



Centro de Estudios Internacionales

MÚSICA, POLÍTICA E IDENTIDAD NACIONAL: LA URSS, ESPAÑA,
MÉXICO Y ESTADOS UNIDOS, 1930-1970

Tesis

que para optar al título de

Licenciado en Relaciones Internacionales

presenta

Francisco Miguel Alatraste Montiel

Director de tesis: Prof. Bernardo Mabire Ponce

Ciudad de México, febrero de 2025

ÍNDICE

PRELUDIO	1
CAPÍTULO I - Marco teórico y conceptos fundamentales	5
Lo que estudia esta tesis: qué se entiende por política musical y política cultural	7
De por qué y cómo se han seleccionado los casos de estudio	9
Las políticas para la migración y la política musical	10
La pregunta de investigación que orienta la tesis	12
Perspectivas teóricas que ayudan a las indagaciones	14
Dos conceptos de la sociología del conocimiento de Karl Mannheim	14
El concepto de <i>Bildung</i> y su aplicación a los casos de estudio	15
La historia conceptual y las nociones de cultura, sentido y tiempo	16
Delimitación temporal de la tesis	18
Hacia la formulación de una conjetura	20
Caracterización de las ideologías en los casos de estudio y puntos de comparación	25
Formuladores y destinatarios de la política musical	30
Conclusión	33
CAPÍTULO II - La URSS	34
Antecedentes	35
Instituciones que se mantienen y se reforman	35
Música y lenguaje en la Revolución	36
El lenguaje musical para el hombre nuevo: configuración de canon y anticanon	38
Política musical y <i>korenizatsia</i> , o la música nacional que evita el separatismo	43
El cambio político en la Unión Soviética y su efecto sobre la <i>Bildung</i> musical	44
Estalinismo, revolución cultural y cambio de los cánones	45
Vida y obra de Shostakóvich como reflejo de la <i>Bildung</i> del canon estético	47
Argumentos en las críticas a Shostakóvich. El caso de Iván Martynov	50
Otros elementos para entender la represión y la cooptación de Shostakóvich	51
La censura a músicos como parte de una represión más amplia	53
Conclusiones	55
CAPÍTULO III - España	58
Antecedentes	58
Política musical en el franquismo	59
Moreno Torroba: entre la cooptación y la censura	61
<i>Intelligentsia</i> e ideología en la censura artística del franquismo	63
Encuentros y discrepancias entre <i>intelligentsia</i> y Estado	66
El Conservatorio de Madrid: antecedentes, Guerra Civil y reformas	68
El anhelo de repatriar a Falla y la crisis del Conservatorio	70
La depuración del cuerpo docente del Conservatorio de Madrid	73
“La música os hará libres”, o cuando se trató de reformar a los presos con el arte	77
¿Otro intento de repatriación? El caso de Miguel de Molina	79
Conclusiones	84
CAPÍTULO IV - México	90
Antecedentes	90
La migración como catalizador del desarrollo musical en México	94
Formación de grupos y condición de extranjería en el desarrollo de la vida musical	96

Marginalización y control de espacios en la delimitación del canon	104
La izquierda: Jacobo Kostakowski	104
El otro nacionalismo: Miguel Bernal Jiménez	111
Arbitrariedades burocráticas y control de espacios	115
Evaluación de la censura en México	118
Conclusiones	119
CAPÍTULO V - Estados Unidos	123
Antecedente: la invitación a Dvorák	123
La cambiante identidad nacional estadounidense y la política migratoria	125
Panamericanismo y diplomacia cultural	128
Segunda Guerra Mundial, Guerra Fría y cambios en la política musical	132
Conclusiones	137
POSTLUDIO O CONCLUSIONES GENERALES	140
BIBLIOGRAFÍA	146

*In memoriam Rodolfo Alatraste Papaqui et Rodolfo Sánchez Tepal,
quia fuerunt lux meae vitae*

“¿Por qué es bello? ¿Por qué es bella esa danza?”. Respuesta: porque es un movimiento no libre, porque todo el sentido profundo de esa danza subyace precisamente en esa absoluta subordinación estética, el ideal estado de no libertad.

[...]

¡Con qué placer escuché luego nuestra música actual! [...]

¡Qué grandeza! ¡Qué regularidad tan inmutable!

¡Y qué lamentable es la voluntariosa música de los antiguos, parca en todo excepto en absurdas fantasías...!

Evgueni Zamiatin, *Nosotros*, trad. Sergio Hernández-Ranera
(Ciudad de México: Akal, 2022).

AGRADECIMIENTOS

En la gratitud está la fuente de la alegría, creo haber leído en algún texto sapiencial. Con la felicidad de ver esta tesis terminada, agradezco a quienes me sostuvieron durante su elaboración. Doy gracias a Aquel sin quien nada puedo hacer, porque hay Verdad en sus palabras. Asimismo, por su lectura atenta, su interés constante por mi progreso y su amistad entrañable, a mi director de tesis, el profesor Bernardo Mabire, pues ha hecho en favor mío numerosas obras que atesoro en lo profundo. Gracias a mis sinodales, los profesores Francisco Gil Villegas y Reynaldo Ortega, por su tiempo, sus comentarios y tantos otros apoyos. Cualquier deficiencia del manuscrito es, desde luego, sola responsabilidad mía. A El Colegio de México, la Fundación Colmex y sus generosos benefactores, por la beca de tesista que me aseguraron durante el noveno semestre. Al profesor Lorenzo Meyer por convencerme de que esos meses bastaban para llevar la tesis a buen término. A mi madre y al resto de la familia, sin cuyos esfuerzos y sacrificios no habría techo, ni cama, ni ropa, ni libros propios, ni hamburguesas, ni de tiempo en tiempo galletas. A quienes han estado a cargo de la dirección y la coordinación de las licenciaturas del CEI, junto con sus asistentes, por el respaldo constante. A Lourdes Quiroa y al personal de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas, que ha sido mi segunda casa, aunque quizá deba decir la primera. Agradezco a mi maestro Aleksander Dechnik, pues con sus invaluable comentarios me dio su visión de músico (¡y qué músico!) cuando empezaba yo a planear esta investigación. Hay quienes me acompañaron no en el proceso de escritura de la tesis, pero sí a lo largo de los estudios: tienen todo mi agradecimiento.

Otras tantas personas han hecho este tiempo más llevadero, al ayudarme a recordar el verdadero sentido de mi labor, aun en los momentos en los que medraba el agobio y menguaba el ánimo. Gracias a esos amigos que no lo son únicamente a la hora de comer y conversar, porque con facilidad se les encuentra cuando se les necesita (Eclesiástico, 6, 8-10). Al padre Pedro, por su escucha y sus palabras que, cada noche, al terminar la jornada de arduo trabajo, reavivaban mis fuerzas. A Lu, a José Manuel, a Alo y a Vicky, por estar conmigo, aunque aún no rompiera el alba, aunque tuvieran sus propias luchas, sus propios problemas. A CJ, por su amistad donde arraigaron su escucha y sus consejos transpacíficos. Agradezco a mis profesores Carlos Alba, Luicy Pedroza y Rainer Matos tanto la oportunidad concedida en sus cursos para desarrollar trabajos de seminario felizmente germinados en beneficio de esta tesis, cuanto sus observaciones para enriquecerlos, así como a la profesora Erika Pani por sus lecturas y comentarios. El profesor Guillermo Zermeño me obsequió preciadas referencias de libros sobre el caso soviético, a la par del interés por la historia conceptual. Por las perspicaces cavilaciones que alimentaron el apartado sobre el nacionalismo sacro en el caso mexicano, estoy en deuda con Mariana Cuautle; sin ella este escrito no sería lo que es, y por eso mi corazón jubiloso se recrea, colmado de gratitud, en los recuerdos compartidos del café, la egregia música y la vivificante compañía.

PRELUDIO

En 1949, Carlos Chávez comisionó a Adolfo Salazar, musicólogo español refugiado en México, la redacción de una historia de la música en Occidente que incluyese una revisión de cuanto se sabía de la música en la Grecia antigua. Al respecto, Salazar escribiría desde Harvard a Chávez: “Metido en mi celda conventual de la Widener Library ya tengo una idea más clara de la distribución de la materia, el trabajo y el tiempo. Dentro de algunas semanas tendré reunido todo el *rough material* que he de trabajar en México; después serán necesarias nuevas visitas a estas bibliotecas y así sucesivamente *hasta quién sabe cuándo*”.¹ Más tarde, en el prólogo de su libro, relataría el musicólogo:

Cuando el maestro Chávez me propuso escribir la obra, creí yo, confiadamente, poder llevarla a cabo en un plazo de tiempo prudencial y en una extensión que podría considerarse como normal. Conforme fui trabajando [...] comencé a darme cuenta de sus dificultades y de mis limitaciones para resolverlas. En noches de insomnio hubiera querido renunciar a este empeño. Si no lo he hecho, y si, temerariamente, me he lanzado, mediocre nadador, en medio de una mar de inciertas orillas, es con la esperanza de no desfallecer antes de alcanzarlas.²

¹ Consuelo Carredano, “La llama doble: crónica de un encuentro musical” en *La llama doble. La música en México y el exilio español* (Madrid: Instituto de México en España-Embajada de México, 2001), p. 21.

² Adolfo Salazar, *La música en la cultura griega*, 1a ed., colección Teoría y práctica de la música a través de la historia, Vol. I (Ciudad de México: El Colegio de México, 1954), pp. 7-8.

Hago mías las palabras de Salazar --aunque disto enormemente de reunir la lucidez del musicólogo madrileño-- para comenzar el prólogo de mi tesis, porque, *metido en mi celda conventual de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas*, creí primero que la redacción de este trabajo estaría enteramente al alcance de mis limitadas fuerzas. Empero, pronto vi que el proyecto inicial iba a implicar demorarme *hasta quién sabe cuándo* y que la extensión probablemente superaría la estipulada por el Centro de Estudios Internacionales. A diferencia de Salazar, en mi caso era impostergable terminar la tesis, planeada durante el octavo semestre de la licenciatura, en el noveno. Con eso, la extensión quedaba automáticamente acotada. Fue necesario realizar ajustes al proyecto de investigación, de manera que, cediendo en lo ambicioso, se ganase en lo realizable. Aquí presento el fruto de mi trabajo, limitado por la brevedad del tiempo.

La tesis medular de mi escrito, que discurre sobre la política musical de cuatro estados en el siglo XX, es que la *intelligentsia* y la *intelligentsia* musical que se formaron tras los momentos de cambio político operaron una *Bildung* (concepto definido en el primer capítulo), que contribuyó a la forja de la identidad nacional. Se buscó lograr esa *Bildung* por medio de mantener y reformar las instituciones heredadas del antiguo régimen (o de presidencias anteriores, en el caso estadounidense), otorgar subvenciones y cooptar músicos (sobre todo compositores) con una visión estética potencialmente afín a la ideología de cada régimen, a quienes se incorporó a la *intelligentsia*, al tiempo que hubo censura contra los artistas y sus obras considerados contrarios a los valores del respectivo sistema político.

Elaboro sobre este postulado a lo largo de cinco capítulos. En el primero, que tiene carácter teórico e introductorio, expongo las bases conceptuales de mi argumento, pues retomo las nociones de ideología e *intelligentsia* de la sociología del conocimiento de Karl Mannheim, y el concepto de *Bildung* de la historia conceptual de Reinhart Koselleck. En ese capítulo también justifico la selección de los casos de estudio y caracterizo la ideología distintiva de sus sistemas políticos, así como los cambios que motivaron la forja y el reencauzamiento de la identidad nacional, para los cuales la música fue uno de los instrumentos empleados. Los otros cuatro capítulos presentan estudios de caso, comparables entre sí, pese a la singularidad de cada uno de ellos por sus características históricas propias. De este modo, el segundo capítulo corresponde a la Unión Soviética, sobre todo en los años de Vladimir Lenin y Iósif Stalin. El tercero, a la España de Francisco Franco hasta entrada la década de 1950, aunque incorpore antecedentes que se remontan a la Segunda República. El cuarto, a México, con énfasis en la experiencia de la migración como factor clave del desarrollo musical posrevolucionario. El quinto, a Estados Unidos, donde nuevamente aparece el elemento de las políticas migratorias vinculadas a la construcción de una identidad nacional y sobresale el uso de la diplomacia cultural panamericanista, sobre todo tras el establecimiento de la política exterior de buena vecindad en tiempos del presidente Franklin D. Roosevelt. En cada capítulo ofrezco algunas conclusiones, que luego sintetizo y amplío en las de la tesis. Dicho esto, valga mencionar que en el capítulo inicial reproduzco algunos fragmentos de mi ensayo para la materia de “Migración como asunto político y de políticas públicas”, cursada en el sexto semestre de la licenciatura, mientras que el segundo capítulo se nutrió de un trabajo de seminario que

realicé en el séptimo semestre para el curso de “Rusia moderna y contemporánea”, y el cuarto, del que escribí para la asignatura de “Desarrollo económico y social de México”, el cual pude presentar como ponencia en el primer coloquio estudiantil de ciencias sociales de El Colegio de San Luis en 2023.

CAPÍTULO I - Marco teórico y conceptos fundamentales

Quien indague en la historia de la filosofía encontrará que ciertos pensadores cavilaron acerca del papel que desempeñan las artes en una comunidad política. Platón mismo, en *La República*, planteaba que, al fundar una ciudad en las ideas, habría de darse paso a la generación de ciudadanos con las mejores características, tanto de cuerpo como de alma. Al primero, habría de ser la gimnasia la que procurase la mayor belleza, mientras que esto se lograría, para la segunda, con la música. El de espaldas anchas se vale de la voz de Sócrates para discutir hasta qué punto, en la creación de una innovadora y mejor comunidad política fundada en las ideas, resultaría conveniente instruir a los ciudadanos en el conocimiento de los poetas; llega a la conclusión de que, si éstos narran y aun exaltan pasajes poco edificantes o trágicos, es mejor que sus obras sean suprimidas y no enseñadas a las nuevas generaciones, para evitar así que conductas censurables se reproduzcan en la nueva sociedad.

A propósito de esa comunidad política (la cual habría de tener otras características sumamente novedosas en su tiempo, por ejemplo, la consideración de las mujeres como ciudadanas aptas para las labores políticas), el Sócrates platónico afirma que se debe vigilar a los poetas y demás artistas para que sus obras den ejemplo de buen temperamento y no reflejen el vicio. De manera especial, vale la pena recordar la reflexión que el académico plantea respecto a la música --necesariamente en relación con la poesía³-- en la polis ideal. Ahí, discute Sócrates con Adimanto y Glaucón, no

³ No debe entenderse con esto que siempre esté la música vinculada a la poesía, sino que lo está en el pensamiento de Platón, porque en *La República* afirma que los tres elementos de la melodía son el texto

tendrían cabida las lastimeras armonías mixolidia y lidia tensa, ni la lidia ni la jónica, toda vez que, consideradas laxas, podrían inducir pereza y molicie. No sólo las armonías, también los ritmos e incluso los instrumentos por tañerse en esa politeia deberían seleccionarse según resultaran más apropiados para infundir valor a ciudadanos y guerreros. Sócrates encuentra, pues, mayor conveniencia en utilizar ritmos y armonías simples, en vez de composiciones que combinen amplias variedades de sonidos.

Esto evoca la pugna que existió en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), analizada más adelante, entre realismo socialista y formalismo, donde las autoridades execraron el segundo por ser “vanamente complicado e ininteligible para las masas”. Puede ser que España y México no necesitaran formar guerreros, pero sí ciudadanos que se sintieran identificados con los valores del régimen; más aún, al igual que a otros países, su imagen frente al exterior les era importante, y probablemente necesitaran --en mayor grado que las grandes potencias-- hacerse de cierto prestigio luego de la apariencia barbárica que dejaron sus tumultuosas guerras civiles. Después de todo, si pensamos en la idea que tenía Morgenthau del poder, éste puede aumentarse (lógica del imperialismo), conservarse (lógica del *statu quo*) o demostrarse (lógica del

poético, la armonía y el ritmo. A eso añade que la armonía y el ritmo deben adecuarse al texto, pero ya se adelanta a las investigaciones más recientes en materia de neurociencia sobre la distinta percepción entre sonidos musicales y palabras, al distinguir que armonía y ritmo tienen un efecto diferente al del texto, porque penetran más fácilmente en la psique. Véase Platón, *La República*, Biblioteca Clásica Gredos (Madrid: Gredos, 1986), pp. 98-115. Además, conviene tener en cuenta el legado que ha dejado Adolfo Salazar, fuente y parte de la realidad estudiada en esta tesis. Entre su obra, resguardada en El Colegio de México, del que fue miembro y que lo publicó, valga mencionar su amplio estudio sobre la música en la cultura griega. Salazar ahí nos dice que “en un tipo de cultura como la griega [...] la poesía mística y la música tribal están tan estrechamente unidas [que] hay pensar que el fundamento de su música, como función, está íntimamente relacionado: a) con las hablas, b) con las tradiciones locales”. Y añade que el concepto griego de “harmonía” corresponde más bien a lo que se entiende hoy en música como modos, y no con lo que se llama armonía. Salazar, *op. cit.*, pp. 34-35.

prestigio). Precisamente el prestigio, que Cosío Villegas consideraba lo menos importante en la *Realpolitik*, era aquello a lo que podían aspirar México y España, muy lejos de siquiera soñar con ejercer un imperialismo. España había perdido sus últimas posesiones importantes frente a Estados Unidos y terminó por desprenderse del Sáhara en 1975, mientras que México renunció, cuando finalizaba el siglo XIX, a sus pretensiones de soberanía sobre Belice, al que reconoció en 1977 como independiente,⁴ a pesar de que en la década de 1960 el presidente Gustavo Díaz Ordaz dijo que “sólo el pueblo de México podía renunciar a los derechos sobre Belice”, si bien su gobierno no buscaba disputarlos a Guatemala.⁵ Por su parte, Estados Unidos, lejos como está de considerarse un Estado totalitario y homogeneizador, no fue nada pacífico. Es razonable creer que cierto patriotismo y denuedo hubo que infundir a su población, no sólo durante los esfuerzos bélicos de la Segunda Guerra Mundial, sino también en guerras subsidiarias, como las de Vietnam y Corea. Incluso antes de luchar por la hegemonía en el orbe propugnó el mantenimiento de una zona de influencia en Latinoamérica, bajo lo que vino a llamarse panamericanismo. Éste, con la política de buen vecino de Roosevelt, incluyó importantes esfuerzos de “poder suave” en materia musical.

Lo que estudia esta tesis: qué se entiende por política musical y política cultural

A sabiendas de que volver a los clásicos es siempre ocasión de reflexiones sobre la humanidad común que a ellos nos une, paladear estos pensamientos platónicos invita

⁴ Roberta Lajous, *La política exterior del porfiriato*, 1a ed., Vol. 4, México y el mundo (Ciudad de México: El Colegio de México, 2010), pp. 105-107.

⁵ Blanca Torres, *De la guerra al mundo bipolar*, 1a ed., Vol. 7, México y el mundo (Ciudad de México: El Colegio de México, 2010), p. 182.

al estudio empírico de las políticas culturales y migratorias para los músicos de formación clásica en estados contemporáneos, donde hubo políticas para reencauzar la identidad nacional a mediados del siglo XX. Tomaré cuatro casos: la URSS, España México y Estados Unidos.

Valga, primero, esclarecer el objeto del análisis. Al hablar de políticas culturales en México, Bernardo Mabire las identifica como aquellas que exaltan --ya dentro, ya fuera del territorio nacional-- el patrimonio de creaciones y sensibilidades de una comunidad, además de reconocer que el estudio y la reproducción de este legado suponen una manera de avivar el patriotismo.⁶ El autor reconoce que las políticas culturales son nebulosas en su carácter, por la diversidad de herramientas y ámbitos de acción donde operan, a lo que se suma la gran dificultad para medir cuantitativamente sus efectos. Dicho sea de paso, en la elaboración de este trabajo no aspiro a una explicación cuantitativa de los fenómenos analizados, sino que, motivado por Arthur Danto, quien dijo que “hacer una buena descripción es ya ofrecer una buena explicación”, busco exhibir los momentos más importantes en las políticas culturales de los países elegidos.

Para sostener la validez de mi aportación, es pertinente aclarar que los proyectos políticos a los que me refiero no partieron *ab tabula rasa*, sino que, como se verá en cada caso, se nutrieron del legado de instituciones y personas que formaban parte del panorama cultural en una época anterior, vinculadas en grado variable con el Estado. Una política cultural puede entenderse como disposición que asigna valores de carácter

⁶ Bernardo Mabire, *Políticas culturales y educativas del Estado mexicano de 1970 a 1997* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2003), p. 11.

obligatorio para moldear patrones sociales de conducta susceptibles de aprenderse, lejos de ser “genéticamente hereditarios”. Convengo con la definición de Mabire, sobre todo en cuanto a que las políticas culturales recuperan y crean el patrimonio artístico de una nación para avivar el patriotismo⁷ y forjar una identidad. Cuando esto acaece no con cualquier arte, sino en concreto con el de los sonidos, considero válido hablar de una “política musical”.

De por qué y cómo se han seleccionado los casos de estudio

Es menester justificar la selección de los cuatro casos. En todos ellos hubo procesos de reencauzamiento de la identidad nacional, luego de dos revoluciones (México y la URSS), una guerra civil (España) y una crisis económica (Estados Unidos, que salió de la Primera Guerra Mundial convertido en gran potencia y de la Segunda en superpotencia). Es fácil acreditar que en la URSS y la España franquista existió una auténtica “política musical”, la cual sirvió a la forja de una nueva identidad, impulsada por las altas jerarquías para luego difundirla entre el grueso de la población. En México, dada la menor cantidad de recursos con los que contaba el régimen, hubo más bien confluencia de la ideología del nacionalismo revolucionario con la presencia previa de artistas e intelectuales a los que se apoyó para configurar, también en lo auditivo, una

⁷ Una discusión paralela tendría que aclarar si existe o no una distinción entre patriotismo y nacionalismo. Aunque no sea el significado que Mabire tuviera en mente al escribir “patriotismo” como parte de su definición, con esta palabra entiendo una forma de amor, lealtad y gratitud hacia la comunidad política que es principio del gobierno de la ciudadanía, siguiendo lo que ya consideraba el Doctor Común. Véase Santo Tomás de Aquino, *Suma de teología II. Parte I-II*, 2a ed. (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1989), pp. 458-459. En cuanto al nacionalismo, reconozco la pluralidad de autores que al respecto proveen elaboraciones teóricas. Me refiero a ellos más adelante, conforme sus ideas sean útiles para comprender el fenómeno empírico estudiado.

idea de nación. El caso estadounidense merecerá particular cuidado, pues parecería que el gobierno articuló una diplomacia cultural de la mano de la Unión Panamericana, la cual asignó a la música un lugar preeminente. Además, el interés que mostraron algunos particulares por configurar una música distintivamente estadounidense hace pensar que el reencauzamiento de la identidad nacional mediante ese arte no habría sido impuesto en forma directa por las élites políticas.

