otro, lo hagan de idéntica manera. [...] Lo que sí me parece perfectamente natural [...] de tu parte, es que lamentos no poder exigirme responsabilidades por haber administrado mal el Departamento.<sup>75</sup>

<sup>70</sup> Parker, *Carlos Chávez...*, op. cit., p. 9.

<sup>71</sup> Chávez, “México no necesita doctores...”, op. cit., y “La música, la Universidad y el Estado”, *El Universal*, 3 de julio, 1929, pp. 3, 8-9.

<sup>72</sup> Rivas Mercado, *Correspondencia*, compilación, preámbulo y notas de Fabienne Bradu, 2005, p. 159. El reclamo es contradictorio al tratarse de una dependencia de la Universidad, donde el correo entre funcionarios sólo puede ser oficial.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>74</sup> Gorostiza, “Torre de señales”, *El Universal ilustrado*, noviembre 27, 1930.

<sup>75</sup> *Epistolario selecto*, op. cit., p. 157.



▣ ILUSTRACIÓN 9. MANUEL M. PONCE, DE PIE; A SU IZQUIERDA, JOSÉ ROLÓN, CARLOS CHÁVEZ Y SILVESTRE REVUELTAS. FOTOGRAFÍA DE AUTOR NO IDENTIFICADO (C. 1932). COLECCIÓN DE EUGENIA REVUELTAS.

Una vez en el máximo escalafón de la cultura del Estado, Chávez, director fundador del INBAL en tiempos de Miguel Alemán (1946-52), enjuicia públicamente en 1952 las carencias que en general encuentra en quienes fueron sus colegas, a quienes mide en abstracto con el mismo rebenque, la disciplina:

Nuestros músicos no dieron muestras de saber que el arte es disciplina; que crear es organizar; que la única gran escuela es la propia experiencia, en el constante y superado trabajo; y que la *cantidad* se transforma en *calidad*, por lo que (aquí es más cierto que nunca) la cantidad es un factor de la calidad. No es posible creer que en México haya faltado talento [...] ha faltado estudio, cantidad de horas de trabajo, esfuerzo, concentración, constancia en el trabajo y sentido de perfección. Ésta es una observación objetiva, producto de una medición simple y sencilla de las obras producidas y de los hechos musicales desarrollados durante los 28 o 30 primeros años del siglo.<sup>76</sup>

<sup>76</sup> García Morillo, *op. cit.*, p. 211; las cursivas son del original. El texto forma parte de una serie de 16 artículos de Chávez, *Cincuenta años de música en México*, *El Universal*, febrero a mayo de 1952.

El regaño sin ambages describe una ruinoso comunidad de músicos con la proclama disciplinaria personal aliada a la suficiencia autodidáctica –“la única gran escuela”– y a la divisa positivista que intenta imponer al medio: cantidad es calidad. La prédica del orden y la práctica de la disciplina son la salvación del caos, mientras que el tono abstracto del escrito no impide entender la omisión del nombre de los contrincantes de la época a la que remite el escrito: Carrillo y Ponce. No obstante el duro examen de las tres primeras décadas de la música moderna mexicana, el texto concluye con una sinuosa cavilación por el juicio histórico:

Un ensayo de valoración como éste, se refiere a obras que existen, a obras musicales, o a hechos documentales, que se irán juzgando por todos más y mejor mientras más tiempo pase. Si se tratara de cuestiones personales, o de temas anecdóticos, el terreno sería muy deleznable, pero cuando es el caso de la obra misma del artista, el error de juicio no puede ser cosa importante, ya no digamos grave; nadie puede dar a la obra del artista valores que no tiene, ni quitarle los que tiene. El tiempo no permite ni calumnias ni favores. A su luz, cada cual encuentra su verdadero lugar.<sup>77</sup>

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 150-151.

Chávez labra amistades y enemistades en idéntica proporción a su gestión de las artes; más aún en un mundo musical que moldea a un estilo que le resiste en capítulos que, como la educación, ejercita de manera patente durante breves periodos de su vida. Las censuras al profesor encuentran respuestas como la humilde máxima de Bach –el genio es producto del trabajo– o el estoico precepto que Mozart adopta de Plinio el Viejo –*nulla dies sine linea*. Uno y otro enunciados dan un toque sabio al prototipo, si bien el credo de temperar lo subjetivo con un *per se* disciplinario carece de la substancia estética, inventiva o excitación creadora que dan núcleo a la música o a los modelos de genialidad que inspiran al canon educativo.<sup>78</sup> La disciplina en el trabajo refleja la concepción musical positivista de Chávez, cuyas metas artísticas se confunden con el orden, la estructura o la cantidad y le llevan a menudo a criticar de forma parcial el arte ajeno, como le sucede con el carácter espontáneo, impredecible y discrepante de alguien que tiende a encresparle, Revueltas.

En 1930, momento en que Chávez consolida el apoyo político del gobierno de Ortiz Rubio, inicia en el Conservatorio un curso de composición que ensaya atraer nuevos alumnos a partir de una oferta rasa pero enfática, el ejercicio de técnicas estructurales:

Asistieron, entre otros, Silvestre Revueltas (quien inició entonces su actividad formal de compositor) [...] Se comenzaba por la composición de innumerables melodías, vocales e instrumentales, en un aumento gradual de la complejidad [...] melodías tonales, modales, pentatónicas, diatónicas, cromáticas y hasta dodecafónicas. [...] estas clases [...] ejercieron una benéfica influencia en el desarrollo de la técnica de los jóvenes compositores mexicanos, en primer término Revueltas [...] En su papel de orientador, Chávez les indicó el camino a seguir [...] Chávez aclara: ‘Lo que triunfó en aquellas ideas, es el procedimiento. Revueltas, por ejemplo, lo mismo que otros, no quería componer. Y había que obligarlos a componer para que se hicieran músicos.’<sup>79</sup>

<sup>78</sup> Chávez, “Nulla dies sine linea”, *El Universal*, 11 de julio, 1960. Dicho artículo se complementa con “Educación intensiva” y “Sine linea”, *El Universal*, 29 de junio y 20 de julio, fundamentos del Taller de composición del Conservatorio (1960-65).

<sup>79</sup> García Morillo, *op. cit.*, pp. 62-63. “Obligar a componer” y “cantidad es calidad” son también normas del Taller, cuyos alumnos permanecen en un encierro durante ocho horas diarias para analizar, escuchar música y realizar pastiches a partir del análisis formal, temático, armónico y contrapuntístico de sonatas de Mozart, cuartetos de Beethoven y sinfonías de Brahms. No obstante, el propio Chávez no puede asumir plena responsabilidad del proyecto y bien al inicio reduce su labor a una visita al mes; en 1960 invita al compositor hispano-cubano Julián Orbón (1926-1990) a responsabilizarse en lo cotidiano de dicha tarea, hasta que este último emigra a Nueva York en 1962. Chávez designa entonces a un alumno para vigilar la realización de los trabajos.

La insistencia en nombrar a Revueltas entinta al texto cuando Chávez, principal testigo de los hechos, no evita transmitir su conflicto profesional e interpreta los datos que ofrece al argentino García Morillo, acaso desconocedor de los detalles del asunto, quien aporta una rendida evaluación al no esforzarse en analizar la parte contraria. Revueltas debe resistir al sometimiento a la normatividad disciplinaria del método –de donde el reclamo a su conducta emancipada– y si asiste para conocer lo que ahí se propone, el repertorio de ejercicios no parece ofrecer mayor nutriente compositivo que escribir melodías.<sup>80</sup> El texto revela una paradójica siembra de fábulas –contar que Revueltas recibe orientación sobre el “camino a seguir”, que “no quería componer” o, que había que *hacerlo músico*– si se recuerda que Chávez conoce con antelación varias obras suyas y le invita en 1929 a dejar los EE.UU. para encomendarle una clase de violín y la dirección de la orquesta de alumnos del Conservatorio –deuda que quizá constriñe al otro a asistir al curso. Varias de aquellas composiciones de Revueltas se integran hoy a su repertorio –1924: *Afilador I*, *Tierra pa’ las macetas*, *Tragedia en forma de rábano*; 1926-27: *Batik*; 1929: *El afilador II*– y dejan en vilo el argumento de que con Chávez comienza su “actividad formal” de componer. Al concluir los años veinte la correspondencia entrambos colegas muestra el intercambio de ideas sobre la música que produce Silvestre, aunque desde entonces Chávez no cesa en su aspiración de asumirse como mentor de quien sin vaivenes en la vocación posee un duende que descuella por cuenta propia –“quiero componer y no me falta, sino me sobra inspiración. [...] si consigo estar concentrado para componer, es asombrosa la fecundidad”–<sup>81</sup> incluso en la indignancia –“ser pobre, sufrir privaciones...”<sup>82</sup> La percepción del talento ajeno se complementa en Chávez con el deseo de compartir el éxito a partir del curso, lo que da razón a Gorostiza: “hasta la creación [...] la quiere colectiva.”<sup>83</sup> Visto en retrospectiva, es sabido que Revueltas conoce a su futuro jefe desde 1924 y que su percepción de éste debe permitirle suponer lo tortuoso que resulta relacionarse con el individuo que Ricardo Ortega le describe en una carta de 1927: “Últimamente ha estado muy raro con nosotros y ha hecho algunas tonterías [...] consecuencia de sus tribulaciones y de algo de egoísmo, más bien de “egotismo” [...] yo creo que eso es lo que ha causado todos los errores de Carlos desde el principio de su carrera.”<sup>84</sup>

<sup>80</sup> Como alumno del Taller conocí los apuntes a lápiz de Revueltas con los que Chávez pretendía erigirse en el maestro de su famoso colega; el material son unas escasas páginas de ejercicios pentatónicos a dos voces que no reflejan el nivel de conocimientos que Revueltas posee en ese momento, 1930, como deja ya observar su Cuarteto No. 1.

<sup>81</sup> Revueltas, *Silvestre Revueltas por él mismo. Apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y otros escritos de un gran músico*, Rosaura Revueltas, compiladora, 1989, p. 31.

<sup>82</sup> *Ídem*.

<sup>83</sup> Gorostiza, *op. cit.*

<sup>84</sup> Revueltas, *op. cit.*, p. 225.



La autonomía de Revueltas como creador crece tanto como los reconocimientos; véase la temprana ejecución en Cuba de su música con la Orquesta de La Habana dirigida por Nicolás Slonimsky (1894-1995), admirador adelantado.<sup>85</sup> Compartir el espacio con Revueltas le resulta espinoso a Chávez cuando de modo insólito reclama a Slonimsky la apreciación que hace de él en la *Enciclopedia Britannica*: “¿Qué pretende usted al decir que soy uno de los principales compositores de México? ¿Quiénes son los otros compositores que habría que mencionar? Revueltas, sí, pero fue mi alumno: yo lo hice un compositor. [...] Los únicos compositores latinoamericanos de importancia somos Villa-Lobos y yo.”<sup>86</sup> La idea de importancia depende de la magnitud del éxito buscado, que otorga un punto a Villa-Lobos a condición de obtener el otro. Respecto al rival que aspira aventajar en estatura con juicios a *posteriori*, el condicional “sí, pero” intenta alabarse con borroso mérito.

Chávez tiende a mantener el diálogo entre música y desempeño público, una forma de mostrar el interés de su obra respecto al compromiso ideológico que contrae con asiduidad. Su habitual *deber ser* se observa en 1934 cuando asume otro proyecto con aire de cruzada educativa: “Me interesaba [...] hacer que los jóvenes compositores escribieran música sencilla y noble, al mismo tiempo con altas calidades y en un estilo mexicano, todo ello al alcance de la gran masa; música que pudiera, tal vez, llegar a tomar el lugar de la música vulgar, comercial, de naturaleza morbosa y perversa, y del gusto más vil.”<sup>87</sup> El texto se afana en adjudicar a la música comercial una tara –“morbosa”<sup>88</sup> o “perversa”– sólo aplicable a la letra; en contrapeso a la estética que combate propone un modelo compositivo “al alcance de la gran masa”: corridos como los de *El sol* y los de *Llamadas, sinfonía proletaria*. El objeto de estudio por debajo del nivel profesional y la intrépida idea de “tomar el lugar de la música vulgar” contrarían de nuevo al medio académico, como revela entrelíneas una carta a García Morillo:

En 1935 salí de la Dirección del Conservatorio, y aunque nunca pensé, ni propuse, que sólo esa música hubiéramos de escribir, el hecho de dejar la Dirección [...] y con ella [...] la cosa pública

musical [...] hicieron que todo quedara ahí, como el solo principio de un experimento con el que quise contribuir, en la esfera musical, a las ideas de educación colectiva y mejoramiento social de la Revolución.<sup>89</sup>

Ya en diciembre del 34 Chávez alude a su renuncia de forma escueta en una carta a Cowell –“dejé el Conservatorio por graves diferencias con las nuevas personas que llegaron a la Secretaría de Educación”–<sup>90</sup> sin mencionar las causas del desencuentro con el gobierno de Cárdenas, que despierta simpatía en el músico de izquierda que sufre poco después persecución y encarcelamiento en San Quintín (1936-40) por una artificiosa denuncia política. Si la enseñanza del corrido en *El sol* y en *Llamadas* trata de coincidir con el proyecto revolucionario, el experimento pedagógico y el tono moralizador de Chávez no hallan el refrendo de la nueva administración cultural: las diferencias son extensas.

## Del tejido al enredo

La relación entre Chávez y Revueltas atraviesa distintas etapas y, aunque al inicio funciona, el recién llegado tiene un rápido despliegue musical con la orquesta y con su música, parte de la competencia leal entre colegas, si bien genera una intolerancia que lleva en el punto extremo a la ruptura. En el propio 1934 no se refleja aún el origen del conflicto, pero éste se percibe incluso fuera, como en la franca carta del año 36 que envía Ernest Ansermet a Revueltas:

Todo ha cambiado en México. ¿Cómo? ¿Por qué? No necesitamos usted y yo largos comentarios, ya nos podemos entender sin palabras. La actitud actual de Chávez es una de las tantas cosas que podían suceder y en cuanto a sus éxitos en Estados Unidos, tanto ellos como los que pueda tener acaso en México, no me extrañan y no cambian nada a la realidad de las cosas: no harán de él lo que no es. ¿Pero usted? ¿Qué le ha pasado y qué le pasa? Me parecería doloroso estar tan cerca de usted sin tener ninguna noticia suya.<sup>91</sup>

El rompimiento es en silencio y apenas Elena Garro apunta en sus *Memorias de España 1937* una charla en el barco de vuelta de Europa: “...Revueltas y yo salimos a cubierta: acodados a la baranda platicamos, el me contó sus dificultades con Chávez, el director de orquesta de más renombre en

<sup>85</sup> Estreno citado por Amadeo Roldán en carta a Chávez de junio del 33: “sus deliciosos *Colorines* [...] tuvieron un gran éxito en el público”, *Epistolario selecto...*, *op. cit.*, p. 164.

<sup>86</sup> Parker, *Carlos Chávez. op. cit.*, p. 126, carta de Slonimsky a Parker, cuya biografía coincide con la opinión de Chávez al ubicarlo entre “los tres principales compositores de América Latina, junto con Heitor Villa-Lobos y Alberto Ginastera.” *Ibid.*, p. 1.

<sup>87</sup> *García Morillo, op. cit.*, p. 83. El pasaje proviene de una amplia carta enviada a García Morillo para esclarecer el tema de las dos obras arriba citadas, *Ibid.*, pp. 82-84.

<sup>88</sup> Chávez recurre al mismo término al defender la música étnica del país, *Ibid.*, p. 89.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>90</sup> *Epistolario selecto...*, *op. cit.*, p. 192.

<sup>91</sup> Revueltas, *op. cit.*, p. 234.