Las políticas para la migración y la política musical

La música está atravesada por la política e íntimamente vinculada con la migración, que es también un asunto político. Entre los temas de común interés para los estudiosos de la política, el Estado y el cambio político --el que acaece por efecto de revoluciones y guerras civiles-- han suscitado importantes reflexiones. No menos atención han recibido las intersecciones de la economía con la política, así como los fenómenos vinculados con la identidad nacional y las políticas culturales. Sin embargo, al consultar la literatura académica, cae uno en cuenta de que, por largo tiempo, los estudios políticos rara vez prestaron atención a la música y a los músicos, si bien éstos fueron objeto de importantes reflexiones de filósofos como Platón.

Mi escrito aspira a subsanar la escasez de trabajos sobre un tema que puede estudiarse a partir de varias disciplinas: la musicología y los estudios de migración, la ciencia política y las Relaciones Internacionales. Los dos primeros terrenos del saber se asemejan por el hecho de abreviar de múltiples ciencias. En su desarrollo histórico, la musicología fue primero entendida como una ciencia de la música, que en realidad era más una filosofía de la historia aplicada a la música y luego pasó a adquirir un

carácter más “riguroso” como *Musiklehre*, que en español podría entenderse como teoría de la música.⁸ En nuestros días, la musicología se ha nutrido de la sociología y la etnología, la historia del arte, la lingüística y los estudios culturales, pero sin abandonar su lado más ortodoxo: el examen teórico de la música misma. Por consiguiente, aunque no sean su objeto de estudio fundamental, la musicología ha prestado atención a procesos políticos y sociohistóricos para ofrecer nuevas interpretaciones y comprensiones de la música.

En contraste, el estudio de la migración se ha beneficiado de contribuciones de la geografía, la historia, la sociología, la economía y la demografía, y sólo de manera tardía ha recibido las aportaciones de politólogos. El vínculo entre música y migración ha empezado a ser objeto de estudio de antropólogos, con énfasis en la producción de canciones populares a cargo de migrantes contemporáneos.⁹ Por otro lado, las investigaciones sobre migración apenas y prestan cuidado al papel de las artes en la movilidad humana, aunque ciertamente existen cada vez más indagaciones acerca de los patrimonios culturales que los migrantes llevan consigo, incluidos los musicales.¹⁰ Cuando la intersección no es sólo entre migración y música, sino entre migración,

⁸ Adolfo Salazar, “Introducción”, en *Juan Sebastián Bach*, de Johann Nikolaus Forkel, trad. Adolfo Salazar, Breviarios (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2019), pp. 7-10.

⁹ Encomiable es el libro editado por Miguel Olmos, en el que se encuentra una definición de migración musical, entendida como “difusión de los fenómenos musicales y culturales más allá de la conciencia de los individuos” que viajan con sus músicas. Esta definición está de fondo cuando digo que rara vez se concede en la literatura la merecida importancia al efecto de la migración sobre la música. Véase Miguel Olmos, ed., *Músicas migrantes: la movilidad artística en la era global* (Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2012), p. 14.

¹⁰ Un ejemplo es este estudio etnográfico sobre las identidades musicales en Hamburgo, donde confluyen, por ejemplo, jóvenes árabes y turcos en espectáculos de música urbana: Lisa Gaupp, “Die exotisierte Stadt: Kulturpolitik und Musikvermittlung im postmigrantischen Prozess” (Hildesheim, Universitätsverlag Hildesheim, 2016), <https://doi.org/10.18442/547>.

música y política, el conocimiento disponible es aún menor.¹¹ El interés de la ciencia política por la música es reciente y empieza a florecer. Un ejemplo es el trabajo de Mitchell Cohen sobre la relación entre la ópera, las ideas políticas y el Estado, por ejemplo, en la corte de Luis XIV.¹²

Hoy día ha cobrado fuerza el estudio multidisciplinario, en razón del cual es posible hallar a antropólogos que exploran la música de los migrantes¹³ o a científicos sociales que elaboran análisis, a veces de carácter microhistórico, sobre el papel que desempeñaron tanto músicos como obras musicales en la resistencia frente a dictaduras.¹⁴ Precisamente en ese espíritu de “interseccionalidad” entre la ciencia política, los estudios de migración y la historia de la música, por no decir de la musicología y las Relaciones Internacionales, el autor de esta tesis busca formular preguntas que pudieran ser, en sí mismas, los más dulces frutos.

La pregunta de investigación que orienta la tesis

Al observar cuatro casos, una interrogante ha orientado la empresa de investigación: en México, España, la URSS y Estados Unidos, entre 1930 y 1970, ¿por qué, para qué y

¹¹ El estudioso interesado en estos temas hallará provecho en la obra de Beata Kowalczyk, profesora asistente de la Universidad Adam Mickiewicz, en Polonia, que no sólo es muy reciente sino en verdad hartamente loable. Su artículo “Multiplied insecurity. The Japanese classical musicians on the Polish and French labor market” quizá sea el primero en tratar, a partir de una visión sociológica de los estudios de migración, la movilidad de músicos clásicos con ayuda de conceptos como capital cultural y capital social, o *skill* y *deskilling*, al tiempo que --sin ser ésta la principal preocupación del texto-- deja ver la importancia de las políticas migratorias para músicos, sobre todo las de acceso.

¹² Mitchell Cohen, *The Politics of Opera: A History from Monteverdi to Mozart* (Princeton: Princeton University Press, 2017).

¹³ Olmos, *op. cit.*

¹⁴ Esteban Buch, *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016).

cómo elaboró el Estado sus políticas culturales y migratorias relativas a músicos con formación principalmente académica, qué las hace dignas de interés y cuáles fueron sus resultados? Sería un gran logro si las páginas subsiguientes ofrecieran, tan sólo, una descripción que de suyo contribuyera a responder. Por lo pronto, esbozo conjeturas emanadas de la teoría.

Luego de los momentos de cambio político, la estabilidad de los estados requiere una nueva explicación de la realidad, útil para sostener el orden social. Es decir que, luego de cada transformación, nuevos ideólogos cobran protagonismo en el marco del Estado. Tenga paciencia el lector, pues pronto explicaré cómo entiendo el concepto de ideología, pero adelanto que está presente tanto en democracias como en autoritarismos y que se expresa no solamente en el discurso, en los escritos o en el lenguaje verbal, sino también en la música.

Las políticas culturales del Estado en los cuatro casos de estudio que comprende esta tesis son de interés, porque en ellas se advierten manifestaciones de la “asignación de valores de carácter obligatorio”¹⁵ mediante el apoyo a la creación de un lenguaje musical acorde --pero no enteramente subyugado, sino con un grado considerable de libertad-- a la ideología del sistema político, la cual, a su vez, no permanece estática, sino que también evoluciona según cambien los equilibrios de poder dentro de los países y en el mundo.

¹⁵ Téngase presente la definición que de política cultural se ofrece previamente. El aspecto de “política” corresponde a la “asignación de valores con carácter obligatorio”, que recojo del trabajo ya clásico donde se define la política como “*the authoritative allocation of values for a society*”: David Easton, *The Political System: An Inquiry into the State of Political Science* (Nueva York: Knopf, 1953), p. 129.

Perspectivas teóricas que ayudan a las indagaciones

Dos conceptos de la sociología del conocimiento de Karl Mannheim

En *Ideología y utopía*, Mannheim explica cómo en tiempos premodernos existía una clase de intelectuales --la *intelligentsia*-- que monopolizó la interpretación de la realidad, a la que dotaba de sentido para mantener el orden vigente. Sin embargo, cuando él escribió en los albores del siglo XX, ya no había un monopolio, pero sí una interpretación, que se entiende como ideología --añade Mannheim-- en “sentido total”. Es apropiado también hablar de una *intelligentsia* en los sistemas políticos del siglo XX y, por extrapolación, en este trabajo definiendo el concepto de una *intelligentsia* musical. Ilustrados como Jean-Philippe Rameau y Jean-Jacques Rousseau tal vez hayan prefigurado la identificación de una con otra, y en los tiempos modernos, sobre los que versa la investigación, ambas gozaron (y siguen así hasta hoy) de relativas independencia y libertad, incluso en sistemas autoritarios o totalitarios. Parece razonable admitir que se sostiene la proposición de Mannheim, según la cual una mayor pluralidad de la *intelligentsia* se encuentra en los sistemas democráticos. Acaso sea ésta la razón por la cual no resulta tan fácil, en el caso de Estados Unidos, identificar ni a esa clase ni la ideología que produjo. Aun así, como se verá más abajo, sí las hubo, aunque con características particulares. Dicho sea, la pluralidad existe también en la *intelligentsia* musical, no sólo en la meramente política.

Si he recurrido *supra* a la *Wissenssoziologie* de Mannheim, es porque, como perspectiva teórica y método hermenéutico, arroja luz para plantear el tema sobre el que discurro. Empero, como sentenció Goethe en el *Fausto*, “gris es toda teoría, y

florecente el árbol áureo de la vida”.¹⁶ Por eso conviene empuñar a la vez la tea de la historia conceptual formulada por Koselleck, que funciona también como método hermenéutico adecuadamente relacionado con la perspectiva mannheimiana, a la cual refuerza.

El concepto de Bildung y su aplicación a los casos de estudio

En el undécimo capítulo de *The Practice of Conceptual History*, Koselleck elaboró sobre el concepto de *Bildung*, que deriva del caso alemán. Difícil de traducir, no se corresponde con la mera formación académica, y sólo en algunos casos es sinónimo de “civilización”. En cierto modo, puede entenderse como una “edificación autorreflexiva” con importancia social y política, pero también como una configuración “a imagen de”,¹⁷ o incluso como deificación. Aunque Koselleck cavila sobre el concepto de *Bildung* como un proceso que vivió la burguesía alemana decimonónica, éste no es exclusivo de las burguesías. Ese concepto pasa por varias etapas, pero en la moderna toma su carácter “autorreflexivo”.¹⁸ Koselleck consideró que una característica compartida por todas las artes es su “reflexividad histórica”,¹⁹ entonces, la disputa entre el pasado y el presente genera el proceso compartido de la *Bildung* de la actividad artística y su crítica: un canon clásico se establece en la música de manera

¹⁶ “*Grau, teurer Freund ist alle Theorie, und grün des Lebens goldner Baum*”.

¹⁷ Es decir: hacerse imagen de un modelo anterior y trascendental, como cuando se dice que una persona ha de configurarse a imagen de Cristo.

¹⁸ “*Bildung [...] recasts the sense of an upbringing offered from the outside [...] into the autonomous claim for a person to transform the world*”. Reinhart Koselleck, *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*, trad. Todd Presner, Kerstin Behnke y Jobst Welge (Stanford: Stanford University Press, 2002), p. 174.

¹⁹ *Ibid.*, p. 197.

retrospectiva, razón por la cual una creación que quiera ser admitida como un nuevo clásico busca al mismo tiempo contarse bajo aquel canon, lo que implica al mismo tiempo evocar el pasado²⁰ y dar un paso hacia la creación innovadora.²¹

La historia conceptual y las nociones de cultura, sentido y tiempo

En tiempos recientes, la historia cultural parece llamada a estudiar multitud de fenómenos. Cuatro conceptos son fundamentales para esta disciplina, a saber: cultura, tiempo, sentido y observación. Los explica Guillermo Zermeño,²² quien recurre a Niklas Luhmann para exponer lo que se configura como una corriente distinta a las quizá más difundidas elaboraciones historicistas (y optimistas) del siglo XIX e inicios del XX. Explicaciones como las de Wilhelm Dilthey, retomadas por Max Weber, desembocan en la *Wissenssoziologie* de Mannheim y tienden a distinguir entre *Geisteswissenschaften* (las “ciencias del espíritu”), que comprenden tanto a las ciencias sociales como a algunas de las humanidades, y *Naturwissenschaften* (las ciencias naturales), pero incluso las primeras confían en alcanzar la objetividad, por considerar al sujeto como cognoscente externo al objeto cognoscible. Es decir que --sigo a Étienne Gilson²³-- conservan algún grado de epistemología cartesiana, según la cual la relación por la que alguien conoce parte desde el sujeto (el ser humano que conoce) hacia el

20 Pero he de decir que no cualquier pasado, sino el deseable y aun idealizado, ni cualquier creación innovadora. He ahí que se construye el canon: la censura desempeña un papel importante al definir lo que no puede canonizarse, lo que no se acopla a la idea del pasado ideal ni a la del futuro ansiado.

21 Koselleck, p. 198.

22 Guillermo Zermeño, “Cultura, tiempo, sentido y observación”, en *Estudios culturales. Voces, representaciones y discursos*, ed. Norma Durán (Universidad Autónoma Metropolitana, 2017), pp. 23-56.

23 Étienne Gilson, *El realismo metódico* (Madrid: Ediciones Rialp, 1970), pp. 62-64.

objeto que éste conoce. En contraste, la historia conceptual admite que el investigador es observador, con una posición y una perspectiva desde las cuales es parte de la realidad sociohistórica que conoce, no un sujeto casi omnisciente que pudiera pensar con independencia absoluta de su tiempo y espacio.

Como el investigador-historiador no es un sujeto que pueda elevarse por encima de la realidad para entenderla y explicarla, es parte del mismo sistema del que intenta dar cuenta. Ésta es la diferencia entre sujeto y observador: aquél, que recibió su preeminente valor en la epistemología cartesiana, se supone distante, externo, imparcial; éste, en cambio, está dentro de las cosas y guarda una estrecha relación con el tiempo y el concepto de sentido.²⁴ El observador, entonces, no consigue ver la

²⁴ Sigo otra vez a Zermeño, que en el texto ya citado presenta algunos apuntes de Niklas Luhmann sobre el concepto de sentido, con capital importancia para la historia cultural (dicho sea de paso, Luhmann realizó una historia del concepto de *Bildung*, entendida como cultura más allá de la educación). Sin observador, no hay manera --dice Zermeño-- de dar cuenta del tiempo y el sentido, lo propio de saberes como el de la historia. "Sentido" resulta, pues, "una categoría creada antes de toda experiencia producida desde el interior del lenguaje" y es lo que permite al observador hablar de lo que ya fue (el pasado, las atopías [*sic*]) y de lo que todavía no es (el futuro, las utopías). Esto es importante ante la pregunta de si algo tiene sentido y para quién. En mi tesis, es doble la pertinencia de traer a cuenta estas reflexiones de la historia conceptual como una forma de historia cultural. Por un lado, al investigar soy yo un observador que, posicionado en el México del siglo XXI, hablo del pasado con afán de dotarlo de sentido para mí y para mis lectores. Por otro lado, muchas de las personas que cito (funcionarios y artistas, ideólogos y estetas) fueron en su momento también observadores, que trataron de dar sentido a su pasado (en especial a las conflagraciones que su país acababa de pasar) y de establecer un proyecto que los llevara a una sociedad futura (aquí entra la noción de utopía), pero a la vez conectada con el pasado. Los soviéticos en su concepción de la historia veían el socialismo como la forma de administración política que había de reinar en el futuro, pero al mismo tiempo concebían su revolución como legataria de las anteriores. Por eso en la *Bildung* soviética la música de la nueva sociedad había de conformar un nuevo canon en el que, sin embargo, cabían otros compositores como Beethoven, al que llamaban "revolucionario". Si Beethoven lo era tanto, ontológicamente, como Nikolai Miaskovski, el "padre del sinfonismo soviético", no es lo que aquí interesa: lo importante es que, para la *intelligentsia* soviética de la época, tenía sentido ver a ambos como parte de un mismo canon. Por citar otro ejemplo, en México, en aras de la construcción de una nueva sociedad como la que Vasconcelos creía posible, para Chávez tenía sentido que su música perteneciera al mismo canon de la cultura azteca. En su presente, que es para mí pasado, esas personas buscaron que el futuro que construían tuviera sentido, al igual que su pasado, y dieron una explicación coherente en sus propios términos, en este caso en un lenguaje estético de corte musical, pero que

totalidad de una cosa, sino una parte, según la perspectiva desde la cual la mire, aun a sabiendas de que existe un lado de la *res* que se mantiene oculta, en penumbra. No se cae por eso en el relativismo, y el número de observaciones e interpretaciones posibles no es, como se podría pensar, infinito.

Quien observa no está tampoco desvinculado del tiempo, sino que cada observador se relaciona con éste de manera peculiar. No obstante, conviene no perder de vista que la concepción del tiempo ha cambiado a través de los siglos: mientras que Aristóteles lo considera estrechamente relacionado con el movimiento, y en general los premodernos establecen una clara distinción entre lo móvil y lo inmóvil, lo temporal y lo eterno, en las sociedades contemporáneas existe un “juego paradójico”: lo actual es en realidad el punto ciego del observador. Por consiguiente, al tratar de observar eso que es simultáneo, lo que aparece en realidad es lo no simultáneo, tanto lo pasado como lo futuro, pues no podría existir el uno sin el otro.

Delimitación temporal de la tesis

Lo ahora expuesto vale para defender la pertinencia de estudiar un proceso iniciado hace casi un siglo, así como dar cuenta de la época elegida: de 1930 a 1970. Ésta no se cubre total ni exhaustivamente en cada uno de los casos que analizaré, sino que los años en cuestión son meramente los límites entre los que se inscriben los procesos políticos de interés para mi investigación. En México, 1930 es fecha idónea, porque, tras la primera cristiada y la fundación del partido oficial (PNR, luego PRM y PRI), se puede

resultaba análogo al lenguaje político de la ideología en boga. Respecto a los conceptos de cultura, observador, tiempo y sentido, nuevamente véase el trabajo de Zermeño, pp. 23-56.

hablar del término de la guerra civil y del establecimiento de un Estado con ideología nacionalista. Estilísticamente, suele situarse el término del nacionalismo musical en 1958, marcado con la muerte del compositor José Pablo Moncayo. En contraste, España concluye su Guerra Civil en 1939, de manera que la importancia para la investigación comienza a finales del decenio de 1930, pero se toman en consideración, al igual que en los demás casos, experiencias anteriores: algunas en la década de 1920, otras en tiempos de la Segunda República. La apertura internacional del régimen español en la década de 1950, con su acercamiento a Estados Unidos en la lucha contra el comunismo, supuso cambios significativos que invitan a cerrar el análisis al concluir el llamado “primer franquismo”; sin embargo, en mi investigación creo apropiado prolongar el estudio hasta 1956, año en que concluye la dirección de Federico Sopena en el Conservatorio de Madrid, quien aún mostraba una mentalidad semejante a la de otros clérigos anteriormente influyentes en las artes españolas bajo la dictadura. Los casos de la Unión Soviética y Estados Unidos van de la mano a partir de 1950, por el enfrentamiento de la Guerra Fría, y aunque este trabajo no ahonde en una investigación sobre la música en dicho período, ésta será una veta importante para trabajos posteriores. Respecto a la URSS, cabe recordar que hubo una vigorosa política musical desde tiempos del leninismo en la década de 1920, cuya pluralidad se redujo hacia 1928, el mismo año en que Stalin descartó la Nueva Política Económica.²⁵ Por su parte, en la

²⁵ Con la salida de Lunacharski y la terminación de la NEP, la política musical soviética dejó de admitir algunas de las composiciones de vanguardia, a las que acusó de formalistas. Pero esa misma política musical volvió a transformarse incluso durante el mandato de Stalin, según cambiaron otros aspectos de la realidad política: la Segunda Guerra Mundial fue uno de los momentos en los que se volvió a permitir prácticas abolidas por el socialismo, como las de la religión ortodoxa.

década de 1930 Estados Unidos insufló vigor a su diplomacia cultural panamericana, que ya desde la de 1920 tuvo actividad notable en el terreno de la música.

Por consiguiente, en esta investigación me posiciono como observador interesado por procesos que, lejos de ocurrir de manera simultánea a su indagación, acaecieron en el pasado, por lo cual hay una parte oculta de la *res*, como ya lo mencioné. La distancia geográfica y las barreras lingüísticas (sobre todo en el caso soviético) influyen también sobre la indagación. En cuanto a México, la cercanía cultural y lingüística conlleva innegables ventajas, pero, como ocurre al utilizar una lente ya telescópica, ya microscópica, puede presentarse una distorsión en la manera de percibir elementos semejantes, aunque situados a distancias variables del observador.

Hacia la formulación de una conjetura

El reencauzamiento de la identidad nacional ocurre en estrecha relación con el establecimiento de una nueva *intelligentsia*. Por consiguiente, está ligado también a la ideología ahora reinante. Conviene entonces preguntar por la relación entre el Estado y el quehacer musical. Ya Thomas Hobbes aseveró en el *Leviatán* que, donde se deteriora el Estado, faltan también la industria y la cultura. Valga añadir a eso que, al establecerse una nueva ideología, se confiere el favor estatal a una *intelligentsia* musical. Piénsese en personas concretas, como Tijon Jrénnikov --nombrado por el ideólogo Andréi Zhdánov-- en la URSS, Chávez en México o aun el padre Nemesio Otaño en España. Era preciso recurrir a músicos de aquilatada talla, conocedores de su arte y a la vez leales al régimen. No es poca cosa que, en las líneas platónicas a las que me referí al inicio de este capítulo, Sócrates reconozca que él “nada sabe” de armonías y ritmos,

pero que, para seguir purificando al Estado, es conveniente recurrir a Damón, contemporáneo de Anaxágoras y docto en materia musical.²⁶ Aun así, generalmente los grados de autonomía fueron reducidos en la URSS (si bien fluctuaron según el contexto político)²⁷ y amplios en Estados Unidos.

¿Para qué elaboraron los estados sus políticas culturales y migratorias relativas a músicos con formación académica? Parte de la respuesta está en el objetivo de avivar el patriotismo y dar legitimidad al régimen para asegurar su dominación, es decir, en sentido weberiano, conseguir la diseminación de una creencia socialmente compartida que hiciera posible encontrar obediencia y evitar sublevaciones. Pero esa búsqueda de legitimidad no se limitaba a conseguir que la gente asumiese una identidad nacional renovada, sino que también se extrapolaba al plano internacional, por lo cual las políticas en cuestión permitían tener un elemento de orgullo frente al exterior.