México.<sup>92</sup> Mientras, lo publicado del lado de Chávez sobre el conflicto proviene mayormente de su *Epistolario selecto*, voluminoso en el tono social, político y administrativo, escaso en la comunicación íntima y estética. Es con su muerte en 1978 que el rumor deviene certidumbre cuando Parker confirma en 1980 el origen de la riña a través de una aclaración clave de quien conoce a Chávez como funcionario durante muchos años, Antonio Castro Leal: “Chávez no programó ninguna música de Revueltas después de 1935 hasta la muerte de este último en 1940. Hizo una activa campaña para que se le asignara el encargo de escribir la partitura para la película *Redes* (1935) pero perdió frente a Revueltas.”<sup>93</sup> Chávez percibe una invasión de su territorio y atribuye la falta a Revueltas, quien acaso ignora la maniobra y acepta el encargo, aunque al decidir Castro Leal comisionarle la música es posible que desabrigue el cogollo y propicie la competencia abierta entre colegas.

Funcionario de la Secretaría de Educación, Chávez obtiene el encargo oficial para escribir *Llamadas* sin manifestar por ello incompatibilidad alguna ni tampoco por aspirar la encomienda de *Pescados*, proposición cinematográfica de su dependencia. El plan para llevar a cabo la película se asiste desde 1933 de dos nombramientos: el primero recae en el fotógrafo estadounidense Paul Strand (1890-1976), a quien designa jefe de la Oficina de Fotografía y Cinematografía y pide fotografiar y elaborar el guión del proyecto, y el segundo recae en un joven historiador de arte sin competencias en el asunto cinematográfico, Agustín Velázquez Chávez (1910-?), hijo de su hermana mayor, Néstora Chávez,<sup>94</sup> irregularidad adicional, y a quien encarga asistir a Strand en la confección del guión y le integra a la “Comisión de Cine del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública”.<sup>95</sup> Al año, Chávez debe renunciar a la jefatura del departamento y el nuevo jefe, Castro Leal, le pide por carta en agosto del 34 no distraerse del encargo, *Llamadas, sinfonía proletaria*, para inaugurar el

Palacio de Bellas Artes.<sup>96</sup> El mensaje es un significativo aviso al promotor oficial del proyecto de *Pescados*, a quien la nueva autoridad tiene el tacto de no otorgar dos encargos y quizá censura los fueros de que goza el plan. En paralelo, en un gesto de apertura Castro Leal confirma a Revueltas en la música de la película, recompensa a quien permanece esquinado hasta ahora por su escaso contacto con la oficialidad, además de que descubre a quien desde entonces se decanta por la creación musical para el cine.<sup>97</sup> Acaso no todo depende de Castro Leal, aunque es taxativa la decisión oficial de nombrar al director austriaco Fred Zinnemann, cuyo deseo de crear una película de arte capaz de contrapuntar con *Viva México* puede hacer que contemple por igual a Chávez y a Revueltas como candidatos para escribir la música. El repertorio del primero en ese momento son obras abstractas como *Soli I*, indigenistas –*Xochipilli-Macuilxóchitl*, *El fuego nuevo*, *Los cuatro soles* o *Sinfonía India*–, instrumentaciones de cantos populares –*Jarabe*, *Imagen mexicana*, *El sol*– o la flamante *Llamadas, sinfonía proletaria*, arte de masas que Zinnemann puede conocer por la edición que combina música, imagen y texto. Proclive hacia la convergencia de las artes pero con menor producción, en el Revueltas de entonces predominan obras de estilo mestizo y popular –*Magueyes*, *Música de feria*, *Esquinas*, *El renacuajo paseador*, *Troka*, *Caminos* u *Ocho por radio*–, de sí afines al tema, una comunidad de pescadores. Al cotejo de la obra de uno y otro es razonable que la selección sea preventiva ante la reciente producción experimental de Chávez y que la de Revueltas sea más acorde con el proyecto cinematográfico. De ahí que es dudoso considerar cualquier ingratitud de Revueltas al aceptar un encargo que al parecer no ha buscado y que otros ven merecido. Sólo una relación jerárquica como la que desde el inicio mantiene con Chávez dejaría inferir una señal de subordinación, comportamiento que no se da y revela el ánimo de quien opta por ceñirse al ejercicio de la profesión.

<sup>92</sup> Garro, *Memorias de España 1937*, 1992, p. 150.

<sup>93</sup> Parker, *Carlos Chávez...*, op. cit., n7, p. 143. No obstante, puede observarse que en febrero de 1935 Chávez acepta dirigir *Colorines* a petición de Cowell, *Epistolario selecto...*, op. cit., pp. 196 y 206.

<sup>94</sup> Asociado temporalmente al Instituto de Investigaciones Estéticas, Agustín es sobrino del compositor y bisnieto del gobernador de Aguascalientes fusilado por órdenes de Maximiliano, José María Chávez (1812-1864), sobre quien hace la selección y notas del libro *Don José María Chávez Alonzo. Semblanzas, iconografía y documentos*, Cultura, México, 1983. Es también autor de *Índice de la pintura mexicana contemporánea*, Ed. “Arte Mexicano”, México, 1935 y de *Tres siglos de pintura colonial mexicana*, Editorial Polis, México, 1939.

<sup>95</sup> Constantine Morán, *Algunos datos sobre las actividades culturales de Agustín Velázquez Chávez*, Páginas del siglo XX, 1981, p. 10. Los talentos para el cine que se le conozcan a Velázquez Chávez parten de 1931, una invitación de “Emilio Amero y Agustín Aragón Leyva a crear el Cine Club de México [...] afirma que “el cine a ver y el por hacer debe tener contenido social trascendente.” *Ídem*..


<sup>96</sup> La fecha misma de la carta de Castro Leal, agosto 20 del 34, indica que sólo faltan cinco semanas para estrenar *Llamadas* y que tiene tiempo para abordar la música de *Pescados*, máxime cuando deja el Departamento de Bellas Artes. No obstante su importancia, la carta no figura en el epistolario, sino se resume e interpreta al final de una nota con aderezo subjetivo: “Castro Leal escribió a Carlos Chávez para comunicarle que el Departamento de Bellas Artes [...] había decidido mantener la invitación que para hacer la música de *Pescados* [...] se había hecho a Silvestre Revueltas [...] porque se consideraba que la participación de Chávez en la inauguración del Palacio de Bellas Artes, tanto como compositor como director de orquesta, no debía ser obstaculizada con otra comisión más. La respuesta de Chávez no se hizo esperar.” *Epistolario selecto...*, op. cit., n1, p. 184. Es desatinado el intento de justificar la airada reacción de Chávez cuando todo apunta a que el nuevo gobierno opta por prescindir de él en el proyecto si se sabe que, como funcionario, desea obtener el encargo y nombra al sobrino en su equipo.

<sup>97</sup> Casi a la par de *Redes* (1934-35) Revueltas realiza en 35 *Vámonos con Pancho Villa* y prosigue en su empeño por la música para el cine: en 38, escribe *El indio*, *Ferrocarriles de Baja California* y *La bestia negra*; en 39, *Bajo el signo de la muerte* y *La noche de los mayas*, en 40, *¿Que viene mi marido!*

No favorece a Chávez la incorporación del pariente al proyecto fílmico al no ser del todo bien recibida por Strand, quien discretamente evita mencionar el obvio nexo familiar. En junio del 34, a ocho meses de nombrar a Chávez en Bellas Artes, el fotógrafo envía al aún funcionario una carta donde comenta la decisión del sobrino de abandonar el puesto:

Agustín tenía razón en dejar el trabajo, continuar con sus estudios de leyes, pintura, enseñanza. Por lo demás ha sido invaluable [...] haciendo mucho por la película en toda clase de sentidos [...] Te digo que es un buen muchacho, no hay mejor, y nunca me ha fallado, como lo veo, nunca.<sup>98</sup>

Strand deja leer sólo entrelíneas la sensación de estorbo, aunque su hartazgo se percibe en una carta a Ignacio García Téllez, primer Secretario de Educación (1934-1935) con Cárdenas y primer rector de la autonomía universitaria, cuando después de la renuncia del tío vuelve al proyecto el engorroso nepote: “Aunque yo no soy escritor, empecé a escribir una historia que finalmente vino a resultar el argumento de *Pescados*. La idea me nació en una corta visita que hice al puerto de Alvarado [1934] en compañía del joven Velázquez Chávez, quien yo creí era mi amigo.”<sup>99</sup> Más tarde Strand se desahoga: “El señor Rodakiewicz podrá atestiguar que el trabajo que Velázquez Chávez efectuó en ese tiempo, fue de muy poco valor. Poco tiempo después, en diciembre de 1933 [...] salió completamente del proyecto [...] No tuvo conexión oficial con el proyecto hasta agosto de 1934.”<sup>100</sup>

 ILUSTRACIÓN 10. AGUSTÍN VELÁZQUEZ CHÁVEZ, ALVARADO, VERACRUZ, 1934, EN CONSTANTINE MORÁN, *ALGUNOS DATOS...* *IBID.*, P. 41. FOTOGRAFÍA DE PAUL STRAND.

Cuando Chávez sale de Bellas Artes y del proyecto cinematográfico Strand denuncia el tejemaneje de las interferencias del sobrino, pero evita ser explícito:

En agosto de 1934 [...] el nuevo jefe del Departamento de Bellas Artes [Castro Leal ...] fue traído a Alvarado por el joven Velázquez Chávez [...] quien yo creía estaba interesado en el proyecto [...] y en quien confié enteramente. Sin embargo, más tarde descubrí que él introdujo dentro de mi organización, que era correcta y decente, el engaño, la intriga y la destrucción.<sup>101</sup>

La carta confirma su condición de responsable oficial de *Pescados* –“encomendada a mí y únicamente a mí, por el Licenciado Narciso Bassols en 1935” [sic]–<sup>102</sup> y divulga el plan original de Chávez en 1933:

Desde el principio [...] Chávez iba a escribir la música [...], no habiendo sido nunca ninguna otra persona tomada en consideración. A pesar de que Velázquez Chávez sabía esto perfectamente bien y habiéndolo yo dicho de nuevo en agosto [1934], antes de salir de Alvarado [...] recibí un telegrama de Velázquez Chávez poco tiempo después diciéndome que Revueltas escribiría la música. Yo naturalmente supuse que a Carlos Chávez se le había ofrecido el trabajo, pero que no tenía tiempo [...] y que el nombramiento de Revueltas había sido de mutuo acuerdo. No fue sino hasta un tiempo después que vine yo a saber que [...] el trabajo de escribir la música para *Pescados* había sido ofrecido únicamente a Revueltas y nunca a Carlos Chávez. Esto fue una acción totalmente deshonesta contra Carlos Chávez y contra mí.<sup>103</sup>

A pesar de la insistencia de Strand, no parece estar documentada hasta ahora la designación oficial de Chávez para asumir la música de *Pescados*, como refleja el detallado reporte sobre la película en el informe del 1 de septiembre del 34 del presidente Abelardo Rodríguez.<sup>104</sup> La percepción de deshonestidad en contra de Strand o de Chávez es ampulosa frente a la decisión del nuevo gobierno de intervenir y reorganizar un proyecto de caprichosa entraña. Strand supone que el inoportuno retorno del allegado a la empresa se debe a la amistad de éste con Castro Leal, sospecha infundada, ya que Velázquez Chávez debe seguir las órdenes de Bellas Artes como el coordinador más al tanto de los detalles de la película. Ello no obstante, Strand deja ver que las decisiones que adopta el sobrino sobre la música se convierten en interferencias que afectan directamente a Revueltas, ya a cargo de *Redes*:

Velázquez Chávez trató de [...] grabar cierta música que nosotros, inclusive el Sr. Castro Leal, creímos no era apropiada y la cual el mismo compositor, Sr. Revueltas, quería volver a escribir. Yo luché para hacer ver que esto era una pérdida de dinero y el Sr. Castro Leal me apoyó en ese particular.

<sup>98</sup> *Epistolario selecto...*, op. cit., p. 179.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 199. La edición del *Epistolario selecto* tampoco identifica el nexo familiar.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 199; la carta, fechada el 28 de febrero de 1935, debe contener una errata o un error, ya que Bassols deja la SEP en mayo de 1934.

<sup>103</sup> *Idem.*

<sup>104</sup> Constantine Morán, *Algunos datos...* op. cit., p. 10.



Ésta fue la música de la muy importante escena de la “Pesca” y no fue grabada.<sup>105</sup>

Si Strand, Castro Leal y Revueltas están en desacuerdo con la obstrucción de Velázquez Chávez en el tema de grabar el pasaje de la “Pesca”, la extraña actuación de este último invita a considerar su incompetencia o su intento de sabotear la música. En el epistolario con Strand es elocuente el silencio de Chávez en lo tocante al pariente, cuyas faenas no hacen sino espesar el conflicto con Revueltas. En marzo del 35, una vez descartado del proyecto y sin ocupar ningún cargo, Strand expresa a Chávez su desconcierto sobre lo acontecido al tiempo que explora a tientas la situación que por el momento guarda la relación con Revueltas: “¿Me podrías decir qué pasa con la película? ¿La vio ya Bassols? ¿La viste tú? Es realmente fantástico que la gente que comenzó con este proyecto no haya visto nunca ni un pie de la cinta. ¿Qué hace Silvestre? [...] Hazme favor de dar mis mejores saludos a todos [...] a ambas Josefinas, Silvestre. Espero que haya dejado de beber.”<sup>106</sup> Un mes más tarde Strand vuelve a escribirle, aunque aquí parece ignorar la relación de Revueltas con *Redes*; de paso revela el imperturbable mutismo de Chávez sobre el tema, aunque está enterado quizá por este último de una posible tregua: “Una cosa quisiera saber que tú no mencionas. ¿Silvestre hizo alguna música para la cinta? ¿Sí están utilizando su música? Qué bueno saber que nuevamente está muy bien y regresó contigo.”<sup>107</sup> Puede apreciarse en ésta y en otras respuestas a las cartas de Chávez que éste evita abordar de manera directa el tema de Revueltas, cuyo citado retorno a la orquesta no muestra públicamente la interrupción de la amistad. El tema está siempre rodeado de silencios, pero es obvia la desavenencia, que se percibe tras bambalinas con la intrigante carantoña del asistente de Chávez, el cubano Armando Echevarría –febrero 2 del 36–: “a Revueltas no lo he visto, ni quiero”,<sup>108</sup> o tres semanas después: “Don Silvestre dice (agárrase bien) que lo hemos abandonado ah!!! Bueno, adiós General.”<sup>109</sup> La ruptura se percibe en una carta de Strand de agosto del 36, que ahora omite el nombre de Revueltas en contraste con la afable referencia a la supuesta lealtad de otros: “Ésta lleva mis más afectuosos recuerdos para ti y para todos, Armando, Ricardo, todos los amigos leales.”<sup>110</sup> En otra misiva Strand magnifica su ambigüedad táctica con Chávez: “no te sorprenderá saber que un cierto Velázquez Chávez me telefonó [...] Como tal vez sepas, está en Nueva York con

una copia de *Redes*. [...] La sincronización de los diálogos parece bien hecha. La impresión mala y sucia. La música, en general, mediocre. Los créditos poco honrados.”<sup>111</sup> El taimado abordaje del candente tema no vincula familiarmente a los Chávez, pero en busca de empatía alude a la música con desprecio y deja de nombrar a Revueltas, a quien conoce de tiempo atrás.

Vista en retrospectiva, *Redes* afecta a Chávez al grado de cancelar en definitiva su aproximación al cine, tribulación que debió contrariar su protagonismo al destacarse a quien él supone como alumno. El periodo es crítico entre el 34 y mediados del 35 con *Llamadas*, el apartamiento de la política y de la educación musical, mientras que la obra continúa al concluir la *India* e integrar en *Chapultepec* (1935) la orquestación de la “Marcha de Zacatecas”, el “Vals Club Verde” y la “Adelita” y muestra cierta disociación local en una producción de carácter tan neutro como las instrumentaciones de Debussy y De Falla o la orquestación de Buxtehude. Individuo con ánimo y voluntad excepcionales, la recuperación llega al tocar fondo y ofrecer su visión interior del indigenismo: *Xochipilli Macuilxochitl: una música azteca imaginaria* (1940).