Los resultados de las políticas culturales y migratorias pueden apreciarse en el número de conciertos y composiciones que vieron la luz en los años estudiados, así como en la creación de conservatorios y orquestas (aunque también los hubo de carácter privado), donde conviene prestar atención a intérpretes y profesores contratados --con énfasis en la proporción de inmigrantes y emigrantes retornados-- así como a estudiantes formados; otro indicador es la cantidad y calidad de las grabaciones, que en los países capitalistas no se debieron al gobierno sino a empresas privadas. Los

²⁶ Platón, pp. 111-112.

²⁷ Por ejemplo, dice Fairclough, las sinfonías 4 y 5 de Shostakóvich son muy semejantes en cuanto a su estructura musical, pero, mientras que la 4 fue censurada durante los ensayos, la 5 fue la obra con que se “rehabilitó” al compositor, quien padeció también el vituperio de su ópera “Lady Macbeth”. Pauline Fairclough, *A Soviet Credo: Shostakovich's Fourth Symphony* (Nueva York: Routledge, 2016), pp. xvii-xviii.

resultados pueden verse también en la formación de públicos, pues las políticas adoptadas directamente para los músicos tienen por destinatarios últimos a los oyentes, en quienes ha de surtir su máximo efecto el reencauzamiento de la identidad nacional. No es descabellado recordar la tesis de Weber en sus investigaciones sobre sociología de la religión, según la cual varios tipos de personas --campesinos, artesanos, nobles-- percibían el mismo credo de maneras diferentes, para apoyar la conjetura de que públicos heterogéneos percibían también la música en formas peculiares.

Toda vez que esta tesis tiene por objetivo comprender los motivos, fines y maneras de los estados para formular sus políticas culturales y migratorias relativas a músicos académicamente formados, así como evaluar los efectos que tuvieron esas políticas para dar cuenta de su trascendencia, es preciso explicar los medios a los que se recurre para alcanzar los fines establecidos. Cuatro son los estados elegidos para el análisis, los cuales permiten la comparación entre sí para distinguir puntos en común y divergencias. Esto no sólo ayuda a responder la pregunta de investigación, sino que posibilita formular conjeturas que enriquezcan la discusión teórica.

Por otra parte, esta tesis no recurre a los métodos cuantitativos, lo cual, aunado al reducido número de casos elegidos, significa que ni la selección misma ni la comparación buscan fincar su valía en criterios estadísticos. Los cuatro países se escogieron porque comparten algunas características útiles para guiar la comparación, la más importante de las cuales es que sufrieron momentos traumáticos de cambio político, a los que siguieron procesos para reencauzar la identidad nacional, donde la música (*in abstracto*) y los músicos (*in concreto*) desempeñaron algún papel para que las sociedades aceptaran nuevos proyectos ideológicos. Con esto no ha de entenderse

unanimidad absoluta, sino más bien consenso mínimo sobre puntos esenciales que permitiera establecer una dominación legítima.²⁸

En la URSS, México y España --regímenes, los tres, no democráticos-- fue una lucha armada en su territorio (dos revoluciones y la Guerra Civil, respectivamente) lo que precipitó el cambio político. En contraste, Estados Unidos, la única democracia incluida en la comparación, reencauzó su identidad nacional luego de la crisis económica de 1929, que le afectó seriamente por su condición de gran potencia industrializada, categoría que indiscutiblemente pudo ostentar tras su participación victoriosa en la Primera Guerra Mundial. Aun así, se podría poner en duda la presencia de un proyecto ideológico en la potencia norteamericana, pues la comprensión tradicional que abrevia del trabajo de Juan Linz (quien a su vez se apoyó en las obras de Raymond Aron, William Kornhauser y Carl Joachim Friedrich) suele considerar que la ideología es una característica exclusiva de los sistemas políticos totalitarios, ausente tanto de las democracias como de los regímenes autoritarios, donde es preferible decir “mentalidad”. A lo anterior contesto que entiendo “ideología” en el sentido de Mannheim, quien distinguió el “sentido particular”²⁹ del concepto de ideología, cercano al de engaño y mentira, del “sentido total”, que remite más bien a un conjunto de pensamientos compartidos en un contexto sociohistórico.

²⁸ Uso “dominación legítima” en el sentido weberiano.

²⁹ El sentido particular de ideología es el que frecuentemente se usa para desprestigiar la posición de otra persona, a menudo un adversario político. En cambio, el sentido total, acaso más útil para un investigador que para un político, se refiere más bien a la mentalidad preponderante en una época.

Así, la ideología que formula, por ejemplo, un grupo social de intelectuales --a los que Mannheim llama *intelligentsia*--³⁰ da una explicación del orden social y político, con el propósito de mantenerlo. Dado que en los casos de estudio hubo un nuevo sistema tras los momentos de crisis política, éste procuró también preservarse, al intentar que sus principios fueran aceptados e interiorizados por la población. En el caso soviético, el proyecto ideológico fue el marxismo-leninismo; en México, el nacionalismo revolucionario; desempeñó ese papel en la España franquista el nacionalcatolicismo; y en Estados Unidos se aceptó una *Weltanschauung* sobre la base de la ideología liberal, que incorporó tanto el anticomunismo como un conjunto de valores considerados típicamente estadounidenses (piénsese en la mentalidad económica que subyace al *American way of life*).

Para comparar los casos, se tomarán en cuenta tanto las políticas culturales como las migratorias. Se verá cuáles fueron las disposiciones políticas para la formación de intérpretes y compositores, así como la importancia que tuvo la migración para articular los proyectos culturales. Útil en esa empresa será ver cómo los estados conceptualizaron --dado el caso-- el talento para fines de sus políticas culturales. En cuanto a las políticas de migración, voy a dividir las en dos al analizarlas: las que atañen a músicos inmigrantes, con énfasis en el visado y el otorgamiento de asilo y ciudadanía como medidas de atracción de talento, y las relativas a músicos emigrantes, con atención a los recursos empleados y a la vehemencia discursiva para determinar si

³⁰ Karl Mannheim, *Ideología y utopía*, 4a ed. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2019), p. 43.

existieron o no políticas de repatriación del talento y diplomacias culturales capaces de proyectar la nueva imagen identitaria nacional frente al mundo.

Caracterización de las ideologías en los casos de estudio y puntos de comparación

Cabe preguntar si los resultados de la comparación que llevaré a cabo son extrapolables a países distintos de los incluidos en el estudio. La respuesta es difícil de prever, pero valga conjeturar que algunos hallazgos de la investigación podrían extenderse a otros proyectos culturales de reencauzamiento de la identidad nacional. Ciertos elementos probablemente contribuyan a explicar el mayor o menor grado de imprecisión o vigor de las políticas, lo mismo que la magnitud del posible éxito. Entre ellos, destacarían el tipo de régimen (democrático o no), los recursos (económicos, humanos, institucionales y de vigilancia) disponibles para los estados y el ímpetu de las ideologías con sus matices, sin desatender la variable de la actuación individual tanto de funcionarios estatales como de músicos.

Valga explicar las particularidades de los casos y la relación entre ellos. La Unión Soviética --que tras la Segunda Guerra Mundial entró en conflicto con Estados Unidos-- probablemente sea el ejemplo de mayor involucramiento del Estado en “supervisar” la composición e interpretación de obras musicales, pues la voluntad de crear un “hombre nuevo” luego de la Revolución entrañó un sorprendente afán por hacer llegar “buen arte” a cuanta persona existiera. Es entonces comprensible que

algunos académicos³¹ hayan empleado, lo mismo que en el caso español,³² el término de “política musical”, pues desde la década de 1920, en tiempos de Lenin, se buscó poner la música de los clásicos al alcance de las masas proletarias, al tiempo que se alentó la creación de obras que reafirmaran los ideales revolucionarios. Con el término de la Nueva Política Económica en 1928 y la llegada de Stalin al poder, se fortalecieron los cánones para determinar qué música era aceptable y cuál se tildaba de decadente y formalista, en un clima político de represión.

La subsecuente Guerra Fría entre Estados Unidos y la URSS fue también ocasión para que hubiera no sólo una carrera armamentística o espacial, sino también una carrera cultural, con énfasis en las artes, particularmente en la música. Proliferaron exposiciones internacionales que tenían por objetivo mostrar en territorio del adversario el modo de vida ora soviético, ora estadounidense, posible gracias a innovaciones tecnológicas.³³ En el ámbito de la música, la Unión Soviética no se limitó a emplear los medios sonoros para diseminar su reformada identidad a lo largo de su propio territorio,

31 Caroline Mary Brooke, “Development of Soviet Music Policy, 1932-41”, 1999, <https://www.repository.cam.ac.uk/handle/1810/251475>.

32 Gemma Pérez Zalduondo, “El nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco (30 de enero de 1938 - 8 de agosto de 1939)”, *Revista de Musicología* 18, núm. 1/2 (1995): pp. 247-273.

33 En 1959, ya con Nikita Jruschov como dirigente de la URSS y Dwight Eisenhower como presidente de Estados Unidos, hubo exposiciones de este tipo en un intento por detener la escalada armamentística y fomentar el entendimiento cultural. Mientras que los soviéticos llevaron al New York Coliseum artículos como el Sputnik y el automóvil de lujo Chaika, así como presentaciones pictóricas y musicales, los estadounidenses exhibieron en Moscú la cocina “milagro” de Whirlpool (con licuadoras y batidoras para mostrar cómo facilitaban las tareas domésticas de las mujeres estadounidenses), juguetes, prendas de moda y otros artículos apreciados en el *American way of life*. A los asistentes soviéticos no les resultaron muy atractivos ni los artefactos tecnológicos ni las pocas obras de arte expuestas, pero sí los automóviles. Al respecto, véase Susan E. Reid, “Who will Beat Whom? Soviet Popular Reception of the American National Exhibition in Moscow, 1959”, *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, Vol. 9, No. 4 (2008), pp. 855-904.

sino que sirvieron también para proyectar al exterior una identidad soviética de altísimos estándares técnicos y estéticos. Las orquestas, solistas y compositores se ganaron gran reputación en Occidente, con lo cual la música fue también punto de encuentro y conciliación; hubo giras y algunas grabaciones en estudios europeos, como las del pianista Emil Gilels con Deutsche Grammophon o las de Leonid Kogan³⁴ para Columbia, al lado de la orquesta del conservatorio de París dirigida por Constantin Silvestri, quien salió de Rumanía a finales de los años 1950.

En contraste, Estados Unidos apeló a su identidad de país de colonos, receptivo a la migración, y acogió a célebres músicos que salieron de la Unión Soviética, como Serguéi Rajmáninov, Mischa Elman, Jascha Heifetz o Gregor Piatigorsky. Todos ellos obtuvieron la ciudadanía estadounidense. Hubo, además, aunque en formas distintas a las de los sistemas no democráticos, ciertas medidas de censura contra músicos locales, como Aaron Copland, quien apoyó al Partido Comunista de Estados Unidos en el decenio de 1930, lo cual le valió ser investigado por el FBI en el de 1950, cuando lo acusó un congresista de estar involucrado en actividades “antiamericanas”. Sin que obstaran sus composiciones típicamente estadounidenses, como “Primavera apalache” y “Rodeo”, Copland tuvo que comparecer frente al Senado en 1953 y vio cancelada la

³⁴ Al igual que David Oistrakh, Kogan se posicionó como uno de los violinistas soviéticos más importantes, merecedores de profunda admiración en Occidente. La hermana de Emil Gilels y esposa de Kogan, Elizaveta Gilels, siete años mayor que su marido, fue una violinista destacada. No sólo ganó el concurso Ysaÿe de violín 1937 en Bruselas, sino que también sobresalió como pedagoga: sus métodos de ejercicios técnicos para el instrumento se convirtieron en una “obra de exportación”, apreciados fuera de la URSS.

presentación de su “Lincoln portrait”, que narra los puntos más importantes del discurso de Gettysburg y otros, programada para la toma de posesión de Dwight Eisenhower.³⁵

México contó con el nacionalismo revolucionario como ideología, cuyo estudio es pertinente a partir de la década de 1930, pues 1929 fue el año no sólo del final de la primera cristiada, último gran conflicto bélico interno desde el estallido de la revolución de 1910, sino también de la fundación del PNR (posteriormente PRI). La ideología del nacionalismo revolucionario, a la par de medidas materiales como el reparto agrario, sirvió al Estado en vías de consolidarse para difundir un concepto de identidad nacional entre una sociedad donde pervivían aún comunidades para las cuales el nombre de México apenas y significaba algo. Con recursos marcadamente menores que los de la Unión Soviética y sin ser propiamente creación de la élite política, la música nacionalista mexicana se debió a compositores ya renombrados, a los que se apoyó e incluso, en algunos momentos, se los utilizó. Fue, pues, una cooptación de ciertos artistas lo que permitió la existencia de una música nacional que avalaba la clase gobernante.

La inclusión del caso español permite, por su parte, trazar un vínculo directo entre México y Europa, porque, aunque durante el franquismo no hubo relaciones diplomáticas entre España y México (éste siguió reconociendo a la Segunda República), sí existieron lazos en otros ámbitos, incluido el cultural. Desde tiempos virreinales, la tradición musical de Occidente llegó a lo que hoy es México merced a España, y en el período estudiado (de 1930 a 1970) la madre patria continuó siendo manantial nutricio

³⁵ David Schiff, “Who was that Masked Composer?”, *The Atlantic*, el 1 de enero de 2000, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2000/01/who-was-that-masked-composer/306475/>.

para el escenario mexicano. Músicos de la talla de Silvestre Revueltas --quien marchó al frente de batalla del lado republicano-- recibieron gran inspiración de la realidad ibérica, a la vez que numerosos músicos españoles emigrados en tiempos del franquismo --como Salazar o Jesús Bal y Gay-- fueron acogidos en el país latinoamericano, a cuyo sistema de educación musical ofrecieron significativas contribuciones: esta pérdida para España no fue precisamente benéfica para el proyecto franquista, pues esos músicos emigrados, que en ocasiones simpatizaban con la República, no contribuían a sanear la imagen del régimen autoritario.

Al mismo tiempo, el caso de España, que luego de la Segunda Guerra Mundial adoptó el anticomunismo como parte de su ideología para congraciarse con Occidente y dejar atrás su pasado deleznable cercano al fascismo, nos permite observar con claridad la confluencia del proyecto político de reencauzamiento de la identidad nacional con una política musical. Piénsese, por ejemplo, en la vehemencia con que se buscó la repatriación de Manuel de Falla, magno exponente de la música hispánica a quien se le ofreció la dirección del Conservatorio de Madrid, pero la rechazó, y fue otorgada entonces a Otaño.³⁶ Digno representante de una identidad española con obras como “El sombrero de tres picos”, Falla se había expatriado a Argentina, no porque fuera particularmente contrario a Franco, sino, arguye Javier Suárez-Pajares, porque la Guerra Civil le supuso serias dificultades económicas: una oferta laboral generosa en el Teatro Colón significó una gran oportunidad para el compositor. No obstante, su

³⁶ Javier Suárez-Pajares, “Manuel de Falla: entre la política, el exilio, la confabulación y la muerte”, en *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica*, ed. Consuelo Carredano y Olga Picún (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), pp. 279-310.

retorno se vio impedido por la Segunda Guerra Mundial, pues el gaditano temía correr la misma suerte que su compatriota y colega Enrique Granados, preclaro autor de geniales obras pianísticas, quien viajaba en un barco que torpedeó un submarino alemán en 1916.

Formuladores y destinatarios de la política musical

Paso a aclarar un concepto fundamental en esta investigación: el de músicos con formación académica. Definir la profesión del músico y del talento musical es complicado, no sólo para los estados, sino para los teóricos y aun para los músicos mismos. En las políticas dirigidas a los migrantes altamente calificados, se suele identificarlos como aquellos que han estudiado una carrera universitaria. Desde luego, un músico muy capaz, considerado de talla internacional, no necesariamente ha de poseer un título de licenciatura³⁷ (piénsese en los niños que actúan como solistas junto a prestigiosas orquestas),³⁸ pero, por la naturaleza de la disciplina, es innegable que aun

37 La obtención de un título de licenciatura, incluso en nuestros días, puede tomar al menos siete años de estudios en el Conservatorio, que no aseguran por sí solos el mayor pulimento de las aptitudes. Más todavía, dada la importancia que tiene la destreza en el instrumento para desempeñarse como músico, ya de orquesta, ya solista, un músico competente, pero sin título, bien puede superar en las audiciones a otro titulado, pero mediocre. Otras labores relacionadas con la música, más allá de tañer un instrumento, también pueden realizarse sin un título universitario. Como se ve en el capítulo sobre México, Salazar resultó ser un musicólogo muy importante, con una pluma genial y un conocimiento enorme merced a una formación enteramente autodidacta. En nuestros tiempos, sin embargo, difícilmente se podría aspirar a un cargo docente como el suyo sin un título.

38 Por ejemplo, Guila Bustabo, violinista estadounidense a la que me refiero en el quinto capítulo, debutó a los diez años con la Filarmónica de Nueva York en el Carnegie Hall y a los quince emprendió una gira por Europa. Yo-Yo Ma a los siete años, en 1962, participó junto con su hermana en un recital en el National Cultural Center al que asistieron Eisenhower y Kennedy; al presentarlo, Leonard Bernstein subrayó que Estados Unidos es un país de acogida para artistas y científicos de todo el mundo. Pero quizá sea el de Mozart --calificado por eso de prodigio-- el caso más conocido de un niño que, sin título de licenciatura, alcanzó fama internacional en los mejores escenarios palaciegos.

así ese artista habrá invertido incontables horas de práctica y de estudio con maestros o, al menos, de lectura de libros en el caso de los compositores.

Rocío Guadarrama, autora de una de las mejores investigaciones sociológicas sobre la música, distingue entre músicos profesionistas --definidos como aquellas personas con estudios superiores en su campo ocupacional--³⁹ y músicos profesionales, término más amplio que incluye la identidad profesional y la visibilidad social. Sigue a Pierre Bourdieu al aceptar que “un artista puede ser alguien que dice de sí mismo que es un artista, o aquel del que otros dicen que es artista”.⁴⁰ Esa identidad y reconocimiento suelen alcanzarse en el marco institucional de los conservatorios, que poseen “los recursos colectivamente acumulados del capital cultural”, si bien otros actores como los maestros son legitimadores también.⁴¹ Esto es importante, porque no basta la “autopercepción” del músico: si éste es incompetente, difícilmente recibirá contrataciones más allá de escenarios de poco mérito, por lo cual carecerá de interés para un Estado que desee aumentar su prestigio o formar estéticamente a sus ciudadanos. Esto no niega otra realidad: puede haber excelentes músicos a los cuales el Estado desdeña por completo y priva de apoyo por una miríada de razones, incluidas la debilidad gubernamental y la parquedad presupuestaria, pero también las rencillas personales entre funcionarios y artistas o el encono por discrepancias ideológicas.

³⁹ Rocío Guadarrama, *Vivir del arte. La condición social de los músicos profesionales en México* (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2019), p. 43.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 79.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 80-85.

Sociólogos como Jon Frederickson y James Rooney han señalado, a su vez, que la música, cuyos valores estéticos resultan anacrónicos en una sociedad basada en valores científicos, puede a lo mucho considerarse una semiprofesión, por carecer de elementos característicos de las profesiones, en especial la existencia de practicantes con un estatus legal que les da el monopolio de su quehacer, como los médicos.⁴² Esta aseveración no significa que cualquiera pueda considerarse músico, ni que la labor de los predilectos de Euterpe y Polimnia sea de menor importancia que la de los hijos de Asclepio, sino que entre aquéllos las habilidades resultan más importantes que la sola posesión de un documento que acredite estudios formales. Probablemente el mejor ejemplo de este punto sean los representantes de la *Kuchka*:⁴³ Aleksandr Borodín estudió química y medicina, César Cui se formó como ingeniero militar, Nikolái Rimski-Kórsakov hizo primero carrera en la Armada Imperial Rusa, mientras que Modest Músorgski recibió también formación castrense y Mili Balákirev aprendió matemáticas. Empero, “Los cinco” adquirieron además una exquisita educación musical que les permitió dedicarse al arte con destreza, como auténticos polímatas, pese a las críticas de los músicos “conservatorianos” en Petrogrado y Moscú, junto con los de la Sociedad Musical Rusa, que esgrimían su formación “pura”.

A lo largo de mi tesis, entenderé “músicos con formación académica” como equivalente al término de Guadarrama “músicos profesionales”, con énfasis en aquellos

⁴² Jon Frederickson y James F. Rooney, “How the Music Occupation Failed to Become a Profession”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 21, No. 2 (1990): 189-190, <https://doi.org/10.2307/837023>.

⁴³ El llamado “grupo de los Cinco”, conformado por Músorgski, Cui, Balákirev, Borodín y Rimski-Kórsakov.

cuya formación sea la de la música occidental a menudo llamada “cultura” o “clásica”. No obstante, dadas las particularidades de cada caso, tomaré en consideración, cuando sea necesario, a otros que cultivan expresiones populares como la música folclórica y el jazz, pues este género guarda cercana relación con la “identidad musical” de Estados Unidos, que se ha nutrido ampliamente de la música afroamericana. Piénsese en la obra de George Gershwin, fallecido en 1937, quien combinó con maestría el jazz y la música clásica, o en la afroestadunidense Florence Price, quien compuso su obra todavía en el ambiente de la segregación racial.

Conclusión

En este capítulo, con base en los conceptos de ideología e *intelligentsia*, de Mannheim, he sugerido el de *intelligentsia* musical, que ayuda a comprender las políticas culturales del Estado para recuperar y crear el patrimonio artístico e histórico de una nación, con miras a avivar el patriotismo y forjar una identidad nacional entre sus ciudadanos. Los cuatro estados escogidos para el estudio aspiraban a transformar y reencauzar las identidades, luego de etapas de cambio político violento. Constituyen casos comparables, pero no idénticos, que serán objeto de un análisis no cuantitativo, sino histórico y cualitativo en un espíritu multidisciplinario, cuya intención es cultivar un terreno que apenas en esta centuria ha empezado a recibir el merecido interés.

CAPÍTULO II - LA URSS

En el capítulo I cité ideas de Platón para destacar la importancia del vínculo entre música y política desde tiempos muy lejanos. Por algo Karl Popper mencionó, entre los enemigos de una sociedad abierta, a ese filósofo griego: hay quien encuentra en *La República* el inicio de las reflexiones propias del “totalitarismo”. La URSS, a la cual se atribuye este carácter igual que a Platón, formuló un proyecto de nueva civilización y pudo llevarlo a cabo con mucho mayor éxito que el del ateniense en sus aspiraciones a gobernar en Siracusa. Para esa creación de un “hombre nuevo”, las artes, especialmente la música, tuvieron suma importancia. Se buscó educar a las masas proletarias en el arte de los sonidos, pero con especial cuidado en que escucharan música muy edificante, no degenerada, viciosa y mala, como juzgarían los soviéticos casi toda la música modernista “occidental”,⁴⁴ sobre todo llegada la Guerra Fría.