La consabida riña provoca en 1935 el éxodo de Revueltas de la Sinfónica de México quien, a instancias de Estanislao Mejía (1882-1967), asume en 1936 la dirección de la Sinfónica Nacional, motivo para que Chávez le acuse de encabezar a los conservadores que años antes combaten uno y otro en el Conservatorio –“las fuerzas de nuestros llamados ‘enemigos’”.<sup>112</sup> La recriminación de una alianza en su contra no hace justicia al entonces ya célebre rival, hasta antes sin trabajo fijo por su exclusión del círculo y en busca de nuevas alternativas para dirigir. Revueltas no rompe lanzas pero defiende la competencia y la amplificación de las fuerzas musicales: “Hoy existen dos orquestas sinfónicas: la de México, bajo la dirección de Chávez, y la Nacional, bajo mi dirección. Las dos son un mismo camino y un mismo anhelo: camino de futuro y anhelo de mejoramiento. El trabajo de estas dos orquestas ha estimulado la creación musical.”<sup>113</sup> Tiempo después Chávez opina, condiciona la competencia y sentencia:

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 238. Los productores de *Redes* fueron Narciso Bassols, Secretario de Educación Pública y Chávez, jefe del Departamento de Bellas Artes; la fotografía de Paul Strand; el guión de Strand y Agustín Velázquez Chávez; la adaptación de Gómez Muriel, Fred Zinnemann y Henwar Rodakiewicz.  <http://www.filmreference.com/Films-Ra-Ro/Los-Redes.html>. Véase Contreras, *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son*, 2000, pp. 34-46, y “Reconsideraciones y revaloraciones sobre *Redes*” en *Revista Redes: música y musicología desde Baja California*; julio - diciembre 2006, Año 1, No. 1.  [www.redesmusica.org](http://www.redesmusica.org)

<sup>112</sup> *Epistolario selecto...* op. cit., p. 307. Mejía es el primer director de la Facultad de Música, UNAM.

<sup>113</sup> Revueltas, op. cit., p. 199.

<sup>105</sup> *Epistolario selecto...*, op. cit., p. 203.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>107</sup> *Ibid.*, pp. 208-209.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 237. Quizá refiere a Ricardo Ortega, amigo de Revueltas y Chávez.

Ambas orquestas podrían existir si cada una tenía [sic] una función distinta y un propósito legítimo. Sin embargo, la Ciudad de México está lejos de necesitar dos orquestas sinfónicas de más o menos la misma clase. Nunca fue posible ver en la *Orquesta Sinfónica Nacional* un impulso verdaderamente creativo o un plan sensato. Después de tres años de tareas sin importancia [...] dejó de funcionar.<sup>114</sup>

Si el terminante comentario cuestiona la sinceridad del apoyo antes dado al colega –al no legitimar la coexistencia de ambas orquestas ni la calidad y destino de una iniciativa que se prolonga casi hasta la muerte de Revueltas–, la consabida fama del promotor que pide ahora reducir en vez de incrementar la música orquestal se desdice y proyecta el meollo del asunto: la reacción emotiva de un forcejeo que nunca alcanza a asimilarse.

## Última palabra

En el medio cultural la huella de Revueltas se hace más indeleble cuanto más se le ignora a posta; un comentario suyo, sin fecha, revela el sentimiento de destino trágico y de despojo a los que su música responde: “Mi carrera está hecha, sólo tengo que darme a conocer y eso vendrá con el tiempo, no tengo prisa. Vendrá, aunque yo esté muerto.”<sup>115</sup> Sino que se cumple, su defensa queda en manos de amigos músicos en débil posición en el ambiente o de familiares, como José, que no alcanzan a dar razones porque las ignoran u optan por la reserva: “Lástima que la amistad de Silvestre y Chávez –“músico de acero” lo llamaba Silvestre– no haya podido conservarse inalterable, a causa de las intrigas y maledicencias que terminaron por separarlos. Pero en todo caso, de esto no fue culpable Silvestre, estoy seguro.”<sup>116</sup> Poco del conflicto se divulga en las publicaciones del medio oficial que, a su vez, prorrogan hasta hoy el afán por contener la resaca de voces críticas, si bien se transluce la pifia argumental: “la bonhomía, el tacto y la afabilidad que Chávez era capaz de manifestar [...] niegan por completo [...] la leyenda negra”.<sup>117</sup> Otros ponen en relieve el “volcán de ideas musicales y políticas”<sup>118</sup> en paralelo al abarate de

Revueltas –“volcán de simpatía, de alcoholismo juvenil en los clandestinos *Speakeasy's*”.<sup>119</sup> Esa misma maraña se gesta desde sus inicios por el propio Chávez, quien de forma permanente homologa el juicio y el pronóstico de Weinstock; baste leer en 1971 la síntesis que hace de la obra de Revueltas ante el público de El Colegio Nacional:

...siendo muy joven, estudió un poco de armonía y composición con Rafael J. Tello; lo que estos maestros llamaban composición, que era hacer “hojas de álbum” [,] una que otra mazurka, un vals y una gávota. Nunca hizo estos estudios con la mira de ser compositor sino como complemento de sus estudios musicales generales.<sup>120</sup> Estudiaba el violín [sic] y le gustaba mucho tocarlo. [...] Conocí a Silvestre en México en 1925 [...] Había venido de vacaciones a visitar a su familia y debía regresar pronto a Chicago en donde trabajaba tocando en la orquesta sinfónica de un gran cine de esa ciudad [...] Silvestre y yo trabajamos grande y leal amistad; reconocía yo en él a un gran violinista, a un músico de excepcional talento y a un ser de enorme simpatía. Le hice conocer mi Sonatina de Violín [sic] y la Sonata de Debussy que le cautivaron [...] Cuando en 1928 fundé la Orquesta Sinfónica de México y pocos meses después fui nombrado director del Conservatorio, Silvestre estaba tocando en un cine de Mobile, Alabama. [...] Pocos meses después dije a Revueltas que yo pensaba que él tenía que iniciarse en la composición, pero se reía regocijadamente y de golpe desechaba la idea por absurda. [...] Insistí sin cesar y lo insté a que viniera a mi taller de creación musical que acababa de iniciarse en el Conservatorio. Allí empezó a componer melodías a una, dos y tres voces sobre diversas escalas...<sup>121</sup>

El retrato no impide el juego especular –estudios con Tello<sup>122</sup> o tocar en un cine–,<sup>123</sup> aunque algunas pinceladas resaltan el éxito propio: fundar una orquesta, dirigir un conservatorio o impartir cursos de composición. Si el análisis

<sup>119</sup> *Ídem*.

<sup>120</sup> El autor omite que sabe por Revueltas que ha hecho estudios de composición en Austin con Louis Lazagne y en Chicago con Felix Borowski.

<sup>121</sup> Chávez, “Silvestre Revueltas”, en “La música de México”, conferencia, El Colegio Nacional, 1971. Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez, Correspondencia, caja 10, III, exp. 88, fojas 1 y 2 de 3.

<sup>122</sup> En la época de Tello, Chávez compone piezas del estilo que critica –*Barcarola, Romanza, Berceuse, Gavota, Vals elegía* y una *Hoja de álbum*– e incluso tres años después del escrito sobre Revueltas compone *Feuille d'album* para guitarra sola (1974).

<sup>123</sup> Como se ha indicado más arriba, Chávez es precursor en México del acompañamiento musical en el cinematógrafo.

<sup>114</sup> *Epistolario selecto...*, *op. cit.*, p. 307, pasaje de una carta a Goddard Lieberson.

<sup>115</sup> Fernández Bravo, “Silvestre Revueltas: ‘no tengo prisa’”, cuaderno de notas, *Sensemayá, The Music of Silvestre Revueltas*. Los Angeles Philharmonic, Los Angeles Philharmonic New Music Group, Esa-Pekka Salonen, director; disco compacto, The Sony Classical, 1999, p. 27.

<sup>116</sup> Revueltas, J., “Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas”, *Las evocaciones requeridas*, tomo II, vol. 26, Ediciones Era, México 1989, p. 309

<sup>117</sup> Alcaraz, *Carlos Chávez, un constante renacer*, 1996, p. 36.

<sup>118</sup> Helguera, “fábula del dictador y del bohemio”, *op. cit.*

reconoce al violinista y músico cuida referirse a las obras para violín y piano –*El afinador* y *Tierra pa’ las macetas*– con igual fecha que la *Sonatina* (1924) que, *helàs*, cautiva a Revueltas tanto como la Sonata de Debussy (1917). Convencerle de estudiar composición va de la mano con el perenne anuncio de ser quien le rescata, ofrenda que pronto deriva en una incisiva secuencia de reprobaciones que arman un subjetivo juicio sumario:

Su escritura orquestal fue desde el principio bastante imaginativa, francamente colorista. La composición propiamente dicha era elemental: dos movimientos vivos unidos por un lento y la construcción en vez de constituir desarrollos era repetitiva. [...] No cabe dudar que el comienzo de Revueltas como compositor fue una proeza, un hecho insólito: comenzó componiendo obras de manifiesta originalidad y carácter. Faltaba ver cómo sus capacidades creadoras maduraban, cómo su “oficio” se perfeccionaba y cómo su estilo evolucionaba. Siguió componiendo. Compuso durante diez años de su vida [...] Pero si tuvo talento para un arranque súbito e impresionante, jamás pudieron sus capacidades creadoras madurar, su oficio perfeccionarse y su estilo evolucionar. Todas sus composiciones son básicamente semejantes en procedimientos, en expresión y en estilo. Uno o dos años después de que empezó a componer,<sup>124</sup> varias veces le advertí, en conversación, el problema de renovarse –dice el dicho vulgar renovarse o morir– y él lo entendía bien en teoría. Fue más fácil para él repetir sin cesar los procedimientos elementales de sus primeras obras, los interminables *ostinatos* [sic], los contrastes explosivos, las melodías *piangentes* [sic] etc. etc. De este hecho lo único que se puede concluir es que hay que lamentar que las realizaciones considerables que prometían las obras primeras de Silvestre no se hayan llegado a cumplir.<sup>125</sup>

En tres páginas Chávez busca menguar la imagen ajena y confirma la vieja sospecha de “estar celoso”, y por ello busca disminuir la reputación con el escaso elogio, si bien está demostrado por los años de estudio en los EE.UU. que Revueltas posee una formación académica superior; de ahí que sorprenden tanto el ensayo de negar al otro –“jamás pudieron sus capacidades...”– como el ansia

para evaluar su obra con la medición de lo estructural, tema baladí para aplicarse a quien opta por la ruptura e impone una estética íntima y moderna. El exhorto a percibir en negativo lo característico en el otro –el *ostinato*, los contrastes, lo doliente–, la insistencia en faltas de desarrollo o excesos de repetición o el ninguneo respecto a procedimientos, expresión y estilo se trastoca en veredicto –lapsus implacable–: “renovarse o morir”.

La crítica en particular al *ostinato* puede contemplarse desde la óptica de la coda del último movimiento de la *Sinfonía No. 4, Romántica* (1953), cuya tonada popular se confunde con la música de Revueltas, y donde la repetición incesante de uno de sus elementos emprende la búsqueda de un clímax final que la inflexibilidad intercepta. El buen resultado ajeno en el empleo de un recurso sencillo, difícil de lograr en música, pide recordar el desprecio del zorro por las uvas.

Revueltas mismo da una pista sobre la difícil maleabilidad que percibe en Chávez al describir el carácter musical de *Soli I* (1933):

Cuatro solos para cuatro instrumentos de aliento: oboe, clarinete, trompeta y fagot. La índole de los instrumentos da a la obra musical una expresiva firmeza de líneas melódicas [...]. La sensiblería dulzona (bombones sonoros) tan cerca de los blandos y aristocráticos corazones musicales, se halla imperiosamente ausente en esta música que parece cincelada en piedra.<sup>126</sup>

El tono precavido y claroscuro encubre una crítica que no va al grano y vincula el título con lo solitario de “cuatro solos”; luego, con escasos datos traza una construcción contradictoria –“expresiva firmeza de líneas melódicas” y “cincelada en piedra”– que revela la idea de una tiesura sonora y remite a la denominación que Silvestre le impone: “músico de acero”. La única coincidencia es el lugar común que critica la sensiblería y el corazón aristocrático, censura a la oposición conservadora más que halago o identificación con Chávez.

Revueltas ocupa un espacio privilegiado en el mundo interior de Chávez, cuya regular insistencia en el tema incita a revisar el sentido último que adquiere su inextricable y tardía revelación, cuando de forma póstuma narra en 1978 su encuentro también póstumo con el rival creativo. Una nota periodística del cronista musical José Antonio Alcaraz procura divulgar la versión inédita de la fortuita y última entrevista

<sup>124</sup> Según las cuentas de Chávez, se trata de 1931 ó 1932.

<sup>125</sup> *Ibid.*, foja 3.

<sup>126</sup> Revueltas, octubre de 1933, en Contreras, *Silvestre Revueltas, genio atormentado*, grabados Taller de gráfica popular, Manuel Casas, impresor, México 1954, p. 74.

que presuntamente tienen Chávez y su antiguo colega en enero de 1940: un concierto en el Teatro Fábregas después de tres o cuatro años de no tratarse. La escena no aporta el diálogo y se reduce a un monólogo auto-vejatorio de Revueltas, quien en el baño, “tomado... bamboleándose”,<sup>127</sup> se rinde sin más ante Chávez: “¡Me he portado como un cabrón contigo! Soy un hijo de la chingada. Pero te quiero mucho. Te voy a buscar. Vamos a vernos. Ese momento nunca llegó.”<sup>128</sup> La sobrada acometida y bastedad contrastan con minúsculas frases para armar el testimonio público de quien convida a creer con candor que el afecto de Silvestre conduce a su bochornosa expiación de un comportamiento indecoroso. Atento al designio del *Tlatoani*,<sup>129</sup> el devoto transcriptor da a Chávez la ventaja de ser el único testigo para ridiculizar al antiguo amigo y desahogar viejas condenas: “Claro que había cosas tuyas que me molestaban. No me gustaba que llegara tarde a los ensayos, ni que bebiera cuando teníamos concierto. [...] No he olvidado los desconciertos de 1935.”<sup>130</sup> Chávez dice guardar hasta ahí un silencio que sólo se rompe a condición de que el servicial cronista publique, “hasta después de mi muerte”,<sup>131</sup> un dictado que la indelicadeza convierte en esperpento.<sup>132</sup>

El análisis de la deposición completa de Chávez no permite conocer la prueba de algo tan grave que Revueltas tuviese que reconocer; tampoco el reclamo deja entrever nada que merezca mantenerse en silencio durante tanto tiempo; menos aún se entiende por qué Revueltas mismo no esparce entre sus amigos comunes con Chávez la intención de hacer la paz si, se dice, es capaz de afrontar la responsabilidad del conflicto. Ante el hipotético “vamos a vernos”, sorprende que el puntual Chávez y con la reputación de un ánimo

siempre aclarativo de dudas argumente: “ese momento nunca llegó”. Es inaudito que no comunique el asunto abiertamente antes o después de morir Revueltas si, de cualquier modo, narra después una versión que en vida le hubiese quitado cuarenta años de rumores dañinos. Acaso intuye un posible brote de interrogaciones locales y externas sobre su versión del último encuentro: ante la dificultad de responder opta por callar y hablar sólo cuando todo va a concluir a sabiendas de que no hay quien reclame.