El binomio realismo socialista-formalismo refleja la creación, mediante el poder estatal institucionalizado, pero conducido por personas concretas, de un canon y un “anticanon” que, mediante censura y cooptación, sirvieron para realizar una *Bildung* (como la entiende Koselleck) durante el proceso para forjar la “novedosa” identidad nacional. Esto sucedió también en los otros tres casos, pero, por las características

⁴⁴ Si algo llama la atención de quien revise la bibliografía a la que recurrí para elaborar este trabajo, es la insistencia en el término “occidental” como algo contrapuesto a lo soviético. Al parecer, no fueron sólo las potencias capitalistas las que reclamaron para sí el nombre de Occidente, con miras a diferenciarse del mundo socialista en un espíritu de superioridad moral que, como lo hizo el imperialismo decimonónico, vilipendiaba al Oriente bárbaro; a su vez, los líderes culturales soviéticos utilizaron el término “occidental” para denostar a Occidente cuando lo asociaban con el vanguardismo europeo, sobre todo el germánico, aunque esos dirigentes sí se consideraran herederos de compositores consagrados, como Beethoven o Gluck.

particulares del régimen, dicho fenómeno es más claro al estudiar el experimento político que fue la URSS. La “clasificación” en un rubro o el otro dependió mucho menos del contenido de la partitura que del momento político, más las decisiones de las autoridades y cierta crítica musical ajena a una discusión puramente musicológica. De ahí que ciertos autores y obras pudieran ser primero censurados y luego canonizados o, por el contrario, pasaran de escucharse con toda normalidad a caer en desgracia y desaparecer de los escenarios durante décadas.

Antecedentes

Lo que he dicho anteriormente no quita que los años de Lenin se caracterizaron por una amplia tolerancia en materia musical, mientras Anatoli Lunacharski fue titular del Comisariado del Pueblo para la Ilustración, la autoridad en materia cultural y educativa. Si bien impulsó en 1918 un juicio contra Dios, tan irrisorio como blasfemo, este funcionario desplegaba benevolencia frente a compositores vanguardistas y programas de conciertos con obras extranjeras y modernas, además de que permitió la interpretación de composiciones auspiciadas por el régimen zarista y similares.

Instituciones que se mantienen y se reforman

Las instituciones musicales heredadas de la era Románov no fueron desechadas, sino que se mantuvieron, aunque fueran objeto de notables renovaciones. Valga traer a cuenta el caso del Conservatorio de Petrogrado. Su director, Aleksandr Glazunov, era legatario de la *Mogúchaya Kuchka* y, aunque su estancia en el Conservatorio se remontaba a las últimas décadas del imperio, cuando conoció y apoyó a jóvenes

prodigios como Nathan Milstein y Dmitri Shostakóvich, se mantuvo como director en los años de Lunacharski, con quien se granjeó una buena relación. Glazunov incluso fue laureado como artista del pueblo en 1922, pero las tensiones ocasionadas por protestas estudiantiles en el Conservatorio lo motivaron a aprovechar un viaje oficial a Viena en 1928 (en ocasión del centenario de Franz Schubert) para alejarse de la URSS, a la que no retornó so pretexto de enfermedad, sin dimitir de su cargo hasta 1930. También el Conservatorio de Moscú databa de tiempos imperiales, pero, aunque habría podido ser objeto de acusaciones de elitismo, la Revolución de 1917 no lo condenó a la aniquilación. Sin embargo, se suprimió el cobro de colegiaturas y se establecieron cursos dominicales para los hijos de los campesinos. Después de todo, el proyecto soviético buscaba --evoque el lector las elucubraciones platónicas-- crear una “nueva sociedad” en la que las masas se nutrieran con la música de los clásicos inmortales. Ha estudiado maravillosamente este fenómeno Pauline Fairclough, historiadora cultural y profesora de música en la Universidad de Bristol, cuyas investigaciones son fuente preponderante para mi comprensión del caso soviético.

Música y lenguaje en la Revolución

Luego de la Revolución de octubre de 1917 hubo un cambio en el lenguaje y los símbolos. Renovarlos, según Boris Kolonitskii y Orlando Figes, servía para “representar y demostrar lealtad a la idea de ‘la revolución’”.⁴⁵ Estos autores, al estudiar el uso de himnos y canciones, mencionan cómo, a raíz de la Revolución de febrero, “La

⁴⁵ Boris Kolonitskii y Orlando Figes, *Interpretar la Revolución rusa. El lenguaje y los símbolos de 1917* (Valencia: Universitat de València, 2001), p. 9.

Marsellesa”, pese a considerarla Lenin un cántico burgués,⁴⁶ pasó a constituir un poderoso emblema, capaz de movilizar a las masas. Los citados autores reconocen que la competición entre sistemas de símbolos fue parte de lo que, sumado a la lucha interna de los bandos involucrados en la contienda, definió la lucha por el poder.⁴⁷ Vale la pena recordar que, en los meses posteriores a febrero, coexistirían “La Marsellesa” (sumamente popular, como lo era ya la bandera roja) y “La Internacional”, si bien algunos estudiosos soviéticos hablaron de un “conflicto entre la burguesa Marsellesa y la proletaria Internacional”, el cual era “reflejo propagandístico de la lucha política posterior a febrero”.⁴⁸

El lenguaje musical se transformó con la Revolución de Octubre. Kolonitskii y Figes hacen notar que, a diferencia de lo ocurrido tras la Revolución de Febrero, en la otra era más bien raro escuchar canciones y música en las calles. En cambio, “se oía música donde no la había”.⁴⁹ Con esto, lo que muestran ambos autores es que, tras el levantamiento de octubre, la música adquirió un nuevo significado, si bien una misma canción como “La Internacional”, propia de los bolcheviques, llegó a ser también cantada contra éstos por los socialistas revolucionarios o asumida como propia por los anarquistas de Néstor Majnó. Con este trasfondo, es comprensible que, en el ámbito de la música sinfónica, las tonadas populares llegaran a ser también fuente de inspiración, aunque no sin generar posterior controversia, como la que provocó Arseni Gladkovski con su ópera “Petrogrado rojo”, donde representaba a los rojos con “La internacional”

46 *Ibid.*, p. 10.

47 *Ibid.*, p. 11.

48 *Ibid.*, p. 104.

49 *Ibid.*, p. 105.

y a los blancos con la marcha Preobrazhenski; para los intervencionistas británicos, usó “Rule Britannia”.⁵⁰

El lenguaje musical para el hombre nuevo: configuración de canon y anticanon

Cuando los bolcheviques llegaron al poder, la edificación de una nueva sociedad y su respectiva cultura, es decir la *Bildung* no de la burguesía sino de las masas, precisaba de un canon bajo el cual configurar a los nuevos ciudadanos. Desde luego, esto tuvo implicaciones en la creación de un lenguaje que dotase de sentido a actividades como el trabajo fabril, pero también en la formación musical de aquellos que otrora desconocían por completo el arte de los sonidos. Paul Collaer ya atinaba a decir que, tras la Revolución de 1917, acaecida dos años después de la muerte de Aleksandr Scriabin, el régimen soviético buscó establecer innovadores fundamentos para la vida, por lo que la música “burguesa”, esto es la música llamada formalista,⁵¹ resultaba indeseable, y en cambio se buscaba una que hablase a la colectividad.⁵² En un primer momento, debido a su mérito estético, se consideró prudente mantener a los “clásicos” que por entonces gozaban de popularidad: la *Kuchka*⁵³ y Piotr Ilich Chaikovski pronto

⁵⁰ Fairclough, *A Soviet Credo...*, p. 23.

⁵¹ “Lo que necesitamos hoy son obras que todo el mundo pueda entender verdaderamente de inmediato. Si Shostakóvich no lo siente así, se le hará sentir al dejar de escucharlo con atención. Para nosotros, un artista debe sobre todo ser fiel a los lineamientos. De lo contrario, los más bellos talentos son vistos como formalistas. Sí, ésa es la palabra que hemos encontrado para describir lo que no queremos ver ni escuchar”. Palabras de un ciudadano soviético anónimo recogidas por Paul Collaer a partir de la experiencia que le narró André Gide, nobel francés de literatura, quien había estado de viaje en la Unión Soviética. La traducción es propia. Paul Collaer, *Geschichte der modernen Musik, Kröners Taschenausgabe* (Stuttgart: A. Kröner, 1963), pp. 338-339.

⁵² *Ibid.*, p. 337.

⁵³ Aceptado también en el nuevo canon soviético fue Glinka, e incluso se intentó --sin éxito-- que su ópera patriótica “Una vida por el zar” mantuviera su popularidad, a base de cambiarle el nombre por el de “Iván Susanin”, con un nuevo libreto del poeta Serguéi Gorodetski.

fueron liberados de sus conexiones con la sociedad imperial y se buscó revestirlos de un halo revolucionario que justificara su valor en la edificación de los trabajadores, para lo cual la biografía de Músorgski --pero también la de Ludwig van Beethoven-- resultó particularmente adecuada, porque permitía presentar al compositor como un revolucionario.⁵⁴

En contraste, se consideró inadecuado cualquier resquicio del cristianismo ortodoxo, claramente conectado con la época zarista. Por eso, la música religiosa suscitó intensas discusiones y quedó finalmente proscrita hasta que la entrada de la Unión Soviética en la Segunda Guerra Mundial hizo que el culto fuera nuevamente permitido y, con él, la música ortodoxa. El cálculo de Stalin fue que era mejor revivir los valores tradicionales que fomentasen la cohesión frente al enemigo y quizá incluso elevaran la natalidad, antes que arriesgarse a sucumbir frente al Eje por estar debilitada la moral. Puede añadirse a ese respecto que, si en la década de 1920 la URSS fue el primer país del mundo donde se despenalizó el aborto, en 1936 éste quedó nuevamente proscrito por decisión del Politburó, al tiempo que hubo una campaña intensiva a favor de la maternidad, en sintonía con el discurso estajanovista que animaba a trabajar desmedidamente por el bien de la patria, porque tener más hijos aseguraba la supervivencia de la nación.⁵⁵

⁵⁴ Pauline Fairclough, *Clásicos para las masas: moldeando la identidad musical soviética bajo los regímenes de Lenin y Stalin*, (Madrid: Akal, colección "Música", 2021), pp. 41-42.

⁵⁵ Rainer Matos, "Hilo en Twitter (ahora 'X') a 100 años del aborto en Rusia", el 18 de noviembre de 2020, <https://threadreaderapp.com/thread/1329087005674807312.html>, consultado el 25 de octubre de 2024.

Valga señalar dos cosas al respecto. Por un lado, los antiguos cantores eclesiásticos pasaron a ser empleados del régimen soviético para educar en las artes a las masas, sobre todo las de campesinos, pues este proceso acaeció mayoritariamente fuera de las grandes ciudades. Por el otro, es significativo que, a partir del triunfo de los bolcheviques, las campanas de las iglesias cesaran de sonar, en tanto fueron claramente parte de la cotidianidad presoviética. Ambos fenómenos apuntan a que el proyecto de la URSS, ateo como era, buscó moldear las conciencias lejos de la influencia de la religión hasta entonces mayoritaria, si bien el enfrentamiento con Alemania requeriría luego de una sólida conciencia “nacional”, aun a costa de revivir ciertos valores y prácticas tradicionales, lo cual sugiere que en la década de 1940, pese al proceso acelerado de secularización ya en marcha, la ideología marxista no había aún conseguido la fuerza propia de la religión.⁵⁶

No toda la música sacra fue excluida del naciente canon musical. Autores cristianos, aunque no ortodoxos, corrieron mejor suerte. Wolfgang Amadeus Mozart y Johann Sebastian Bach se mantuvieron como claros referentes, pero no deja de llamar la atención el debate sobre la religiosidad del segundo, que terminó cuestionada: para los musicólogos soviéticos de la década de 1920, Bach no pudo haber sido realmente fervoroso, pues, si lo hubiera sido, no habría engendrado tan cuantiosa descendencia.⁵⁷ Como resultado de este razonamiento, sus “Pasiones” podían tranquilamente cantarse,

⁵⁶ Ni la alcanzaría nunca, en opinión de los creyentes, porque según ellos a la ideología marxista jamás le asistirá la gracia sobrenatural que mantiene vivos los lazos de fraternidad cristiana en el terreno metafísico.

⁵⁷ Al parecer ignoraban por completo el mandato divino de “creced y multiplicaos” y la finalidad procreativa del matrimonio, que según la doctrina cristiana santifica lo que de otra manera sería “libidine”.

no como obras religiosas, sino más bien mitológicas y condicionadas por el momento histórico de su producción. No obstante, más tarde se limitó su presentación a dos veces por año, siempre que no coincidieran con las fechas propias de las celebraciones del calendario litúrgico. Por su parte, el “Réquiem” de Mozart se institucionalizó como manera de honrar a los próceres de la Revolución de Octubre.⁵⁸

También obras mitológicas, como el “Orfeo y Eurídice” de Christoph Willibald Gluck, gozaron de buen recibimiento por parte de las autoridades soviéticas en la materia, congregadas primero en la Asociación de Músicos Proletarios de Rusia (que data de 1923 con carácter paragubernamental), después en la Asociación de Compositores Soviéticos (creada en 1932 como órgano gubernamental). Estas autoridades son la encarnación precisa del concepto de *intelligentsia* musical sobre el cual se apoya esta tesis.⁵⁹ Por otro lado, sorprende reparar en lo bien recibida que fue la música de Richard Wagner, a la que se intentó apartar de las connotaciones con que, por esos mismos años, la invistió la Alemania nazi; se hizo habitual, incluso, que los directores judíos exiliados en la URSS dirigieran las obras del nativo de Leipzig. A su vez, la opinión sobre Gustav Mahler cambió en muy pocos años,⁶⁰ pues pasó de ser rechazado a constituir un modelo para cualquier creación sinfónica. Ambos, al igual que Beethoven, eran vistos como compositores revolucionarios, y su pertenencia a la burguesía quedaba absuelta so justificación de ser una consecuencia inevitable --y por

58 Fairclough, *Clásicos para las masas...*, pp. 36-37.

59 No quita que algunos de sus miembros fueran también objeto de represión.

60 *Ibid.*, p. 46.

consiguiente libre de culpa-- del medio en que vivieron. He ahí, en su filiación revolucionaria, su “canonización”.

Los clásicos recién mencionados pasaron a ser parte del canon desde el período de Lenin, bajo el cobijo de Lunacharski. Sin embargo, en aquel primer momento se toleraron también ampliamente expresiones más bien vanguardistas. Así, Paul Hindemith, Richard Strauss y Arnold Schönberg tuvieron cabida e influencia sobre la nueva generación de compositores soviéticos, incluido Shostakóvich. En principio, la mayor preocupación en el terreno de las políticas culturales orientadas a la música era que ésta se popularizara, dejase de ser disfrute de una élite y pasara a ser nutrimento edificante del proletariado. Las estrategias para que esto ocurriera fueron variadas. Muy pronto se promovió una música fácilmente comprensible para los públicos masivos, a los cuales se llegó incluso a preguntar mediante encuestas sus impresiones de las obras que escuchaban.⁶¹ En ese esfuerzo por extender la cultura musical a las masas, fue importante también el saqueo de pianos pertenecientes a la burguesía, que en los casos felices se colocaron en centros culturales comunitarios y escuelas, al acceso de la multitud. Muchos otros, empero, terminaron destruidos.⁶²

⁶¹ Como por ejemplo se hizo respecto a la ópera de Shostakóvich “La nariz”, que primero fue aceptada y luego rechazada. Pauline Fairclough, *Dmitry Shostakovich*, (Londres: Reaktion Books, Colección Critical Lives, 2019), pp. 26-28.

⁶² Es sugerente el capítulo que a ese tema dedica Schlögel, pues toma como punto de partida las reflexiones que, a su llegada a la URSS, formuló Walter Benjamin sobre el piano como mueble característico de la vida burguesa. Si esa forma de vida debía aniquilarse para facilitar la forja de una nueva civilización, era consecuencia lógica que un objeto tan representativo de aquel viejo *modus vivendi* padeciese, pero también pudiera redimirse en manos del “pueblo”, aunque éste no se manifestara ni muy bueno ni mucho menos sabio. Véase Karl Schlögel, *El siglo soviético: arqueología de un mundo perdido*, Ensayo (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2021), pp. 231-238.

Política musical y *korenizatsia*, o la música nacional que evita el separatismo

La justificación en virtud del “contexto sociohistórico” permitió redimir algunas expresiones regionales. En esta nueva sociedad, que incluía una hábil política de nacionalidades⁶³ para desactivar cualquier nacionalismo en potencia, tuvo cabida también la música folclórica, según explica Francine Hirsch, y aun existió una División de Folclor que buscaba su “producción”, si bien reconocía que las canciones folclóricas no podían “manufacturarse industrialmente” como los tractores.⁶⁴ Aun así es llamativo cómo, mientras que por un lado los folcloristas consiguieron poner en alta estima las tonadas uzbekas, armenias o ucranianas, por el otro la discusión académica sobre las características del nuevo sinfonismo soviético daba particular importancia al asunto de si las canciones gitanas debían abolirse por completo o, como lo propugnaban Dmitri Kabalevski y Shostakóvich, mantenerse como fuente de inspiración.⁶⁵

Acaso el meollo de la controversia estribe en que las melodías gitanas conservaban su esencia tradicional, mientras que las tonadas eran, sí, canciones que utilizaban los recursos musicales originarios, pero puestos al servicio de crear la nueva identidad soviética. Como dice Hirsch, hubo una canción ucraniana dedicada a las mujeres conductoras de tractores; otra, uzbeka, llamada “Chica trabajadora del Koljoz”, que celebraba los nuevos papeles que podían asumir hombres y mujeres en la Unión

63 Ésta llevó en ruso el nombre de *korenizatsia*, que suele traducirse como “indigenización”.

64 Francine Hirsch, *Empire of Nations. Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union* (Ithaca: Cornell University Press, 2005), p. 269. Muy sorprendido quedará ante este hecho el lector que tenga en su bagaje el sugerente cuento “Canastitas en serie” de Bruno Traven.

65 Fairclough, *A Soviet Credo...*, p. 20. Esto entraña una gran diferencia respecto al caso mexicano, donde el recurso al folclor fue común. Más aún, la música de mariachi, sobre todo con la profesionalización de sus integrantes, llegó a ser parte importante del proyecto político que buscaba granjearse el apoyo de la población durante las campañas electorales y abonar a un símbolo agradable en el extranjero.

Soviética; y una más, armenia, “Luz eléctrica en el campo”, que narraba cómo los bolcheviques libraron a los pueblos de la Unión de las dificultades vitales y de la oscuridad en el más amplio sentido del término.⁶⁶ Pero si Hirsch señala que las *Chastushki*, canciones folclóricas rusas, fueron bien recibidas, Fairclough afirma que la utilización de motivos de éstas en creaciones sinfónicas fue despreciada y tildada de contribuir a la producción de “música barata”. Igualmente se desdeñó el jazz.⁶⁷

El cambio político en la Unión Soviética y su efecto sobre la *Bildung* musical

La Nueva Política Económica (NEP) de Lenin, que en cierto modo puede verse como un capitalismo de Estado, tuvo por objetivo paliar las precariedades críticas que siguieron a la guerra civil y la instauración del Estado soviético. En buena medida, los años de la NEP, iniciada en 1921, fueron también los de Lunacharski y, por consiguiente, los de mayor liberalidad en términos musicales. Valga hacer una pequeña puntualización histórica para apreciar la importancia que tuvo la NEP. Luego de un intento por establecer un plan soviético de abastecimiento de alimentos en 1920, que buscaba asegurar la comida al grueso de la población utilizando el grano que producían unas cuantas regiones agrícolas como la del Cáucaso norte, fértil por su cercanía al río Don, sobrevino una hambruna en esta zona. La NEP fue una concesión de los bolcheviques al campesinado, para aligerar el tributo agrícola que le habían impuesto.⁶⁸

⁶⁶ Hirsch, p. 270.

⁶⁷ Fairclough, *Clásicos para las masas...*, p. 58. Aun así, Shostakóvich compuso algunas obras explícitamente jazzísticas o incluso pensadas para orquesta de jazz.

⁶⁸ Peter Holquist, *Making War, Forging Revolution. Russia's Continuum of Crisis, 1914-1921* (Cambridge: Harvard UP, 2002), p. 264.

Empero, para los pobladores del Don, poco cambió la carga: entre 1931 y 1933, y una vez más entre 1946 y 1947, sobrevinieron muy letales hambrunas a causa de violentas medidas políticas de colectivización forzada de la tierra.⁶⁹

Estalinismo, revolución cultural y cambio de los cánones

En tiempos de Stalin, la idea de una nueva civilización cobró particular fuerza. El fin de la NEP y el comienzo del primer plan quinquenal coincidieron con el inicio de una revolución cultural, que Fairclough ubica entre 1929 y 1932.⁷⁰ La “música ligera”, el foxtrot y el charlestón se habían hecho populares entre los trabajadores. A modo de contrarrestar la influencia de esos géneros “decadentes”, se organizaron conciertos destinados a los trabajadores, con repertorios cuyo significado se intentó transformar usándolos para fortalecer la idea de una nueva sociedad nacida de la revolución proletaria. Esto es coherente con una sugerencia de Stephen Kotkin: que en el proceso de fundar la nueva civilización del socialismo se buscó establecer (sin conseguirlo de inmediato)⁷¹ una cultura socialista, con ciertas producciones que debían verse, leerse o escucharse. El ascenso de Stalin al poder supuso un cambio significativo en todas las áreas de la política soviética, incluida la cultural. Destacó la conferencia de escritores de 1934, donde Zhdánov, secretario del Partido, estableció los postulados del “realismo socialista” en las artes. Esto acaeció a la sombra del décimo séptimo Congreso del

⁶⁹ Nicolas Werth, “Hambrunas soviéticas, hambruna ucraniana: historia y memoria frente al arma del hambre,” *Le Grand Continent*, 3 de abril de 2024, <https://legrandcontinent.eu/es/2024/04/03/hambrunas-sovieticas-hambruna-ucraniana-historia-y-memoria-frente-al-arma-del-hambre/>.

⁷⁰ Fairclough, *Clásicos para las masas...*, p. 52.

⁷¹ Stephen Kotkin, *Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization*, 1a ed. (Berkeley: University of California Press, 1997), pp. 243-245.

Partido, en abril de 1934, donde se sentaron los nuevos lineamientos del régimen, con Stalin como triunfador, al tiempo que se dio a sus adversarios la oportunidad de “arrepentirse en público” de sus errores.⁷² Estos lineamientos se institucionalizarían posteriormente con la participación de actores concretos, pues en 1948 Zhdánov hizo secretario general de la Unión de Compositores Soviéticos --que estableció Stalin en 1932-- a Jrénnikov, quien en su calidad de funcionario dirigiría críticas ideológicas contra la obra de compositores como Aleksandr Lokshín;⁷³ estuvo activo hasta 1991, cuando se disolvió la URSS.

Toda vez que en la era estalinista el socialismo se imaginaba como una nueva forma de vida civilizatoria, era deseable distinguir con claridad al proyecto soviético de las tendencias occidentales del momento, aunque sin repudiar de manera sistemática lo que produjo Occidente en otras épocas. En términos musicológicos ciertamente existía una diferencia, respecto a la cual Salazar observa que, en tanto el arte decimonónico “hablaba al individuo después de dirigirse a la masa social” y “se dirigía primero a la conciencia general en un mensaje de universales alcances”, el arte de finales del siglo XIX y principios del XX “se dirige a la conciencia individual en forma de breves apotegmas y sentencias cuya agudeza críptica es percibida en su total medida solamente por los iniciados”.⁷⁴ No es descabellado decir que, en buena medida, ésta era también

⁷² Moshe Lewin, *El siglo soviético. ¿Qué sucedió realmente en la Unión Soviética?* (Barcelona: Critica, 2006), pp. 56-57.

⁷³ Anne Elisabeth Piirainen, “In Search for Hidden Repertoire Gems: A Performer’s Approach to Russian and Soviet Clarinet Music”, *Trio* 10, No. 1 (el 10 de julio de 2021): pp. 79-85.

⁷⁴ Adolfo Salazar, *Música y sociedad en el siglo XX: ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social*, (México: La Casa de España en México, Fondo de Cultura Económica, 1939), pp. 50-51.

la visión soviética del estado de la música, donde el formalismo occidental decadente se caracterizaba por una dificultad fuera del alcance de las mayorías.

Vida y obra de Shostakóvich como reflejo de la *Bildung* del canon estético

Durante el estalinismo, se buscó que las masas (o “gente ordinaria”) pasaran de experimentar la realidad rural de los tiempos imperiales a vivir en una nueva civilización industrial y socialista. Esto, como ha mostrado Kotkin, tuvo implicaciones en el lenguaje corriente y cabe suponer que también en la música. Es posible examinar la configuración del nuevo canon a partir de la historia de Shostakóvich. Tras la Revolución de Octubre, no pocos grandes músicos abandonaron el país, entre ellos Rajmáninov, Leopold Auer y Heifetz. Desde antes Igor Stravinski salió de Rusia, lo mismo que Serguéi Prokófiev, quien sin embargo pronto volvería para formar parte de una destacada generación de artistas en la URSS.

Entre los compositores soviéticos cuya obra pronto fue acogida en Occidente, destaca Shostakóvich. Su figura inspiró una narrativa persistente hasta hoy. Las más de las veces, se le ve como una víctima del régimen soviético, con su incesante represión; las menos, como un títere de las autoridades comunistas. En realidad no fue ni lo uno ni lo otro, aunque ciertamente algunos momentos de su vida estuvieron marcados por ataques oficialistas, dirigidos principalmente a su obra. Shostakóvich, nacido en 1906, era aún muy joven cuando se instauró el régimen soviético, pero su genialidad se apreció pronto. Formado en el Conservatorio de Leningrado, este discípulo de Glazunov cursó estudios tanto de composición como de piano y concluyó su etapa formativa con su primera sinfonía. Apenas con 21 años, en 1927 escribió la segunda,

llamada “A octubre”, para conmemorar los primeros diez años de la revolución. Ya en la época de Stalin, Shostakóvich compuso, entre 1930 --año en que terminó la sinfonía 3, “Primero de mayo”⁷⁵-- y 1932, la que habría podido ser la primera producción operística apegada al canon recién configurado en los años de Lunacharski: “Lady Macbeth de Mtsensk”, pero el resultado no fue el esperado. Collaer explica que las primeras representaciones de “Lady Macbeth” tuvieron lugar durante la transición de la NEP al primer plan quinquenal, lo cual explicaría que al principio fuera un éxito rotundo, pero después recibiera, en enero de 1936, duras críticas oficiales de *Pravda*,⁷⁶ que propugnaba el realismo. Ese autor señala que entre “Lady Macbeth” y las sinfonías 7 y 8 no hay ningún cambio de principios artísticos, a modo de sugerir que, si las sinfonías no fueron criticadas como la ópera, fue sólo porque ésta presentaba de manera caricaturesca algunos elementos del antiguo régimen que, triste coincidencia, seguían estando presentes en la URSS de la época. Criticar la ópera directamente habría equivalido entonces a reconocer las deficiencias del Estado, de manera que el ataque de *Pravda* se cebó contra la música, tachada de ruido ininteligible.

Si aceptamos como cierto que los fundamentos estéticos son los mismos, habrá que buscar en otros factores la causa de la recepción diferenciada, tales como el contexto histórico. Mientras que “Lady Macbeth” se produjo en el arranque del estalinismo, las sinfonías 7 y 8 acompañaron el esfuerzo de guerra, que ciertamente tenía a las autoridades soviéticas absortas en tareas más apremiantes que la censura

⁷⁵ La conmemoración del 1 de mayo --al igual que la del 8 de marzo, día de la mujer-- tiene raíces socialistas, pues fue establecida en el Congreso Obrero Socialista de la Segunda Internacional de 1889.

⁷⁶ Se cree que pudo ser Stalin mismo quien escribió la crítica, que acusaba a Shostakóvich de burlarse del pueblo soviético con “caos en vez de música” y una “cacofonía pornográfica”.

artística, pues el interés nacional prioritario de cualquier Estado es la supervivencia. Cuando “Lady Macbeth” se vio envuelta en polémica, la ofensiva alemana no era aún un problema vital. Shostakóvich apeló a Platon Kerzhentsev, director del Comité de Asuntos Artísticos, pero no tuvo éxito: se le dijo que las críticas contra esa ópera no serían retiradas, y que su única opción era reconocer su falta y seguir componiendo en un estilo reformado. No fue precisamente esto lo que pasó. En 1974, Shostakóvich confesó a Isaak Glikman, a propósito del incidente: “las autoridades intentaron todo cuanto pudieron para hacer que me arrepintiese y expiara mi pecado. Pero me negué. Era joven y tenía mi vigor. En vez de arrepentirme, compuse la cuarta sinfonía”.⁷⁷ Cuando Collaer revisa la producción artística de Shostakóvich, sorprende que apenas dedique un renglón a esta obra.⁷⁸ Un estudio más profundo de la misma, como el de Fairclough, revela que la cuarta y la quinta no eran musicalmente muy distintas, si bien es cierto que la quinta tiene un final glorioso en tonalidad mayor, al parecer muy grato para el público, aunque también un tercer movimiento oscuro y lento. Sea como fuera, la quinta no se apegaba del todo a los lineamientos del realismo socialista, pero pudo estrenarse como “rehabilitación” de Shostakóvich,⁷⁹ mientras que la cuarta se canceló

⁷⁷ Fairclough, *Dmitry Shostakovich*, p. 53.

⁷⁸ Collaer, p. 360.

⁷⁹ El éxito de la sinfonía 5 no se debió a que Shostakóvich acatará los lineamientos del régimen. Según Mstislav Rostropóvich, el gobierno habría querido ejecutar al compositor, pero la respuesta popular en el estreno, el 21 de noviembre de 1937, lo cambió todo: una ovación de cuarenta minutos por parte de un público conmovido hasta las lágrimas fue lo que llevó a considerar la sinfonía 5 como un éxito rotundo. Shostakóvich seguía siendo él, sin prostituir su estilo para ajustarse al régimen. Al menos por el momento, éste descartó su hostilidad luego de las aclamaciones en la sala de conciertos, al declarar: “Le hemos enseñado y ahora escribe música aceptable”. Grzegorz Nowak y la Royal Philharmonic Orchestra, *Shostakovich: Symphony No. 5 - Festive Overture*, CD (Londres: Royal Philharmonic Orchestra, 2012), <https://app.idagio.com/es/albums/shostakovich-symphony-no-5-festive-overture-4B13AA12-0B3A-4DBF-901F-8047D31C3B35>.

a la mitad de los ensayos, en los días en que amigos de Shostakóvich, como Mijaíl Tujachevski, a la par de muchos otros soviéticos, enfrentaban persecución política.⁸⁰

Hay en todo esto algo digno de atención: “Lady Macbeth” y las sinfonías 4, 5, 7 y 8 compartirían por igual una estética acorde con el gusto y el estilo del compositor, reacio a doblegarse ante la censura estatal, pero mientras que las sinfonías 5, 7 y 8 gustaron y fueron bien vistas por el régimen, la ópera y la sinfonía 4 recibieron críticas severas y su interpretación quedó vedada por décadas. Los reproches se formularon en términos artísticos, aduciendo que se trataba de ruido en vez de música, pero me parece que esto fue una expresión engañosa. El fondo que verdaderamente explica tanto la censura como el elogio está en cada momento político que vivía la URSS: el vituperio llega durante tiempos críticos por el término de la NEP y las hambrunas al inicio del estalinismo, entonces incapaz de aceptar críticas, en tanto el elogio de las sinfonías séptima y octava coincide con la “Gran Guerra Patria”.

Argumentos en las críticas a Shostakóvich. El caso de Iván Martynov

Es significativo que Martynov, musicólogo y crítico de la época, en 1947 lamente que “La nariz” de Shostakóvich sacrifique el realismo, mientras que considera “Lady Macbeth” como el punto culminante de la “obsesión con el constructivismo desprovisto de emociones”, cual evidencia de la “debilidad [de Shostakóvich] por las excentricidades”, si bien la reconoce como un trabajo talentoso que, a pesar de

⁸⁰ Fairclough, *A Soviet Credo...*, pp. xvii-xviii.

discrepancias, muestra sinceros esfuerzos del autor por acercarse al realismo.⁸¹ Y aunque considere que el estilo de Shostakóvich al retratar la feminidad es “arte convincente”, ve en los personajes trágicos del compositor la prefiguración de lo que éste sería capaz de lograr “una vez que se liberase de su formalismo errático”.⁸² Para Martynov, los acontecimientos posteriores “completamente justificaron las críticas de *Pravda*”, pues considera que, si el arte soviético se fortaleció, fue gracias a su lucha contra el formalismo. Así, esas críticas habrían resultado “provechosas” para Shostakóvich, dado que en sus obras posteriores pudo desplegar plenamente su talento, “una vez que hubo superado las locuras del formalismo”.⁸³

Otros elementos para entender la represión y la cooptación de Shostakóvich

Palabras como las de Martynov ejemplifican los vituperios de los que Shostakóvich fue objeto y podrían hacer creer que fue sistemáticamente censurado, en una cacería de brujas generalizada y permanente que llegó hasta el ámbito artístico so pretexto de contrarrestar la degradación formalista. Además, si uno presta atención a las *Memorias* de Shostakóvich reunidas por Volkov, dicha conjetura queda reforzada al leer cómo este compositor habría sido un disidente que, en su sinfonía 7, se dolía no del sitio sino de la destrucción de Leningrado, primero a manos de Stalin y luego de los nazis.⁸⁴ Aun así, debe ejercerse cautela, pues según Fairclough, que ha tenido acceso a fuentes

⁸¹ Ivan Martynov, *Dmitri Shostakovich: The Man and His Work* (Nueva York: Greenwood, 1969), pp. 30-35.

⁸² *Ibid.*, p. 42.

⁸³ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁴ Dmitri Shostakovich, *Testimony: The memoirs of Dmitri Shostakovich*, ed. Solomon Volkov (Nueva York: Limelight Editions, 1984), pp. 154-156. Según se expresa en el texto, Shostakóvich habría llamado a Stalin criminal.

primarias vedadas mientras la URSS se mantuvo en pie, esas *Memorias* han sido puestas en tela de juicio, porque podrían ser en parte espurias. Fairclough reconoce que Shostakóvich ciertamente resintió el estalinismo, al perder a amigos muy cercanos (como su padrino Pëtr Polevoy o Mijaíl Kvadri, a quien dedicó su sinfonía 1) a causa de la represión.⁸⁵ Sin embargo, esa historiadora muestra que, pese a las dificultades de su familia debidas a la revolución, Shostakóvich genuinamente lamentó el deceso de Lenin, según confiesa el compositor en una carta privada a su novia, fuente primaria donde, a juicio de Fairclough, el joven músico no tendría por qué haber mentido. La autora reconoce que el consenso actual de los eslavistas va más allá de la interpretación simplista que encajona a los autores soviéticos bajo una lógica escueta de represión-resistencia o cooperación, porque, a diferencia de lo que sucedió con los escritores, los compositores pudieron en algunas ocasiones presentar obras que no se ceñían a la idea de “realismo socialista” y aun así tener éxito, como pasó con la sinfonía 5 de Shostakóvich.⁸⁶

Sin duda hubo terror y represión, pero también colaboraciones con el Estado que a veces permitieron evadir suertes infaustas. Fairclough señala cómo, si bien en 1949 Shostakóvich estuvo cerca, nuevamente, de ser detenido, se libró de eso por una llamada telefónica de Stalin, quien le solicitaba unirse a una delegación que se enviaría en marzo de ese año a Nueva York para la Conferencia Cultural y Científica por la Paz Mundial. Shostakóvich tuvo que ir, aunque no pudo llevar a su esposa ni presentar su música de cámara, y en cambio sufrió la humillación de leer discursos impuestos para

⁸⁵ Fairclough, *Dmitry Shostakovich*, p. 45.

⁸⁶ Fairclough, *A Soviet Credo...*, pp. xvii-xviii.

responder a las interrogantes de la prensa estadounidense, donde condenó a Stravinski (de cuya música en verdad gustaba) por “unirse a los músicos reaccionarios modernos” y “traicionar a su patria”. Contra su voluntad, Shostakóvich terminó en esa ocasión haciendo una labor de diplomacia cultural en favor del régimen soviético, pero al menos pudo escapar de la detención e incluso la muerte. Amigos suyos, como Vsevolod Meyerhold,⁸⁷ fueron torturados y ejecutados, a pesar del prestigio del que gozaban.

La censura a músicos como parte de una represión más amplia

Si queremos entender cabalmente la censura de la que fue objeto Shostakóvich, hemos de reconocer primero que la represión en la Unión Soviética ha sido causa de especulación y mitificación en Occidente. En parte, la causa de esto es el nimio acceso que tuvieron analistas, académicos y periodistas del mundo no socialista a datos --si no enteramente fiables, al menos oficiales-- que permitieran dar razonable cuenta de lo sucedido bajo el régimen. La información cuantitativa al respecto plantea una dificultad adicional y se presta a narrativas sensacionalistas: no todo lo que puede denominarse represión fue igual de letal, aunque incluso la más leve sea deleznable. Es razonable decir que sufrió represión tanto quien fue enviado a los campos de la Gulag como quien fue destituido de su puesto de trabajo, pero estas situaciones no son idénticas. Así lo ha mostrado Michael Ellman cuando dice que, si bien el cálculo de un millón de víctimas⁸⁸

⁸⁷ La esposa de éste intentó hallarlo tras su desaparición y pidió que fuera liberado, en una carta que también Shostakóvich firmó. Ella, sin embargo, terminó vilmente asesinada en su departamento.

⁸⁸ Ellman retoma a Isupov, que da un estimado de un millón de víctimas de la represión de 1937 a 1938, lo que le parece razonable o incluso una sobreestimación si sólo se toman en cuenta los datos del NKVD, pero podría ser una subestimación, en vista de que esos datos oficiales, que deberían contrastarse con otros, como los de censos y archivos regionales, no consideran, por ejemplo, a aquellos que murieron luego de ser liberados de la Gulag, ni tampoco las ejecuciones de desertores en la Segunda Guerra

--número al que ascienden las ejecuciones deliberadas a cargo del NKVD,⁸⁹ más las muertes subsecuentes a las detenciones-- de la persecución estalinista podría estar subestimado, eso depende de cuán precisas sean las fuentes de las que se extraiga la información, así como de los criterios empleados para decidir quiénes deben contarse como víctimas de la represión,⁹⁰ lo cual no siempre resulta sencillo: si en los 27 años de existencia de la Gulag fueron detenidos en los campos entre diecisiete y dieciocho millones, no está claro cuántos eran criminales y cuántos presos políticos. No todos los que pudieran considerarse víctimas perdieron la vida ni fueron encarcelados: por ejemplo, cerca de doscientos mil coreanos soviéticos padecieron migración forzada a resultas de la política de nacionalidades.⁹¹ Además, las muertes adjudicadas al estalinismo no fueron en su totalidad producto de ejecuciones perpetradas por el Estado, pues a menudo se añaden los decesos imputables a hambrunas y enfermedades. En la Segunda Guerra Mundial, hubo detenidos que no eran ciudadanos soviéticos, sino alemanes prisioneros de guerra.

Mundial y aun de habitantes de territorios ocupados, como Polonia. Michael Ellman, "Soviet Repression Statistics: Some Comments", *Europe-Asia Studies* 54, No. 7 (2002): p. 1154.

89 El NKVD, que se traduce como Comisariado del Pueblo para Asuntos Internos de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, era más o menos equivalente a la Secretaría de Gobernación en México. Se encargaba de asuntos varios, desde el transporte hasta los departamentos de bomberos, pero también asumió las labores de policía secreta que en los primeros años del régimen soviético desempeñaba la Cheká, heredera de la Ojrana zarista. La Gulag, cuyas siglas se traducen al español como Dirección General de Campos y Colonias de Trabajo Correccional, era también una rama del NKVD.

90 Michael Ellman, "Soviet Repression Statistics: Some Comments", *Europe-Asia Studies* 54, No. 7 (2002): p. 1163.

91 En el Extremo Oriente soviético, en la frontera con Corea, habitaban ciudadanos soviéticos que eran étnicamente coreanos. Se temía que su cercanía geográfica con Corea resultase en pugnas irredentistas, nocivas para la URSS, aun cuando era el Imperio Japonés el que controlaba la península. Por esta razón, se les trasladó por la fuerza a Asia Central, donde resultaba imposible que se unieran a una entidad política étnicamente cercana. *Ibid.*, p. 1164.

Conclusiones

La Unión Soviética fue, desde su fundación hasta su quiebre, un experimento constante. Nunca antes había existido un sistema político de corte socialista, por lo que quienes se embarcaron en el proyecto de “construir el socialismo” tuvieron que ensayar constantemente, con una miríada de usos e interpretaciones de elucubraciones marxistas-leninistas. En consecuencia, de una manera más o menos pragmática, se implantaron medidas que luego fueron sustituidas por otras enteramente distintas. La consideración del socialismo como una nueva civilización (sobre todo en tiempos de Stalin) implicó la necesidad de una cultura apropiada para el proletariado, al cual se buscaba sacar de la bárbara ignorancia donde “había estado sumido”. En ese tenor, se consideró necesario que las masas tuvieran una educación musical y disfrutaran de creaciones sonoras “apropiadas” para hacerlos mejores ciudadanos de la sociedad socialista. Esa necesidad de edificar a las masas y configurarlas en su totalidad de acuerdo con una nueva *Bildung* tuvo efectos sobre las interpretaciones que hizo el régimen soviético de los grandes clásicos de la música occidental, sobre la supresión o inclusión de determinadas obras o autores en los programas, y sobre las discusiones entre compositores y musicólogos⁹² que aspiraban a forjar un nuevo sinfonismo en la URSS. Es decir que las transformaciones sociales producto de la instauración del socialismo tuvieron, de manera muy clara, el efecto de modificar el canon musical de la Rusia soviética, pero, así como una política como la NEP se implantaba en un momento para abrogarla en otro, también las composiciones musicales podían ser

⁹² Aunque la labor primaria de los musicólogos no sea la composición, en la URSS miembros de este gremio, como Martynov y otros más, coaccionaban mediante la crítica a los compositores.

aclamadas en un instante y olvidadas o incluso censuradas al siguiente. Con todo, el análisis de la censura en la música y de la represión contra compositores debería alejarse de los clichés que en Occidente difundió la propaganda gestada bajo la Guerra Fría. No se trata de negar la represión, sino de dejar de usar el término como un “concepto paraguas” donde todo cabe.

Conviene mejor poner atención en los detalles para dilucidar con claridad las repercusiones de la política (incluida la represiva) sobre la creación artística. El caso soviético no es del todo un fracaso, lo cual se debe en parte a que, como he dicho *supra*, la URSS en sí misma fue un experimento constante, cuyas políticas se establecían, revertían y volvían a establecer con modificaciones, pues al final de cuentas la ideología socialista permitía justificar una cosa y la contraria, usando a modo cualesquiera fragmentos de las obras ya de Marx, ya de Lenin. Así, la relativa libertad musical en tiempos de Lenin y Lunacharski se redujo con la llegada de Stalin, pero aun bajo el mando de éste volvió a relajarse --al igual que otras políticas-- para permitir incluso expresiones cercanas al cristianismo ortodoxo. Si bien constituyó una pérdida la salida de músicos importantes, fue un éxito que volvieran algunos, como Prokófiev, cuyo deceso pasó casi inadvertido sólo por coincidir con el de Stalin.

Desde 1953, aunque oficializada en 1956, la política de desestalinización empezó a surtir efecto también en las artes, y fue significativo que Stravinski, a quien la crítica musicológica soviética (encabezada por Jrénnikov) frecuentemente vilipendió y calificó de ideólogo de la música burguesa, pudiera volver en 1962 a dar conciertos con la Filarmónica de Leningrado y la Orquesta del Estado de la URSS. La represión tan brutal de tiempos del estalinismo no puede negarse, pero la URSS tuvo otros

momentos --primero bajo Lenin, luego con Nikita Jruschov y Leonid Brezhnev-- en los que se sintió algo de libertad.