Chávez no puede impedir el envío de un significativo mensaje cuando, por última vez, amonesta a todo aquel que apruebe al antiguo amigo: “creo que esos que alaban a Silvestre sin hacerle ninguna crítica, ahora como entonces le hacen muy poco bien. Le hacen mucho daño.” Quien a la postre incita a la crítica dificulta creer que ensaye cuidar a nadie de un dudoso perjuicio, el reconocimiento, cuando preceptivamente le ignora por años sin revelar, por su parte, lo poco que pueda concernirle una vez reconocidos el error y afecto ajenos. Resulta iluso aceptar la veracidad de la atestación de Chávez, improbable e imposible de documentarse entonces, porque el conflicto se desvela y percibe hoy con mayor nitidez que la de un par de encuentros umbrosos: Chávez y Revueltas, a solas en un sanitario, y Chávez y su cronista, también a solas, en la confesión de una primicia demorada que se pretende convertir en historia. El amaño que ansía dañar a Revueltas fracasa por la abundancia de privilegios para transmitir la exégesis y sólo desfavorece a quien, fatalmente enfermo, dicta su propia leyenda antes de que la verdad se imponga: el *Tlatoani* intenta convencer que ha logrado el perdón de la voz discordante, alguien que ya no existe.

<sup>127</sup> Alcaraz, *op. cit.*, “El testimonio de Carlos Chávez sobre Silvestre Revueltas”, p. 52.

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> Náhuatl, el que habla y gobierna; *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, Siméon, traducción del francés de Josefina Oliva de Coll, Siglo XXI, América nuestra, 1977, México, p. 674.

<sup>130</sup> Alcaraz, *op. cit.*, p. 52

<sup>131</sup> *Ibid.*

<sup>132</sup> La anómala difusión de un testimonio plagado de arbitrariedades en una publicación que compila críticas y crónicas periodísticas sobre Chávez resalta cuando se contrastan los elogios al cronista autor del libro con la fácil abstracción del contenido denigratorio hacia Revueltas: “La compilación de los textos que este libro contiene, manifiesta con nitidez tanto un depurado ejercicio crítico como una devoción por Carlos Chávez, devoción no exenta de probidad musicológica, ni carente de inflexible sentido examinador. El autor ha preferido dejar casi intocables las notas que en su mayor parte componen la antología, preservando así la condición oportuna y sincera del texto periodístico, de cuya elocuente virtud para registrar un instante específico carecería un estudio de pretendidas objetividad y profundidad.” (*Ibid.*, contraportada.) El ensayo de asear a diestra y siniestra la citada publicación con un equívoco juego de adjetivos invalida la antología de críticas y crónicas que salvaguarda, a tal punto que el intento de borrar toda sospecha sobre la devota “probidad musicológica” del citado crítico apuesta en contra de las “pretendidas objetividad y profundidad” que, por definición, debe defender el Centro Nacional de Investigación y Documentación Musicales Carlos Chávez, INBA/SEP.

## Bibliografía

Alcaraz, José Antonio, *Carlos Chávez, un constante renacer*, México: INBA, CENIDIM, 1996.

Boiles-Lafayette, Charles, “La Flauta Triple de Tenenexpan”, *La Palabra y el Hombre*, II, Epoca 34, Revista de la Universidad Veracruzana, México, abril-junio 1965, pp. 213-222.

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

\_\_\_\_\_, “La música, la Universidad y el Estado”, *El Universal*, México, 3 de julio, 1929, pp. 3, 8-9.

\_\_\_\_\_, “Carta abierta a la juventud”, *Música. Revista Mexicana*, Vol. 1, No. 1, México, 15 de abril, 1930, pp. 3-5.

\_\_\_\_\_, “El Arte útil”, *El Universal*, 26 de noviembre, 1931, en *Obras. Carlos Chávez. Escritos periodísticos*, Gloria Carmona, México: El Colegio de México, 1997, p. 183.

\_\_\_\_\_, “Arte proletario”, *El Universal*, México: 29 de septiembre, 1934, fotocopia s/p,

\_\_\_\_\_, “Los conciertos para los trabajadores”, *El Universal*, México: 13 de agosto, 1935.

\_\_\_\_\_, *Toward a New Music*, Nueva York.: W. W. Norton, 1937.

\_\_\_\_\_, “Cincuenta años de música en México”, *El Universal*, México: febrero y mayo, 1952.

\_\_\_\_\_, “Nulla dies sine linea”, *El Universal*, México: 11 de julio, 1960.

\_\_\_\_\_, “Educación intensiva”, *El Universal*, México: 29 de junio, 1960.

\_\_\_\_\_, “Sine linea”, *El Universal*, México: 20 de julio, 1960.

\_\_\_\_\_, *El pensamiento musical*, México: Fondo de Cultura Económica, 1964, 97 pp.

\_\_\_\_\_, “El arte eleva”, 12 de junio, 1968, México: El Colegio Nacional, 1969, 18 pp.

\_\_\_\_\_, “Silvestre Revueltas”, en “La música de México”, conferencia en El Colegio Nacional, 18 de octubre de 1971, México, Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez, Correspondencia, caja 10, III, exp. 88, 3 fojas.

\_\_\_\_\_, “Julián Carrillo”, citado en “Los compositores por ellos mismos”, en Estrada, Julio, Estrada, Luis Alfonso, *La música de México*, I. Historia, 4. Periodo nacionalista (1910-1958), Julio Estrada, editor, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1984, p. 69.

Carlos Chávez. *Catálogo completo de sus obras*, Sociedad de Autores y Compositores de Música, S. de A., Rodolfo Halffter, Carmen Sordo y Alicia Muñiz, México 1971, 97 pp.

Conti, Luca, *Sperimentalismo e microtonalismo nell'opera di Julián Carrillo*, Università di Bologna, 1998.

Contreras, Guillermo, *Silvestre Revueltas, genio atormentado*, grabados Taller de gráfica popular, Manuel Casas, impresor, México, 1954, 199 pp.

Contreras, Eduardo, *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son*, México: CONACULTA, 2000. 106 pp.

Constantine Moán, Carlota, *Algunos datos sobre las actividades culturales de Agustín Velázquez Chávez*, Páginas del siglo XX, México 1981, 122 pp.

*Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, Yael Bitrán y Ricardo Miranda, editores, México: CONACULTA, Colección Ríos y Raíces, 2002, 244 pp.

*Diccionario enciclopédico de música en México*, Gabriel Pareyón, Jalisco: Universidad Panamericana, Zapopan, 2 tomos, 2007.

*Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, Rémi Siméon, traducción del francés de Josefina Oliva de Coll, México: Siglo XXI editores, América nuestra, 1977, 783 pp.

*Epistolario selecto de Carlos Chávez*, selección, introducción, notas y bibliografía de Gloria Carmona, México: Fondo de Cultura Económica, 1989, 1109 pp.

Estrada, Julio, “Técnicas composicionales en la música mexicana de 1910 a 1940”, I. Historia, 4. Periodo Nacionalista (1910-1958), *La música de México*, Julio Estrada, editor, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1984, pp. 119-161.

\_\_\_\_\_, *Canto roto. Silvestre Revueltas*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Escuela Nacional de Música, UNAM, y FCE, en prensa, 2009.

Fernández Bravo, Sergio, “Silvestre Revueltas: ‘no tengo prisa’”, cuaderno de notas, disco compacto *Sensemaya*, *The Music of Silvestre Revueltas*. Los Angeles Philharmonic New Music Group, Esa-Pekka Salonen, Conductor. The Sony Classical, 1999, 30 pp.

Gann, Kyle, *La música de Conlon Nanarrow*, Julio Estrada, editor, México: Escuela Nacional de Música, UNAM, 2006, 334 pp.

García Morillo, Roberto, *Carlos Chávez. Vida y obra*, México: Fondo de Cultura Económica, 1960, 241 pp.

Garro, Elena, *Memorias de España 1937*, México: Siglo XXI editores, 1992, 160 pp.



Gorostiza, José, “Torre de señales”, *El Universal ilustrado*, México, noviembre 27, 1930.

*Homenaje Nacional a Carlos Chávez*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP, México 1978.

Lieberson, Goddard, *New York Herald Tribune*, crítica a la programación musical de Chávez en el Museo de Arte Moderno, N. Y., octubre de 1940.

Matute, Álvaro, *El Ateneo de México*, México: Fondo de Cultura Económica, 1999, 96 pp.

Mendoza, Vicente T., *El romance español y el corrido: estudio comparativo*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2ª. edición, 1997, 832 pp.

*Mexican Music*, notes by Herbert Weinstock for concerts arranged by Carlos Chavez as part of the exhibition *Twenty Centuries of Mexican Art*, The Museum of Modern Art, N. Y., mayo de 1940, 32 pp.

Parker, Robert L., *Carlos Chávez. Mexico's Modern Days Orpheus*, Boston: Twayne Publishers, 1983, 166 pp.

\_\_\_\_\_, “Revueltas in San Antonio and Mobile”, *Revista de Música Latino Americana*, Vol. 23 No. 1, primavera-verano 2002, University of Texas Press, pp. 114-130.

\_\_\_\_\_, “Revueltas, The Chicago Years”, *Revista de Música Latino Americana*, Vol. 25 No. 2, otoño-invierno 2004, University of Texas Press, pp. 180-194.

Picún, Olga, “Jacobó Kostakowsky en México: una aproximación al contexto musical de los años treinta”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, No. 88, México 2006, pp. 169-202.

Ramírez Aparicio, Manuel, *Los conventos suprimidos en Méjico: estudios biográficos, históricos y arqueológicos*, México, 1861.

\_\_\_\_\_, *Cantos patrióticos y amorosos*, México, 1861.

Revueltas, José, “Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas”, en *Las evocaciones requeridas (Memorias, diarios, correspondencia)*, Tomo II, vol. 26, México: Ediciones Era, 1987, 333 pp.

Revueltas, Silvestre, *Silvestre Revueltas por él mismo. Apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y otros escritos de un gran músico*, Rosaura Revueltas, compiladora, Ediciones Era, primera edición, México 1989, 262 pp.

Rivas Mercado, Antonieta, *Correspondencia*, compilación, preámbulo y notas de Fabienne Bradu, Ficción, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005, 391 pp.

Sánchez Gutiérrez, “Propuestas para un enfoque sincrético de Revueltas”, en *Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión*, Roberto Kolb y José Wolfffer editores, México: Escuela Nacional de Música, UNAM, 2006, pp. 119-140.

Segovia, Andrés, *The Segovia Ponce Letters*, edición de Miguel Alcázar, traducción al inglés de Peter Segal, Editions Orphée, Columbus, OH, 1989, 290 pp., en Barrón Corvera, Jorge, “Manuel María Ponce. A Bio-Bibliography”, *Bio-Bibliographies in Music*, Number 9, Donald L. Hixon, Series Adviser, Praeger, Westport, Connecticut, EE.UU, 2004, B8, p. 93.

*Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión*, Roberto Kolb y José Wolfffer editores, Escuela Nacional de Música, UNAM, México, 2006, 303 pp.

Stanford, Thomas E. “Introducción a la música indígena”, conferencia, proyecto La música de México, Coordinación de Humanidades, UNAM, 1980.

Stevenson, Robert, *Music in Mexico: A Historical Survey*, N. Y.: Thomas Cromwell, 1952.

Velázquez Chávez, Agustín, *Índice de la pintura mexicana contemporánea*, México: Ed. “Arte Mexicano”, 1935.

\_\_\_\_\_, *Tres siglos de pintura colonial mexicana*. Editorial Polis, México, 1939.

\_\_\_\_\_, *Don José María Chávez Alonzo. Semblanzas, iconografía y documentos*, México: Cultura, 1983.

Waseen, Amber, *Carlos Chávez and the Corrido*, tesis de maestría, College of Bowling Green, State University, Ohio 2005, 82 pp.

Weinstock, “Carlos Chávez”, *The Musical Quarterly* 1936, Oxford University Press, No. XXII, Vol. 4, pp. 435-445

\_\_\_\_\_, “About Carlos Chavez: Some Notes and Thoughts on an Unfinished Career”, 1959, Cambridge University Press, *Tempo*, New Series, No. 51 (Spring - Summer, 1959), pp. 13-15.

Worringer, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza*, México: Fondo de Cultura Económica, 1953.

## Documentos de archivo

Chávez, Carlos y Rivera, Diego, carta al Secretario de Educación Pública, 2 de octubre, México, 1934, Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez, Notas obras, Acervo 3, caja B, vol. I, expediente 34, 2 fojas.

Weinstock, Herbert, carta a Chávez, N. Y., 25 de noviembre, 1940, Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez, Correspondencia, caja 10, III, expediente 88, 3 fojas.

## Fuentes en internet

Agustín M. Chávez, Velázquez, Pedro, *Amor, ciencia y gloria. La contribución de los Chávez y los Castañeda en el desarrollo del México moderno*, El Colegio de Michoacán, México 2001, <http://www.libreriacolmich.com/indice/ficha.asp?id=304>

Manuel Agustín Chávez, <http://www.elsiglodedurango.com.mx/noticia/3407.rehilete.html>

Juvenia Ramírez (John Craton, 1998-2007) <http://www.chez.com/craton/musique/chavez/espanol.htm>

Leopoldo Ortiz Liebich, <http://www.sre.gob.mx/Acervo/embhungriai.htm>,

*Brotos místicos* [,] *poemas dispersos I*, El Colegio de México, [http://www.redcolegios.org.mx/index.php?option=com\\_bibliotecas&so=5](http://www.redcolegios.org.mx/index.php?option=com_bibliotecas&so=5)

Amber Waseen, *Carlos Chávez and the Corrido* <http://www.ohiolink.edu/etd/send-pdf.cgi?bgsu1131048508>

Murales de los tres niveles de la Secretaría de Educación Pública, fotografía de Tina Modotti. [http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/acervos/covarrubias/expediente.jsp?nombre=diego\\_rivera\\_fotografias](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/acervos/covarrubias/expediente.jsp?nombre=diego_rivera_fotografias)

Diego Rivera, Murales del tercer nivel, Secretaría de Educación Pública, [http://www.sep.gob.mx/wb/sep1/sep1\\_Corrido\\_de\\_la\\_Revolucion?page=1, ...page=2](http://www.sep.gob.mx/wb/sep1/sep1_Corrido_de_la_Revolucion?page=1, ...page=2) *Redes*, <http://www.filmreferen.com/Films-Ra-Ro/Los-Redes.html>

Contreras Soto, Eduardo, “Reconsideraciones y revaloraciones sobre *Redes*”, en *Revista Redes: música y musicología desde Baja California*; julio - diciembre 2006, Año 1, No. 1, [www.redesmusica.org](http://www.redesmusica.org)

Chávez-Revueltas (Helguera, Luis Ignacio, “Fábula del dictador y del bohemio”, *Letras Libres*, Convivio, julio de 1999.) <http://www.letraslibres.com/index.php?art=5879>

## Partituras

Chávez, Carlos, *Canto a la tierra*, canto y piano, texto de Enrique González Martínez, “A la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo,” 1946, Ediciones Mexicanas de Música, A.C.

\_\_\_\_\_, *10 preludios para piano*, G. Schirmer, Inc. International, N. Y., 1940.

\_\_\_\_\_, *Concierto para el piano con orquesta*, transcripción del autor a dos pianos, cuatro manos, Schirmer Inc. International, N. Y., 1942.

\_\_\_\_\_, *Llamadas, sinfonía proletaria*, para coro mixto y reducción al piano del autor, con 17 reproducciones fotográficas de Manuel Álvarez Bravo de los frescos de Diego Rivera sobre el Corrido de la Revolución, Secretaría de Educación Pública, Departamento de Bellas Artes, México, 1934, 38 pp.

\_\_\_\_\_, *El Sol*, corrido, Mills Music, NY, 1962.