Uno de los mejores frutos de la política musical soviética fue la conservación del prestigio de sus instituciones --conservatorios, orquestas, coros, *ballets*-- en el extranjero, aunque eso no saneara la imagen que se tenía en Occidente del Estado soviético represor, reforzada por el exilio y deserción de no pocos de sus artistas, aunque éstos hubieran alcanzado elevados niveles técnicos en las instituciones de la URSS. A propósito de éstas, no sólo se preservó la calidad de los grandes conservatorios del zarismo, como el de Moscú y el de Petrogrado, sino que acaso uno de los mayores aciertos haya sido crear varios otros, regionales, que pronto alcanzaron una calidad excelente. Destaco el Conservatorio Estatal Komitas de Ereván, fundado en 1921, donde se formaron músicos tan notables como Tigrán Mansurián, premiado por la RSS de Armenia en 1984 y en 1990, e incluso nominado varias veces al Grammy en el siglo XXI; el Conservatorio Estatal de Tiflis, establecido en 1917, donde estudió el reconocido compositor Giya Kancheli; y el que hoy es Conservatorio Nacional de Kazajistán, creado en 1944 como Conservatorio de Almá-Atá, ciudad que durante la Segunda Guerra Mundial sirvió de refugio a artistas moscovitas que colaboraron para establecer dicha escuela, hasta hace pocos años la única de educación superior en esa república soviética que ha sido país independiente desde 1991: compositores destacados como Gaziza Zhubánova y Mukan Tulebayev, autor del himno nacional, egresaron de ahí.⁹³

⁹³ Kazakh National Conservatory, "History", <https://www.conservatoire.edu.kz/en/about/history/>, consultado el 6 de noviembre de 2024.

CAPÍTULO III - ESPAÑA

Antecedentes

Por lo que hace a España, primera en llevar la música occidental a su imperio en las Américas y patria de destacados compositores como Juan Crisóstomo de Arriaga y Fernando Sor, entró en declive al menos desde las guerras napoleónicas, si bien fue la pugna de 1898 contra Estados Unidos la que hirió de muerte a la vieja potencia. No obstante, las épocas de penuria resultan en ocasiones propicias a la creación artística, incluso si el Estado se halla demasiado débil para ejercer un mecenazgo eficaz.

En el plano literario, la generación del 98 fue particularmente fecunda, y su nombre bien podría extenderse a exponentes ilustres en el campo de la música, porque grande es el valor de la labor musicológica que en esos años realizó Felipe Pedrell, como lo es el de la obra de compositores excelsos como Granados e Isaac Albéniz. Sin embargo, esto permite reconocer que la existencia de un medio artístico y musical floreciente no conlleva por necesidad la presencia de un programa político en materia de cultura, aunque tampoco lo excluya. A continuación expondré la confluencia de ambas en algunos momentos.

Los autores citados se beneficiaron, lo mismo en su adiestramiento que en la difusión de su trabajo, de estancias prolongadas en el extranjero: Granados en París, donde recibió lecciones privadas de piano con Charles Wilfrid Therion, y Albéniz en Bélgica, con apoyo del rey Alfonso XII de España en la década de 1870. No fueron, desde luego, los únicos españoles que aprovecharon la migración para formarse como

profesionales. Ricardo Viñes --posteriormente maestro de Francis Poulenc-- y Federico Mompou son otros ejemplos destacables, como lo es también Falla.

Consuelo Carredano añade que en las décadas de 1920 y 1930, llamadas la Edad de Plata de la cultura española por encontrarse activas las generaciones del 98 y del 27, España vivió una efervescente renovación artística, cultural y social.⁹⁴ Al tiempo que Falla impulsaba el renacer creativo, un crítico y musicólogo escribía con insistencia a favor de nuevos derroteros para la música española: autodidacta --como se preciaba de serlo-- era Salazar, un apasionado “apóstol” de la música. Fue secretario de la Sociedad Nacional de Música de Madrid, miembro del jurado internacional para el concurso-homenaje a Schubert en Viena --recuerde el lector los festejos tras los cuales Glazunov no volvió a la URSS-- y agregado cultural en la embajada de la República Española en Washington. Por eso, Carredano no vacila en sostener que la capacidad de Salazar para erigir el quehacer musical en España a la categoría de asunto de Estado es sobresaliente, y que pocas veces un gobierno español dio a la música la preeminencia que le concedió la Segunda República.

Política musical en el franquismo

Cabe exponer de qué manera el cataclismo de la Guerra Civil española y el subsecuente cambio de régimen político se reflejó en la política musical y cómo ésta se vinculó con la política cultural más amplia que buscaba forjar una identidad nacional. Para eso, es útil nuevamente investigar las historias de los compositores, pues en la vida de cada

⁹⁴ Carredano, “La llama doble...”, pp. 12-14.

persona quedan impresas huellas indelebles, a partir de las cuales es posible reconstruir las disposiciones del cuerpo político al que perteneció. Federico Moreno Torroba es frecuentemente considerado en la “doxa”⁹⁵ como un compositor fascista. Esta opinión discutible se funda sobre aspectos verdaderos, pero no por ello bastante articulados para inferir de ellos una conclusión veraz. En los años de Franco, Moreno Torroba ocupó cargos como el de presidente de la Sociedad General de Autores de España y el de director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, lo cual no habría logrado sin la aquiescencia del régimen. No por eso cabe imaginar que el compositor tuviera convicciones políticas precisas: el éxito se explica más bien por su buena capacidad de administración al frente de organismos culturales de esa envergadura, así como por su carácter afable e inofensivo para el proyecto político y cultural del régimen. Este último vio en el marcado estilo romántico y castizo del compositor un perfil acorde con el proyecto, lo cual tampoco significa que Moreno Torroba compusiera deliberadamente para complacer a los nuevos mandos. La falta de “influencia política” en su estilo compositivo se verifica empíricamente en que éste permaneció casi sin modificaciones, a pesar de cambios significativos en la esfera del poder: el romanticismo del autor se manifestó tanto en los últimos años del reinado de Alfonso XIII y en la dictadura de Primo de Rivera cuanto en la corta vida de la Segunda República y en la prolongada era del franquismo.⁹⁶

⁹⁵ Aunque no sea precisamente el significado que da Aristóteles a la palabra, “doxa” suele traducirse como “opinión”, y “se opone como tal opinión al conocimiento científico, que se funda en sí mismo”. Alfonso García Valdecasas, “Pregunta y verdad. Discurso de recepción del académico de número Alfonso García Valdecasas” (Madrid: Real Academia Española, 1965), pp. 33-34.

⁹⁶ Walter Clark, “Federico Moreno Torroba’s Relations with the Franco Regime” (University of California, Riverside, 2011), <https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/Clark.pdf>.

Moreno Torroba: entre la cooptación y la censura

Las autoridades culturales franquistas vieron con simpatía el estilo y la historia personal del compositor madrileño. Aunque en tiempos de la República él consiguiera cierto éxito en la composición de zarzuelas, la Guerra Civil le supuso dificultades con el bando republicano, en vista de su pasado: Moreno Torroba recibió el control del Teatro de la Zarzuela en 1925 por instrucción de Primo de Rivera, a quien le guardaba gratitud y admiración, sin ser por eso un adepto incondicional del general, pues incluso participó en algunas protestas veniales contra la mano dura del sistema. En los años de la República, pese a que dirigió el Teatro Calderón, Moreno Torroba no sólo suscribía cierta filosofía nacionalista inspirada en Unamuno: simpatizaba, además, con las ideas de José Antonio Primo de Rivera, primogénito del dictador, pues ambos lamentaban la “degradación de las costumbres” y el advenimiento de una “atmósfera libertina”, reconocible por el aumento de la prostitución. Así, luego de catorce meses de iniciada la Guerra Civil, los republicanos detuvieron al compositor en Madrid, pues se le acusaba de haber sido el autor del himno “Cara al sol”, lo cual resultó falso. Al quedar libre, pero temeroso de nuevas y más duras reprimendas, se hizo pasar por cubano y huyó a Navarra, bastión histórico del carlismo que ya controlaban los sublevados franquistas, donde la familia de su esposa tenía su domicilio.

Por consiguiente, la afinidad --me siento tentado a decir “electiva”⁹⁷-- entre Moreno Torroba y el régimen franquista se construyó sobre las necesidades que tenía el compositor de adaptarse para sobrevivir, fuera cual fuese el sistema político que lo

⁹⁷ Retomo, como Max Weber, el término que Goethe empleó en su novela de 1809, *Die Wahlverwandtschaften*.

gubernara, y sobre el interés de la *intelligentsia* del Estado en cooptar al músico como parte del proyecto cultural nacionalcatolicista.⁹⁸ El triunfo del bando nacional y el cambio de régimen se expresaron en su política musical mediante la censura, la cooptación de intérpretes y compositores, y el encargo de obras a estos últimos. Así sucedió con Moreno Torroba, porque, por un lado, se le encomendó componer el “Himno al trabajo” en 1940, con letra de Tomás Borrás, y el himno del naciente Ejército del Aire, “Sobre campos y trincheras”, entre finales de 1939 y principios de 1940, con letra de Agustín de Foxá (coautor de la letra de “Cara al sol”); y por el otro, el régimen autoritario le daba entera libertad para realizar giras y dirigir zarzuelas en las Américas. Desde 1934 hasta 1961, estas composiciones se presentaron con regularidad en el Teatro Colón de Buenos Aires, pero cabe mencionar que, si entre 1940 y 1945 se mantuvo como empresario de los teatros Calderón y De la Zarzuela, donde sus obras “La Caramba” y “Maravilla” consiguieron excelentes recepciones, luego de 1946 el consumo de zarzuelas en España declinó en favor de nuevas formas de entretenimiento, como el cine. Entonces, las giras por Cuba, México y Argentina, e incluso algunas presentaciones en Nueva York, permitieron a Moreno Torroba mantenerse activo,

⁹⁸ Con temor de asemejarme a ciertos académicos de Berkeley que inventan palabras con excesiva frecuencia, prefiero usar este adjetivo --y no el más ordinario de nacionalcatólico-- para destacar con el “ismo” e “ista” la calidad de ideología. Ya he dicho en el primer capítulo, al adoptar el concepto de ideología de Mannheim, que no empleo la palabra en sentido peyorativo, sino descriptivo y con fines académicos, para aludir a un conjunto de ideas que permiten el mantenimiento del orden social y político, pero estoy de acuerdo también con autores más recientes, como De Prada, que tienen reservas en cuanto a los “ismos” y que, para subrayar que la fundada por Jesucristo es una religión y no una ideología, prefieren hablar en términos de religión católica y no de catolicismo. Aun así, convengo en que, aun si eso implica desvirtuarlo, el contenido de una religión puede servir como base para construir una ideología, en este caso el nacionalcatolicismo en España; algo semejante ocurrió con el shintoísmo en el Japón imperial. Véase Vicente Berrocal, “Reseña del libro Juan Manuel de Prada, Enmienda a la totalidad, Madrid, Homo legens, 2021”, *Verbo*, núm. 603-604 (2022): pp. 403-404.

aunque principalmente en el extranjero, sin que esto contraviniese los afanes del régimen franquista.⁹⁹ Empero, algunas zarzuelas de Moreno Torroba sí fueron objeto de censura en España, no por la música, que no levantaba sospecha alguna, sino por los libretos, que no eran siquiera de su autoría.¹⁰⁰

Intelligentsia e ideología en la censura artística del franquismo

En esencia, el nacionalcatolicismo dista radicalmente del marxismo leninismo, pero el proyecto político español, como el soviético, incluyó también un proyecto cultural que buscaba favorecer el consumo de cierto tipo de arte y evitar que otro, juzgado pernicioso, se difundiera y “envenenase” a los que serían ciudadanos de una nueva y mejor sociedad. Ha de considerarse como integrantes de la *intelligentsia* a quienes contaron con la capacidad de establecer los cánones que distinguirían lo deseable de lo abyecto, para contribuir así a consolidar una ideología. Cuando además fueron doctos en materia de música, ora como compositores o ejecutantes, ora como musicólogos o críticos, en remembranza del musicólogo Damón de Atenas, es apropiado referirse a ellos como *intelligentsia* musical.

Con esto en mente, valga recuperar la referencia que da Clark sobre los censores de las zarzuelas de Moreno Torroba. Apenas terminada la conflagración, el compositor tomó la novela *Pepita Jiménez* como inspiración para la que llegaría a

⁹⁹ Real Academia de la Historia, “Federico Moreno Torroba”, consultado el 30 de septiembre de 2024, <https://dbe.rah.es/biografias/13299/federico-moreno-torroba>.

¹⁰⁰ Esto permite apuntar una diferencia clave respecto al caso soviético: en España, la censura del Estado se articuló contra el lenguaje literario y visual, pero no contra el sonoro.

considerar su más fina zarzuela: “Monte Carmelo”, que se estrenó con éxito a finales de 1939, pero enfrentó dificultades con la Subsecretaría de Prensa y Propaganda, dependiente desde ese mismo año del Ministerio de Gobernación, cuando el titular de éste, Ramón Serrano Suñer, cambió el nombre a la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, que databa de 1937, entre cuyas facultades figuraba el control y censura de producción, reproducción, ejecución en público y venta de producciones musicales. La primera vez que “Monte Carmelo” pasó por revisión, fue aprobada el 27 de septiembre de 1939 con la condición de suprimir las partes del segundo acto que representaban el enamoramiento de un sacerdote con una mujer. No es cosa menor que todos los censores en esa ocasión fueran presbíteros jesuitas.

Tal parece --aunque el libretista Federico Romero dijera lo contrario-- que las “recomendaciones” de la Subsecretaría fueron desoídas, y, pese a gozar de un año de éxito con sus presentaciones, sobre todo en Barcelona, en septiembre de 1940 el libreto de la zarzuela, obra de Romero y Guillermo Fernández-Shaw, fue sometido a un nuevo escrutinio que culminó con la reiteración del primer dictamen. El proceso se llevó a cabo una vez más a finales de 1944. Entonces, uno de los censores, el padre Constancio de Aldeaseca, respondió que incluso si se resolviera el problema que suponía el lenguaje soez en los parlamentos de un personaje (el arzobispo de Granada), además de eliminarse el embeleso del sacerdote y la feligresa, la zarzuela aún sería inapropiada para niños. Valga decir que desde 1941 la Subsecretaría había pasado nuevamente a denominarse Delegación Nacional de Propaganda, dependiente directa del vicesecretario de Educación Popular. Las dificultades para presentar esa zarzuela no quedarían ahí. Tras la reorganización del departamento gubernamental de

Cinematografía y Teatro, en 1947, fue necesario un nuevo procedimiento de revisión, que volvió a condicionar el otorgamiento del permiso para presentar la obra a que se quitasen los elementos citados. En esta ocasión, el sacerdote censor, Mauricio de Begoña, abrió en el dictamen la posibilidad de mantener el asunto amoroso de la trama, pero sólo si, en vez de ocurrir entre Esperanza y el padre Juan María, este último personaje pasara a ser un seminarista o, mejor aún, un estudiante laico.¹⁰¹ Los autores prefirieron no presentar la zarzuela con tal de no corregir la trama, si bien argumentaron --sin éxito-- que por esas mismas fechas la película “La fe”, basada en la novela homónima, fue premiada por el Círculo de Escritores Cinematográficos, pese a que presentaba otro *affaire* sacerdotal. No está de más recuperar lo que explica Olga Picún: curiosamente, “La fe” sí recibió una amonestación, pero no por el amorío, sino porque el personaje del presbítero evidenciaba una escandalosa ignorancia en materia de geografía.

¹⁰¹ La polémica respecto a la trama de “Pepita Jiménez” no termina aquí. Albéniz había hecho ya una ópera, y en tiempos del franquismo otro compositor de zarzuelas, Pablo Sorozábal, normalmente calificado de más afín a la izquierda, en contraste con Torroba, de derecha, hizo otra versión que sí gozó de la avenencia del régimen, porque en ella el seminarista finalmente rechaza a la muchacha para ordenarse sacerdote. Aunque la mujer, desconsolada, termine por suicidarse, la obra fue ensalzada por presentar el “triunfo del amor místico y sobrenatural” sobre el amor carnal. Por otro lado, Emilio “El Indio” Fernández, en México realizó la película homónima en 1946 con una actriz republicana en el papel femenino principal. Después, se intentó difundirla en España, donde la censura desaconsejó su importación, no por asuntos de moralidad de la cinta, sino por la filiación política de la protagonista. Véase Olga Picún, “La resistencia desde el exilio: Pepita Jiménez en México”, en *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica* (Ciudad de México: UNAM, 2017), pp. 167-188.

Encuentros y discrepancias entre intelligentsia y Estado

Para comprender el recurso a la censura como parte del proyecto cultural franquista, conviene prestar atención a las ideas de quienes pudieran considerarse parte de la *intelligentsia* musical. Director del Conservatorio de Madrid entre 1951 y 1956, pues sucedió a Otaño, el padre Sopena fue un historiador y sociólogo de la música que destacó en varios momentos de la política cultural española del siglo XX. En la entrega del número de *Cuadernos Hispanoamericanos* que corresponde a septiembre-octubre de 1951, escribe un ensayo perspicaz donde reconoce que las artes --se refiere a la música y el cine-- enseñan a los jóvenes a enamorarse y a amar, cosa muy importante, dice, porque “lo que define a una época cultural es la manera como sus hijos se enamoran”.¹⁰² Asevera que, si en el siglo XIX la juventud aprendía a enamorarse mediante las óperas (o, en el caso de la minoría de bendecida estirpe, “del mejor y más bello mundo de la música romántica” que correspondía al repertorio para piano y la *Lied*), en el XX lo aprende yendo al cine. Al dolerse de que “la ineludible inseguridad del mundo en que vivimos quiere hacer imposible esa victoria sobre el tiempo que es el amor, ese planear a los veinte, a los veinticinco y no mucho más, el proyecto de la vida entera, esa profunda seguridad que se llama amor-matrimonio-sacramento”,¹⁰³ vislumbra la solución en el arte, aunque por su filosofía de la historia dé preponderancia al cine.

¹⁰² Federico Sopena, “La música, el amor y el cine”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 23 (1951): p. 225.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 229.

Por eso, a juicio de este director del Conservatorio, el remedio para reconstruir la cultura española estriba en dos cosas: primero, fomentar el buen cine, que lo será cuando alcance una calidad de exportación universal comparable a la poesía del Siglo de Oro y a la buena música española, entre cuyos exponentes no destaca a los magníficos pero antiguos Antonio Soler, Sor o Arriaga, sino a compositores de su tiempo como Falla (con su invocación a Dulcinea en “El retablo de Maese Pedro”) y Joaquín Rodrigo (autor del muy a cuenta “Cántico de la esposa”, con letra del mismísimo san Juan de la Cruz, místico español); segundo, censurar el cine contrario a la moral católica, elemento coactivo pero necesario, aunque incompleto por sí solo, para hacer al buen cine español protagonista de una nueva época cultural que, movida por la alegría, tienda al amor, como todo en la vida del cristiano. Esto permite decir que, aunque un sacerdote como Sopena llegase a ocupar un puesto destacado en la política musical del franquismo, sus convicciones personales no eran idénticas a la ideología del sistema político, aunque tuvieran algunas afinidades. El padre se preocupaba por la moralidad de las artes en tanto éstas educan para el noviazgo y el matrimonio, que ciertamente él veía como parte fundamental de la cultura y la sociedad. Al régimen de Franco, la solidez de la familia le importaba por considerarla como célula básica de la estructura orgánica del cuerpo político, pero, aunque recurriera a la censura de zarzuelas y películas con escenas de reprochable lascivia, permitió el funcionamiento de burdeles (claramente opuestos a la enseñanza católica) con tal de evitar la presencia de mujeres

públicas en las calles, como en tiempos de la República. He aquí el uso pragmático de la religión cuando el poder la transforma en ideología.¹⁰⁴

El Conservatorio de Madrid: antecedentes, Guerra Civil y reformas

El Conservatorio de Madrid se creó a mediados del siglo XIX por mandato de la reina María Cristina. Con profesores de la talla de Hilarión Eslava, permitió en su momento traer a España las innovaciones de la época, sobre todo las de estilo italiano. A un siglo de fundado, en 1930, poco antes del establecimiento de la Segunda República, el entonces subsecretario de Educación, Manuel García Morente, solicitó un informe sobre la política musical del país a Salazar, quien --en vez de considerar en ese documento la situación en que se encontraba el Conservatorio-- propugnó la creación de una Junta Nacional de Música que aglutinase las funciones del Teatro Nacional, la Orquesta Nacional de Conciertos y la Edición Nacional de Música,¹⁰⁵ además de prestar atención a los concursos organizados por el Estado. Ya llegados los tiempos de la República, el musicólogo dedicó parte de sus esfuerzos a comprender también las condiciones de la educación musical. Dijo entonces Salazar, cuyas palabras recoge Sopeña: “Tras de cien años de existencia, nuestro Conservatorio Nacional [...] ha demostrado que, mientras puede crear buenos instrumentistas, ningún compositor que

¹⁰⁴ No deja de haber contradicción entre, por una parte, los esfuerzos de los jesuitas (ya músicos, ya censores) para enaltecer a la familia o el amor de la buena esposa en la música, así como para limpiar el amor humano de toda libidine en las producciones cinematográficas, y por otra, la transigencia del Estado con los lupanares.

¹⁰⁵ Su función, dice Salazar, sería “poner las obras de reciente creación en condiciones de ser ejecutadas y aun de poder ser enviadas al extranjero como difusión de nuestro arte nacional”. Federico Sopeña, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid* (Madrid: Conservatorio de música y declamación de Madrid, 1967), p. 147.

aspire a cierto grado de notabilidad puede pasarse sin ir a otros países donde la música y su enseñanza son funciones normales y espontáneas”.¹⁰⁶ Esto refuerza lo que ya se ha expuesto antes en la tesis, al mostrar cómo los más destacados compositores españoles (Granados, Falla, Mompou, Albéniz) pasaron un tiempo significativo en el extranjero. Sopena, en su *Historia crítica*, da la razón a Salazar y reconoce que el Conservatorio era suficiente para producir instrumentistas de alto nivel --sobre todo en la cuerda-- llamados a sostener las orquestas madrileñas, pero que bajo la dirección de Antonio Fernández Bordas la política en esa escuela fue de lenidad y permaneció exclusivamente centrada en la formación de intérpretes. De aquí se desprende una paradoja en el funcionamiento de la política musical: cuando se trata de forjar la identidad de la nación, al Estado le conviene la presencia de compositores prolijos que sigan la estética adecuada al proyecto político; empero, la creatividad necesaria para dedicarse a la composición no parece estar distribuida democráticamente, como tampoco lo están la belleza corporal, la fuerza física ni la agudeza de pensamiento. Por eso escasean los compositores, y entre ellos los buenos faltan todavía más: son éstos, menores en número a los instrumentistas, quienes desde el siglo XIX parecen formarse casi “industrialmente” en universidades y conservatorios. Aun así, toda vez que la creación artística compete al ejercicio estético y trascendente del espíritu, resulta imposible componer repertorio novedoso “en serie”, pues incluso los individuos más capaces pueden malograrse si no existe un marco institucional y educativo que les

106 *Ibid.*, pp. 150-151.

permita acrecentar sus aptitudes con la más grande liberalidad.¹⁰⁷ Por todas estas dificultades se explica que fueran pocos los compositores que constituyeron la *intelligentsia* musical, tanto en España como en otros países.

El anhelo de repatriar a Falla y la crisis del Conservatorio

Bordas, violinista formado como discípulo de Pablo de Sarasate y Jesús de Monasterio, asumió la dirección del Conservatorio en 1921. Lo más admirable de su gestión fue que perduró durante casi dos decenios, a pesar de los muchos cambios políticos en España: llegó a su cargo cuando reinaba Alfonso XIII, se mantuvo durante la dictadura de Primo de Rivera, vio caer la agónica monarquía y permaneció durante la República, aunque al comenzar la Guerra Civil el Ministerio de la Instrucción Pública y Bellas Artes lo destituyó, para transferir su puesto a Óscar Esplá. Probablemente gracias a que lo cesaron bajo la República, reasumió su cargo al triunfar el bando franquista. Sin embargo, Bordas no tardó mucho en jubilarse y fue preciso encontrar a un sustituto. Tenía el perfil adecuado Joaquín Turina, pero ocupaba ya el puesto de Comisario de Música. Otros eran muy ancianos. Uno más, Conrado del Campo, se vio impedido por motivos que explicaré más adelante. ¿Qué hacer?

Las preferencias del régimen franquista --por no decir de Franco mismo¹⁰⁸-- habrían sido que el celeberrimo compositor gaditano Falla asumiera la dirección del

¹⁰⁷ Muchos encontraron ese cobijo institucional en el extranjero, de donde retornaron a sus países, pues esto no sucedió sólo en España, también en México. Además, la renovación y mejora de las instituciones musicales (conservatorios y orquestas) se nutrió del retorno y llegada de intérpretes extranjeros.

¹⁰⁸ Luego de sostener una conversación con el poeta falangista Joaquín Romero Murube, conservador de los Reales Alcázares de Sevilla, Germán de Falla escribe a su hermano una carta el 7 de diciembre de 1939: “El Generalísimo, por iniciativa personal, quiere que se organice en Sevilla un festival tuyo al que

Conservatorio, lo cual habría tenido un simbolismo enorme, pues este autor gozaba de prestigio internacional y se encontraba en el pináculo de su carrera. En 1938 ya se le había nombrado director del Instituto de España, la máxima corporación en materia de ciencia y cultura, con el añadido de labores de difusión en el exterior, pues surgió para agrupar a diez Reales Academias, entre ellas la de Bellas Artes. Falla, quien según Suárez-Pajares estaba de acuerdo con un gobierno católico y conservador, mas no con uno franquista, rehusó el cargo en ese entonces, pero aun así se le otorgó, si bien estuvo eximido de sus obligaciones al concedérsele un permiso por enfermedad, sin retirarle el nombramiento hasta 1942, cuando concluyó su período como lo estipulaba la legislación. En 1939, al ver sus finanzas venidas a menos, Falla se trasladó a Argentina con un contrato del Teatro Colón, sin que mediaran consideraciones políticas. De cualquier modo, su salida fue un fracaso para el gobierno de Franco, que no logró prometer a tiempo un estipendio cuantioso para asegurarle estabilidad económica en España: la carta donde el ministro de Educación, Ibáñez Martín, le ofrecía veinticinco mil pesetas --suma generosa en aquel momento-- llegó a Barcelona después de que Falla hubiera zarpado.¹⁰⁹ Entonces, cuando en 1940 estuvo libre el puesto de director del Conservatorio de Madrid, consideraciones de prestigio dieron pie a otra propuesta al compositor.

asistiría para realzarlo y entrevistarse contigo [...] No retengo otros pormenores sino que Valdecasas [subsecretario de Educación Nacional] y Gamero tienen una gran parte en enterar a algunos ministros de que había que conocerte, pues necesitas entera libertad, lo que fue confirmado plenamente por el ministro de Gobernación [Serrano Suñer], aunque no era preciso, pues fue expreso deseo del Caudillo como me dijo Murube". El concierto de "desagravio", que al parecer Franco quería dedicar a Manuel de Falla, ocurrió finalmente el 15 de octubre de 1941, con la Orquesta Nacional dirigida por Ernesto Halffter. Se interpretó "El retablo de maese Pedro" y "Noches en los jardines de España" con el célebre pianista José Cubiles como solista. Extraigo esta información del texto de Suárez-Pajares.

109 Suárez-Pajares, p. 288.

El nuevo ofrecimiento se gestionó por vías formales e informales. Las segundas precedieron a las primeras, para aumentar las posibilidades de éxito. A cargo estuvo Otaño, de la Compañía de Jesús, quien escribió a Germán de Falla, arquitecto y hermano del compositor, sobre quien tenía cierta influencia, pues el sacerdote era tío de Pedro Muguruza, director general de arquitectura, por cuya mediación esperaban colocar a Germán en un puesto del gobierno. Otaño comunicó entonces tres razones por las que se le ofrecía la dirección del Conservatorio al gaditano: el prestigio de esa escuela, “evitar las pequeñas ambiciones de quienes aspiran al puesto sin condiciones para ello” y asegurarle la vida al director, quien no tendría que hacer nada, más allá de dar el nombre y firmar algunos documentos. Otaño se encargaría de todo el trabajo verdaderamente pesado, en tanto Falla, además de ostentar el puesto, tendría dinero y tiempo suficientes para dedicarse a la composición. Claramente, esto lo comunicaba de manera informal Otaño en su carta a Germán de Falla, para que su hermano aceptara la propuesta oficial en vez de rechazarla por pensar que le supondría una demanda de tiempo y energías. De compositor a compositor, el jesuita volvió a aclarar estos detalles en una carta más delicada, dirigida a don Manuel el 1 de julio de 1940. Con todo, al llegar el ofrecimiento oficial, Falla lo declinó enérgicamente. Otaño mismo hubo de asumir entonces la dirección del Conservatorio mediante un nombramiento inevitable, pues nadie más podía hacerse cargo. Sopeña¹¹⁰ considera que, a los sesenta años, el jesuita vio en el Conservatorio la obra de su vida, pues sus labores como compositor y

110 Sopeña, *op. cit.*, p. 161.

como etnomusicólogo habían quedado truncadas por circunstancias movedizas de la vida, como lo fue la disolución de la Compañía de Jesús en tiempos de la República.

La depuración del cuerpo docente del Conservatorio de Madrid

Un instrumento de la política cultural afín a la censura de obras consistió en “depurar” las instituciones educativas, por medio de destituir e inhabilitar a aquellos profesores que el régimen juzgaba inadecuados por sus filiaciones políticas. En efecto, si consideramos la política cultural como una asignación de valores de carácter obligatorio, es lógico abarcar en el presente estudio la marginación de quienes, a juicio de las autoridades, representaban lo contrario a esos valores. Mucho antes de que en la China comunista acaeciera la “revolución cultural”, en cuyo marco ciertos estudiantes y guardias rojos amparados por el poder del Estado vilipendiarían a profesores y exigirían su destitución so pretexto de presuntos vínculos con el rancio sistema imperial o con el nacionalismo de Chiang Kai-shek, el Estado español purgó su cuerpo docente.¹¹¹ Aunque esto haya ocurrido en numerosas instituciones educativas, valga destacar aquí el caso del Conservatorio de Madrid. Igor Contreras Zubillaga ha estudiado el “proceso de depuración” contra ocho profesores en esa escuela, una vez terminada la Guerra Civil. Es cierto que durante la contienda el gobierno republicano ya había hecho destituir a catorce docentes del Conservatorio por antipatías ideológicas, pero cuando se estableció el nuevo régimen se permitió la reinstalación de ese personal

¹¹¹ Igor Contreras Zubillaga, “Un ejemplo del reajuste del ámbito musical bajo el franquismo: la depuración de los profesores del Conservatorio Superior de Música de Madrid”, *Revista de Musicología* 32, núm. 1 (2009): pp. 569-583.

en sus puestos de trabajo, no sin antes llevar a cabo un cribado, incluso entre quienes no fueron marginados durante la República, que verificase la “idoneidad” de las personas para el proyecto de reconstrucción nacional. Semejantes a las de la República, las autoridades franquistas se sirvieron para estos fines de cuestionarios aplicados a los profesores, donde se les animaba a delatar a quienes hubieran colaborado con cualquier grupo de izquierda o bien fuesen miembros de sociedades masónicas. Seguidamente, los docentes señalados por sus pares en los sondeos enfrentaron un proceso legal frente al Juez Instructor del Juzgado de Funcionarios: los que seguían en España pudieron formular argumentaciones para defenderse (a veces con éxito), los que no, fueron destituidos.

Entre estos últimos figuró Valeriano Bustos, intérprete de corno francés, finado en 1938 y separado *post mortem* de su cargo el 25 de mayo de 1942, así como Esplá, director del Conservatorio de Madrid, quien aprovechó su encargo como jurado del concurso Ysaÿe de violín en 1936 para ir a Bélgica, de donde no regresó pese a las instrucciones que tenía de hacerlo, emitidas por la República ya en tiempos de la Guerra Civil, terminada la cual no regresó por miedo a las represalias del franquismo. Por estar fuera del país, no compareció ante el juez y fue destituido de la dirección del Conservatorio. Años después, intentó regresar a España, y en 1944 la jefatura en Bruselas¹¹² de la Falange Española Tradicionalista (FET) y de las Juntas de Ofensiva

112 La Falange --el partido único de la España franquista-- contó, entre 1935 y 1945, con un Servicio Exterior propio, que hasta 1938 fue autónomo. En sus últimos años dependió de los diplomáticos oficiales del franquismo. Agrupó a los falangistas en el exterior, pero también llevó a cabo otras labores, incluidas las propagandísticas y subversivas, como lo fue el apoyo a la creación del partido Falange Nacional en Chile, por mentar un ejemplo. Véase Stanley Payne, *Fascism in Spain. 1923-1977* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1999).

Nacional Sindicalista (JONS) envió una misiva al ministerio de educación respecto al caso de Esplá, quien demostró una “buena conducta” en Bélgica, donde incluso colaboraba en conciertos organizados por la Jefatura Territorial franquista. Aun así, no pudo volver a España sino en 1950, con la primera apertura internacional del régimen.

Entre quienes lograron defenderse con mediano éxito, Contreras menciona a Bartolomé Pérez Casas, de cuyo proceso judicial dice no haber encontrado suficientes fuentes primarias, pero especula que fue su prestigio mundial como director de orquesta lo que le permitió salir incólume. De manera semejante, Del Campo emergió airoso, pese a haber sido parte de la Junta depuradora del Conservatorio bajo la República. Esto fue posible porque logró aducir y probar que tomó ese puesto para “proteger a los profesores derechistas” y mantener un perfil que no levantara sospechas, pues uno de sus hijos se encontraba luchando en las filas del bando sublevado. Éste, en efecto, fue capturado por los republicanos en la batalla del Ebro, pero, acabada la conflagración, recibió el estatus de héroe nacional, de modo que su testimonio corroboró el de su padre. Absuelto en julio de 1939, Del Campo escribió obras afines a la ideología del régimen, como su poema sinfónico “Ofrenda a los caídos”, compuesto el mismo año de su exculpación y estrenado en 1944, que mereció los más elogiosos comentarios de Turina. Empero, el padre Sopena, en su *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, consideró que las acusaciones recibidas, pese a que no prosperaron, fueron impedimento para que Del Campo figurase como candidato a dirigir esa institución en 1940.

Menos suerte tuvo el profesor Julio Gómez, compositor y bibliotecario del Conservatorio, que arbitrariamente, pese a haber salido indemne del juicio en un primer momento, terminó por ser inhabilitado por dos años para cargos de confianza y directivos, mediante una añadidura manuscrita a su sentencia, pillería de último momento que cometió algún funcionario desconocido. Al ver también sus ingresos mermados, Gómez emprendió una prolífica labor compositiva --produjo quince obras entre 1940 y 1942-- que abonó al repertorio favorecido por la ideología del momento. Composiciones como “Maese Pérez, el organista”, “Canción de Navidad” o “¡Victorioso vuelve el Cid!”¹¹³ fueron exitosamente presentadas en concursos, los cuales, en esos años de estrechez financiera, suponían una fuente fresca de ingresos, a condición de ganarlos. Un buen título, que evocara algún pasaje de la historia tradicional española, sobre todo en tiempos de la reconquista, o bien hiciera referencia a pasajes bíblicos, era ya útil. Las sonoridades gozaron de cierta libertad, como se ve en el caso de “¡Victorioso vuelve el Cid!”, compuesto para barítono solista y coro, no según la tradición polifónica renacentista, sino con cierto estridentismo que

113 Julio Gómez no sólo se formó como pianista y compositor en el Conservatorio de Madrid, sino que en un tiempo en el que “la vocación universitaria era absolutamente inusual entre los músicos españoles”, Gómez se licenció en filosofía y letras y después se doctoró en ciencias históricas. Él mismo reconocía más influencia en su obra por parte de sus profesores universitarios que de los del conservatorio. Por eso, Martínez del Fresno asegura que, con el talante culto que tenía, Gómez fue el intelectual por excelencia de su generación, la llamada “de los maestros”, a la que pertenecieron Turina, Conrado del Campo y Óscar Esplá, situada entre la del 98 y la del 27. Probablemente ese carácter de pensador, reforzado con su posición como bibliotecario, hizo posible que Gómez se asumiera como un “nacionalista independiente”, convencido de que la música española debía encontrar su camino, sin copiar los estilos por entonces afamados que hundían sus raíces en Wagner o Debussy. Creía además que el folclorismo no debía circunscribirse a los entornos rurales y tradicionales, sino que las estancias urbanas y modernas podían también inspirar al compositor. Véase Beatriz Martínez del Fresno, “Julio Gómez” (Orquesta y coro de la Comunidad de Madrid), consultado el 15 de octubre de 2024, https://www.fundacionorcama.org/wp-content/uploads/orcam/docs/2_julio_gomez.pdf.

compromete la inteligibilidad del texto,¹¹⁴ sin por ello demeritar un ímpetu aguerrido que acaso pudiera inspirar al oyente disposiciones combativas y confianza en la victoria.

“La música os hará libres”, o cuando se trató de reformar a los presos con el arte

Los concursos no fueron la única manera en que el régimen franquista, incluso en sus primeros años de gran debilidad, alentó la producción e interpretación de piezas que conformaran una estética acorde con la política. El Estado fomentó también la creación artística como vía expiatoria en el marco de la más amplia “política de redención de penas por el trabajo”. Ésta tenía sentido, por pragmático que fuera, porque a una España aislada del mundo y sumida en dificultades económicas no le convenía tener a un amplio sector potencialmente productivo tras las rejas por el solo “crimen” de un pasado republicano. Empero, existía una negativa generalizada a dar llanas amnistías, pues se creía que, para reincorporar a los presos a la sociedad, era menester que se arrepintiesen y purgaran su culpa mediante el trabajo redentor.

¹¹⁴ Procedente del romancero del Cid: “Victorioso vuelve el Cid/ a San Pedro de Cardaña/ de las guerras que ha tenido/ con los moros de Valencia./ Las trompetas van sonando/ por dar aviso que llega,/ y entre todos se señala el relincho de Babieca./ El abad y monjes salen a recibirlo a la puerta/ dando alabanzas a Dios/ y al Cid mil enhorabuenas./ Apeóse del caballo, /y antes de entrar en la iglesia/ tomó el pendón en sus manos/ y dice de esta manera:/ Salí de ti, templo santo,/ desterrado de mi tierra;/ y ya vuelvo a visitarte/ acogido en las ajenas./Desterróme el rey Alfonso/ porque allá en Santa Gadea/ le tomé el su juramento/ con más rigor que él quisiera. Las leyes eran del pueblo/ que no excedí un punto d'ellas,/ pues como leal vasallo/ saqué á mi rey de sospecha. ¡Oh envidiosos castellanos,/ cuán mal pagáis la defensa/ que tuvisteis en mi espada/ ensanchando vuestra cerca-Veis aquí os traigo ganado/ otro reino y mil fronteras,/ que os quiero dar tierras mías/ aunque me echáis de las vuestras;/ pudiera dárselo á extraños,/ mas para cosas tan feas/ soy Rodrigo de Vivar,/ castellano a las derechas”.

Elsa Calero resume esta iniciativa en el título de su artículo “La música os hará libres”,¹¹⁵ donde explica que el Patronato de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo y el Instituto de Enseñanzas Profesionales para la Mujer,¹¹⁶ dependiente de la Sección Femenina de la Falange, dieron forma a la disposición política de redención de penas por el esfuerzo intelectual, que incluía interpretación y composición musicales. Sin embargo, explica que ésta no se materializó efectivamente para las mujeres, a las que nunca se reconoció como presas políticas, pero sí para los hombres. Aun así, unos y otras recibieron durante su internamiento penitenciario lecciones de música con características diferentes, según el sexo de los reclusos. Mientras que a los varones se les procuraron instrumentos y se favoreció que integraran bandas de alientos y orquestas, para tener habitualmente conciertos¹¹⁷ en los penales con música proveniente del gran sinfonismo europeo, pero también de las composiciones nacionalistas y sacras españolas, a las féminas se les enseñó prioritariamente no a tañer un instrumento sino a cantar, de modo que en sus cárceles primaron los coros *a capella*, con repertorios sacro y folclórico, pues al mismo tiempo se fabricaban vestidos tradicionales para acompañar los conciertos con bailes típicos.

115 Elsa Calero Carramolino, “La ‘Música os hará libres’ o el modelo penitenciario del franquismo para la redención de la pena por el esfuerzo intelectual. El Patronato de Nuestra Señora de la Merced”, *AV Notas: Revista de Investigación Musical*, núm. 1 (2016): pp. 18-31. También hace pensar en el *Arbeit macht frei* de los campos de concentración nazis.

116 Se consideraba la música como uno de los valores que habría de tener una mujer. Por consiguiente, la práctica de este arte venía a ser fundamental en la rehabilitación de las reclusas.

117 Los conciertos en las prisiones estaban a cargo no sólo de los reclusos integrados a muy diversas agrupaciones (de rondallas a orquestas), sino también de grandes músicos españoles con fama internacional. Calero provee la fotografía de un cartel procedente del archivo personal de Juan Manén, que le fue entregado en agradecimiento por su recital para los reclusos en la prisión de Barcelona un 3 de julio de un año ilegible. Manén era considerado un violinista prodigioso, pues a sus quince años ya realizaba giras con músicos de la talla de Granados o Pau Casals.

El uso de la música en el marco de la política penitenciaria del franquismo resulta cautivador, pero huelga ahondar aquí al respecto: Calero se ha encargado ya de tan viva cuestión en una tesis doctoral que, anexos contados, supera las novecientas páginas.¹¹⁸ El escrito expone cómo Franco, entre 1938 y 1948, hizo de la música un elemento de castigo y adoctrinamiento, con énfasis en el papel ritual que ésta tuvo incluso en las ejecuciones, al convertirse en símbolo de la división entre vencedores y vencidos. La autora distingue entre músicos presos y presos músicos, y además se ocupa de los tipos de repertorio, oficial y no oficial, que se interpretaban en las prisiones, así como de la censura artística ahí practicada.

¿Otro intento de repatriación? El caso de Miguel de Molina

El gobierno franquista intentó repatriar a Falla por el prestigio de este compositor, que habría de algún modo compartido con el régimen si hubiera asumido la dirección del Conservatorio de Madrid. No sucedió esto, sino la repatriación de los restos mortales del compositor tras su muerte, que causó no poca polémica. Si el aparato diplomático español hizo cuanto pudo, sin éxito, para facilitar el retorno de Falla con el doble objetivo de ensalzarlo y dar gloria a España, conviene mencionar otro caso, en el que nuevamente se intentó repatriar a un artista, pero esta vez para castigarlo.

Miguel de Molina, cantante y bailarín malagueño, nació en 1908 en el seno de una familia humilde y desde muy joven trabajó en un burdel como recadero. Eso no

¹¹⁸ Elsa Calero Carramolino, “Prácticas musicales en el ecosistema sonoro penitenciario franquista (1938-1948): propaganda, contrapropaganda y clandestinidad” (tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2021), <https://digibug.ugr.es/handle/10481/71629>.

obstó para que se iniciara como cantante de coplas y canciones andaluzas. A principios de la década de 1930, bailó varias veces en la puesta en escena de “El amor brujo” de Falla, en el papel protagónico del “espectro”.¹¹⁹ Aunque a título de bailarín haya figurado en la producción de grandes obras como la de Falla, su faceta de cantante tuvo más presencia en los teatros populares, donde adoptó un repertorio hasta entonces exclusivo de mujeres: las llamadas cupletistas.¹²⁰ El cuplé, que ganó aclamaciones mientras la zarzuela rivalizaba con el cine por el favor del público, tras una etapa inicial de desconfianza fue visto con buenos ojos por el régimen de Franco --si bien con féminas como intérpretes-- en la segunda mitad de la década de 1940, porque también permitía mantener cierta idea de una España tradicional, pero --y en esto se distinguía de la zarzuela-- a la vez urbana y enmarcada en un sistema capitalista,¹²¹ objetivo deseable en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, una vez que el franquismo perdió a sus grandes aliados nazi y fascista, y tuvo que granjearse una relación funcional con los países victoriosos.

Pese a su importante contribución al desarrollo del género de la copla, desarrollada a partir del cuplé, que posteriormente la dictadura acogió con buenos ojos

119 Así consta en una fotografía que corresponde a las presentaciones de abril de 1934 en el Teatro Español de Madrid. Puede verse en Archivo Antonia Mercé “La Argentina”, “Durante una de las representaciones de ‘El amor brujo’ en el Teatro Español de Madrid, del 28 al 30 de abril de 1934”, Fotografía, Biblioteca Fundación Juan March, consultado el 15 de octubre de 2024, <https://www.march.es/es/coleccion/antonia-merce/ficha/durante-representaciones-amor-brujo-teatro-espanol-madrid-28-al-30-abril-1934--2799>.

120 Esa música entonces cantada por mujeres tenía características musicales muy bien definidas: “la escala y cadencia frigia, la ambigüedad modal fluctuante entre el modo mayor y menor, los floreos y “ayeos” típicos del flamenco, y los patrones rítmicos y armónicos de la bulería, el pasodoble, la seguidilla o la zambra”. Véase Julio Carlos Arce Bueno, “¡Por marica y por rojo! Miguel de Molina y las políticas de la memoria”, *Contrapulso* 1, núm. 1 (agosto de 2019), <https://hdl.handle.net/20.500.14352/13842>, p. 3.

121 *Ibid.*, p. 10.

pero sin darle mucho mérito, De Molina enfrentó represión por dos faltas imperdonables ante los ojos del régimen: su apoyo a la República durante la Guerra Civil, pues se mantuvo activo cantando entre las filas del bando tricolor, y su condición de homosexual, que él nunca ocultó.¹²² Eso último no significa que alardeara públicamente ni que considerase su arte como reivindicación de su preferencia afectiva, pero el espectáculo que protagonizaba con ajustados pantalones se consideró afeminado e incompatible con la moralidad y la ideología que propugnaba el régimen. En 1939, tres oficiales del gobierno propinaron una golpiza al cantante, “por marica y por rojo” le habrían dicho, según recordaba el artista. Parecería entonces que el encono del régimen no era contra la música de De Molina, ni siquiera contra la letra de sus canciones, sino que obedecía al pasado republicano del intérprete. Él, sin embargo, no veía represión política propiamente, sino envidias profesionales y recelos sentimentales.¹²³ En opinión de Calero, la agresión pudo deberse a la negativa de De Molina a prolongar un raquítico contrato que el régimen franquista le había otorgado a él, junto con Amalia de Isaura y Jacinto Benavente, para realizar una gira por toda España cobrando un sueldo diez veces menor al que habrían obtenido bajo la República.¹²⁴

¹²² Hay quien afirma que De Molina habría espetado su preferencia sexual a una mujer pública que trató de seducirlo cuando trabajaba en el burdel: Tono Cano, “Miguel de Molina, el malagueño que no quiso volver”, *secretOliveo*, el 14 de marzo de 2014, <https://secretoliveo.com/index.php/2014/03/14/dormido-entre-rosas-miguel-de-molina/><meta name="facebook-domain-verification" content="hward5rj4vio873m2ypxmi54ca63f4q" />. En contraste, otro autor sostiene que las meretrices cuidaron “como madres” de De Molina, llegado al burdel a los trece años para realizar labores de limpieza, y que incluso consiguieron que un cliente, profesor de profesión, le asistiera como tutor privado: Andres Mario Zervigon, “Molina, Miguel de (1908-1993)” (*glbtq*, 2015), http://www.glbtqarchive.com/arts/molina_m_A.pdf.

¹²³ Arce Bueno, p. 3.

¹²⁴ Elsa Calero Carramolino, “La copla y el exilio de Miguel de Molina (1942-1960). Trabajo de fin de grado inédito” (Universidad Autónoma de Madrid, 2014),

En todo caso, después del aporreo De Molina quedó preso, primero en Cáceres y posteriormente en Buñol. Luego de ese tiempo de cárcel, que le supuso la muerte civil y artística, le “invitarían” a dejar España, por lo que en 1942 se embarcó hacia Buenos Aires. No obstante, el golpe de Estado en junio de 1943, que depuso al presidente argentino Ramón Castillo, obligó a De Molina a migrar una vez más, pues el nuevo gobierno del general Pedro Pablo Ramírez lo expulsó del país por considerarlo “amoral”. Temeroso, volvió a España, donde trató de permanecer oculto en casa de su madre, pero descubrió su presencia la Delegación Provincial de Sindicatos de la FET y de las JONS. Aunque mi interpretación de los hechos es que pudo tratarse de una pugna personal en la que, para desventura del cantante, estuvo involucrado un funcionario franquista, eso mismo sería indicio de que el régimen de Franco logró valerse de su capacidad diplomática para pedir a las autoridades argentinas que expulsaran a De Molina, quien relata:

La persona que ordenó mi secuestro y tortura, la confinación y prohibición de trabajar, era un importante Funcionario de Relaciones Exteriores, secretario de Serrano Suñer y con un cargo de Falange para el Exterior [...] se trataba de un homosexual retorcido y resentido, y que cuando la tomaba con alguien no paraba hasta destruirlo [...] Era seguro que este tipo se puso en contacto con algún militar argentino para lograr mi expulsión.¹²⁵

https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/661339/carramolino_calero_elsa_tfg.pdf?sequence=1, p. 36

¹²⁵ Fundación Miguel de Molina, “Biografía”, 2018, <https://fundacionmigueldemolina.org/biografia/>, consultado el 15 de octubre de 2024.

Con todo, los informes falangistas ni siquiera lo consideraban ya español, sino más bien como un artista argentino en España. De Molina eludió el citatorio de la Delegación de la Falange y subsistió casi un año con un bajo perfil como comerciante de antigüedades, pero en cuanto pudo se exilió nuevamente en 1945, primero a Portugal y luego a México.¹²⁶ En este último país, a diferencia de la buena acogida que tuvieron otros exiliados españoles, la experiencia de De Molina, que en un primer momento fue grata, pronto le dejó un amargo sabor de boca, pues se vio en medio de las disputas por el teatro-cine Esperanza Iris entre sindicatos de la para entonces medradora industria cinematográfica mexicana. Debutó en “El Patio Andaluz” (poco después renombrado “El Patio” a secas), con el apoyo del empresario Vicente Miranda. El propio De Molina cuenta:

El éxito en la famosa sala “El Patio” fue tan grande que su empresario, Miranda, decidió montar un espectáculo especial para mí y eligió el Teatro-Cine Esperanza Iris [...]. Existían en México dos sindicatos del espectáculo; el de Actores, que presidía Jorge Negrete con Cantinflas como secretario, y el STIC de los gremios técnicos del cine. Los actores habían prohibido que se dieran espectáculos en el “Esperanza” y el STIC estaba en su contra a muerte. [...]. Debutamos con un fenomenal éxito, pero grupos armados con pistolas, hicieron un escándalo terrible y a los pocos días pusieron un petardo-bomba en la primera fila, que arrancó varias butacas [...]. El empresario [Miranda] se asustó y se terminó la temporada en pleno éxito.¹²⁷

126 Calero, “La copla y el exilio...”, pp. 40-41.

127 Fundación Miguel de Molina, *Miguel de Molina. Catálogo de la exposición Arte y Provocación*. Madrid: Comunidad de Madrid (2009), 11-12, *apud* Elsa Calero Carramolino, “La copla y el exilio...”, pp. 44-46.

En efecto, Gabriel Figueroa, Mario Moreno “Cantinflas” y Jorge Negrete publicaron en *Prensa Gráfica* un llamamiento al público mexicano el 7 de marzo de 1946 para boicotear la presentación de De Molina en el teatro Esperanza Iris. Usaron como argumentos la expulsión del cantante de Argentina y la necesidad de dar prioridad a los artistas mexicanos. Calero reconoce que varios críticos de arte, como Félix Herce, favorecían a De Molina y lo trataban con amabilidad, porque les parecían bellas sus presentaciones. Eso no fue suficiente, y el artista hubo de exiliarse nuevamente a Argentina, donde, para fortuna suya, Eva Duarte de Perón lo recibió de buena gana, pues su esposo había sucedido a la dictadura de la Revolución del 43. No volvería a España hasta 1957, cuando tras el exilio de Juan Domingo Perón --a causa de la Revolución Libertadora-- el clima político argentino se tornó pesado para el cantante. Aunque habría podido ser detenido de acuerdo con la Ley de Vagos y Maleantes, promulgada en tiempos de la República y reformada en 1954 para penar la homosexualidad, no lo fue: eso pudo deberse a que el funcionario rijo antes citado había muerto en 1953.¹²⁸

Conclusiones

Cuando me embarqué en este proyecto de tesis, pensé que el caso español podría calificarse de éxito rotundo en política musical, porque conocía yo los esfuerzos para repatriar a Falla y supuse que reflejaban una sólida preocupación del Estado por la música y su repercusión en otros terrenos. Sin embargo, luego de revisar la literatura al

128 Fundación Miguel de Molina, “Biografía”.

respecto, me parece que el proyecto del franquismo fue fallido. Las estrategias llegan a destiempo: se decide favorecer la zarzuela --de modo tardío y no del todo eficaz-- cuando ésta pierde popularidad frente al cine, terreno este último donde por cierto se sigue dependiendo de la importación de películas extranjeras, pese al objetivo franquista de desarrollar una industria filmica virtuosa y distinguida, en paralelo a la producción de buena música.

Empero, la lógica de buscar cierto prestigio --que según una visión realista de la política internacional es el premio de consolación para estados poco poderosos-- se malogra en el terreno musical, principalmente porque el régimen no consigue que Falla regrese a España para dirigir el Conservatorio de Madrid. Las obras de este autor se antojaban provechosas para el régimen: por ejemplo, los valores estéticos detrás de “El sombrero de tres picos”, *ballet* que presenta danzas de varias regiones de España con afán de celebrar la unidad en la diversidad, habrían podido ser afines a la propuesta de “España *una*, grande y libre”. Más aún, el prestigio que el compositor habría comunicado a esa escuela, si hubiera aceptado dirigirla, prometía elevarla al rango de las más reconocidas de Europa. En cambio, luego de que Falla rechazó todo ofrecimiento de retorno, disminuyeron mucho los recursos para el Conservatorio, de suyo mermado por la partida de grandes profesores: algunos republicanos, obligados a exiliarse por la Guerra Civil, y otros, víctimas de las “depuraciones” que llevó a cabo el régimen. Más aún, el padre Otaño no era muy viejo, pero padecía ya de dolencias corporales, y sus energías mermadas tuvieron que gastarse en la muy desafortunada tarea de mudar el Conservatorio de sede. Con eso, la institución musical otrora fuerte de España se volvió débil, y su líder, aun con la mejor de las intenciones, poco podía

hacer para remediarlo. Encima, en ese tiempo Otaño no logró articular un lenguaje estético que permitiera marcar un canon, a modo de suplir las deficiencias del Estado. Sus grandes composiciones databan de tiempos anteriores al franquismo, y cuando se intentó impulsar la música sacra neocecilianista, la gente no la aceptó. Aun si hubiera gustado, habría constituido un canon estético católico, casi de importación romana, y no uno hispánico.

La música de Otaño, como la de otros sacerdotes españoles que además fueron compositores, contiene elementos estéticos derivados de la revivificación del cecilianismo¹²⁹ a raíz del *motu proprio* (documento personal del papa) *Tra le sollecitudini*, que data de 1903 y tuvo efecto retardado por las convulsiones políticas en México y España. Lo expidió san Pío X para establecer una serie de normas que habrían de guiar la música católica. Inspirado en la obra de Lorenzo Perosi, propugnaba el resurgir del canto gregoriano y de la polifonía coral, junto con la expurgación de la música litúrgica que exhibiera reminiscencias operísticas. Aun así, en 1905 el papa concedió a la catedral de Sevilla permiso para seguir interpretando el “Miserere” del padre Eslava, decimonónico y de corte “operístico”. Pero fue en 1945 cuando el cardenal Segura, que no era precisamente franquista, previa asesoría de Otaño y otros músicos (Falla incluido), invocó el *motu proprio* citado y proscribió el “Miserere”, que

129 El cecilianismo fue un movimiento musical que apareció a finales del siglo XIX en la Iglesia Católica. Sangl lo entiende como “movimiento reformador que se esforzó por proveer una música adecuada para la liturgia de acuerdo con ideales considerados vinculantes” (reformatorische Bewegung, die sich, gemäß verbindlich betrachteten Idealen, um eine passende Musik für die Liturgie bemüht). Véase Carena Sangl, *Der Cäcilianismus in Salzburg unter Erzbischof Johannes Kardinal Katschthaler* (Sinzig: Studio-Verlag, 2005), p. 273, *apud* Sarah Haslinger, “Johann(es) Baptist Katschthaler, Erzbischof von Salzburg,” Universität Mozarteum, 2014, <https://www.moz.ac.at/Service/Archiv/Biografisches%20Mosaik/Katschthaler%2C%20Johann%28es%29%20Baptist.pdf>.

sustituyó con el del padre Vicente Goicoechea, afecto a Otaño. Empero, el deseo popular de seguir escuchando la obra de Eslava fue tan grande que, a mediados de la década de 1950, se encontró la solución de interpretarlo como concierto, fuera de la liturgia.¹³⁰ Cabe agregar como posible logro, pero más de los músicos que de la política franquista, que hubiera “diálogo” entre compositores sacros, marginados en el caso mexicano, pero muy prolíficos en el español. Estilísticamente, los padres Otaño¹³¹ e Ignacio Prieto¹³² en España no están lejos de Julián Zúñiga o Paulino Paredes¹³³ en México, por mencionar un ejemplo, y Miguel Bernal Jiménez, el compositor sacro mexicano más importante, fue muy bien recibido en España. Sea paciente el lector, pues esto se explica en el capítulo que sigue.

Lo conseguido en términos de música sacra obedeció más a la Iglesia que al Estado, aunque éste, por obra de su ideología, diera libertad a la primera y a sus ministros, y acaso se le pueda agradecer que, cuando menos en este caso, no actuara como antítesis del rey Midas, capaz de afeardar todo lo que tocara, como sí ocurrió con

130 Véanse, al respecto, “El privilegio del Papa y el ‘Miserere’ de Eslava”, Diario ABC, el 19 de marzo de 2005, https://www.abc.es/sevilla/pasionensevilla/sevi-privilegio-papa-y-miserere-eslava-200503190300-201293427600_noticia.html y El Correo de Andalucía, “El cardenal Segura y el Miserere”, elcorreoweb.es, consultado el 24 de abril de 2024, <https://elcorreoweb.es/historico/el-cardenal-segura-y-el-miserere-GEEC130475>.

131 Christiane Heine, “La situación de la música sacra en las ‘Dos Españas’: reflexiones en torno a la repercusión de la Guerra Civil en la historia del género”, *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte* 3 (2010): pp. 288-300.

132 Real Academia de la Historia, “José Ignacio Prieto Arrizubieta”, consultado el 24 de abril de 2024, <https://dbe.rah.es/biografias/10220/jose-ignacio-prieto-arrizubieta>.

133 A la par del cardenal Segura en España, Paulino Paredes suponía que no bastaba ser buen músico para ser buen compositor sacro. Sin embargo, al haber padecido la Iglesia la persecución del régimen revolucionario, en México la música católica no recibió en el siglo XX apoyo del Estado, que más bien se inclinó hacia el nacionalismo. Por eso, quizá, la obra de él y sus coetáneos permaneció olvidada, y sólo en tiempos recientes empieza a haber ciertos rescates. Víctor Morales, *Paulino Paredes. Cantos Místicos. Obra para órgano Vol.1*, CD, Urtext Digital Classics (Guadalajara, 2016), <https://urtextonline.com/wp-content/uploads/2022/05/Cantos-Misticos.pdf>.

autores como Moreno Torroba, que sin haber sido siquiera un franquista convencido pasó a la historia como un “compositor fascista”, o como el desafortunado Juan Tellería, autor de “Amanecer en Zegama”, cuya música tomó la falange para su himno “Cara al sol”, interpretado por el régimen sin pagar siquiera regalías. Tellería, que milagrosamente se salvó de morir tras ser capturado por los republicanos en la Guerra Civil, era algo conservador en términos sociales, pero sin interés por la política, y no recibió del régimen más que una cátedra en el Conservatorio en 1946, tres años antes de fallecer.¹³⁴ Tristemente, el resto de su música tuvo que cargar con la ignominia del franquismo, una vez advenida la transición de España a la democracia.

La salvedad del quehacer musical sacro, por el pequeño acierto que pudo significar el patrocinio de algunos concursos o la intención de hacer más llevaderas las condenas penitenciarias mediante la enseñanza de la música, no compensa lo enjuto de los resultados generales del franquismo en el terreno que me ocupa. El español era un Estado relativamente débil, que recordaba en su acción a un padre de familia carente de verdadera autoridad, porque las bases de su “pseudopotestad” eran el regaño y el castigo. En materia cultural, el franquismo recurrió a la censura sin conseguir los objetivos a los que aspiraba. Esta ineficacia fue en buena medida atribuible a la debilidad de las instituciones, subsecuente a la preponderancia de la figura de Franco, como lo muestra Reynaldo Ortega en *Movilización y democracia*, ya que reiteradamente “el caudillo” sabotó todos los esfuerzos por institucionalizar el sistema

¹³⁴ Ana Ramírez, “La música de mi padre fue desterrada por componer el ‘Cara al Sol’”, *El Confidencial*, el 8 de junio de 2021, sec. Cultura, https://www.elconfidencial.com/cultura/2021-06-08/juan-telleria-compositor-cara-al-sol-padre_3120000/.

autoritario.¹³⁵ El “generalísimo”, además de vigilarlos, propició pugnas entre los tres pilares de la dictadura: Falange, ejército e Iglesia. Esta última, muy por delante de los otros dos, fue la que en mayor medida tomó a cargo la política cultural, pero sus esfuerzos supletorios se malograron, presumiblemente por no recibir el respaldo estatal necesario.

¹³⁵ Reynaldo Ortega, *Movilización y democracia: España y México* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2008), pp. 106-107.

CAPÍTULO IV - MÉXICO

Antecedentes

En el plano institucional, para entender el caso de México merecen especial atención tanto los conservatorios como las orquestas. Los primeros, toda vez que procuran asegurar la transmisión intergeneracional de conocimientos prácticos, técnicos y teóricos, son más capaces de perdurar. Nuestro Conservatorio desempeñó un papel importante en el proyecto posrevolucionario para la cultura, si bien su fundación se remonta a 1866, cuando el gobierno de Benito Juárez comenzó a subvencionar esta escuela, que en sus inicios era de carácter privado. Fue, sin embargo, durante el gobierno de Porfirio Díaz cuando adquirió el nombre de Conservatorio Nacional de Música (CNM), sin que realmente tuviera alcances verdaderamente nacionales, pues se trataba de una institución más bien pequeña y modesta, que a lo sumo formaba suficientes músicos para satisfacer las demandas de entretenimiento de una minoría en la capital.

La Revolución supuso adversidad para múltiples entidades, incluido el CNM, pero así como el México independiente heredó organizaciones de raigambre virreinal, algunas de las cuales perviven hasta hoy¹³⁶ cuando menos en sus efectos, el Estado posrevolucionario fue partícipe del marco de instituciones forjado durante el Porfiriato. En la década de 1920 el CNM pudo repuntar, aunque ciertamente con reformas, merced al interés que despertaba en un destacado miembro de la *intelligentsia* de la época: José

¹³⁶ Daron Acemoglu y James Robinson, *Por qué fracasan los países*, trad. Marta García Madera (Ciudad de México: Crítica, 2019).

Vasconcelos, secretario de Educación Pública bajo el mandato de Álvaro Obregón, y que antes fue secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes en el efímero gobierno de Eulalio Gutiérrez. El proyecto educativo de Vasconcelos, promotor de la “regeneración del espíritu a través de las artes”, tenía como premisa la creencia de que un pueblo con acceso a buena literatura y buena música estaría a salvo de la “perdición”.¹³⁷ El oaxaqueño mismo reconocía que en estas dos artes radicó el éxito cultural de la Iglesia en el Medioevo y veía en su cultivo un acierto de los revolucionarios rusos. Él mismo declaró, rememorando sus conversaciones con Álvaro Obregón respecto a los pasos que habría de seguir el proyecto educativo mexicano de la década de 1920: “El día en que pusiéramos a todo el pueblo de México a ritmo de una música como la de Rimsky [Kórsakov], había yo dicho en alguna conversación con Obregón, ese día habría comenzado la redención de México”.¹³⁸ La actividad siguió a la inquietud, pues pidió a Chávez componer una obra que contribuyera a fincar la “nueva tradición” musical de nacionalismo mexicano.

Si Manuel María Ponce compuso música nacionalista que retomaba canciones populares y mestizas para configurarlas al estilo de bellas *Lieder* o *mélodies*, el nacionalismo que ahora encabezaba Chávez apelaría a una idea mitificada del pasado indígena, por lo cual este autor compuso, a solicitud de Vasconcelos, el *ballet* “azteca” intitulado “El fuego nuevo”, el cual exhibía el legendario festejo prehispánico homónimo que, según los antropólogos, llevaban a cabo los habitantes de Tenochtitlan

¹³⁷ María del Carmen Bernal, “Remembranzas sobre el proyecto cultural de José Vasconcelos”, *Revista Panamericana de Pedagogía*, núm. 2 (el 1 de mayo de 2001), <https://doi.org/10.21555/rpp.v0i2.1901>, pp. 51-52.

¹³⁸ José Vasconcelos, *El desastre* (Ciudad de México: Trillas, 1938), pp. 324-325.

cada cincuenta y dos años. Ponce presentó a Chávez, en 1912, cuando éste tenía doce años, como discípulo suyo en un recital de piano con música de Debussy, y ciertamente las primeras obras del alumno reflejaban la influencia del maestro; así las cosas, Tello¹³⁹ asevera que ambos inauguraron el sinfonismo nacionalista entre 1918 y 1921, con la “Balada mexicana” de Ponce en su versión orquestal y “El fuego nuevo” de Chávez, aunque el segundo no se estrenara sino en 1928. Durante la presidencia de Calles, iniciada en 1924, los esfuerzos educativos de Vasconcelos se vieron contravenidos por una baja en el presupuesto asignado a la Secretaría de Educación Pública, que en consecuencia disminuyó las partidas correspondientes a la música y las demás artes.¹⁴⁰ Más aún, entre 1926 y 1929 el país vivió la última etapa de lo que podría considerarse una lucha intestina de gran envergadura: la cristiada.

Chávez contrajo nupcias en 1922, a sus veintitrés años, y con su luna de miel inició casi una década de estancias prolongadas fuera del país. Su obra producida en ese decenio presentó una nueva estética prontamente acogida por otros compositores, como Candelario Huízar, que en 1928 compuso “Imágenes”, y *Revueltas*, que estuvo en Estados Unidos, primero entre 1922 y 1924 para estudiar violín con Otakar Sevcik, después entre 1926 y 1928 como compositor consumado. Esa estética está presente en el “Cuauhnáhuac” de *Revueltas*, que data de 1930. Empero, si Chávez privilegió en sus obras reconstrucciones imaginarias a partir de música indígena o de presuntas

¹³⁹ Aurelio Tello, “IX. La creación musical en México durante el siglo XX”, en *La música en México. Panorama del siglo XX*, ed. Aurelio Tello (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica-Conaculta, 2010), pp. 489-490.

¹⁴⁰ Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, Breviarios 263 (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015), p. 76.

sonoridades prehispánicas, Revueltas recuperó en mayor medida los motivos populares del incipiente entorno urbano, como en su “Música de feria”. A juicio de Otto Mayer-Serra, musicólogo español de filiación izquierdista que se refugió en México luego de la Guerra Civil, la obra de Chávez puede describirse como “indigenismo moderno” y la de Revueltas como “realismo mestizo”. Ambos compositores, con estancias significativas en el extranjero, son un par casi mítico en el panorama de la historia de la música en México. Incluso es posible referir la existencia de chavistas y antichavistas, o de chavistas y revueltistas, dicotomías que, sin embargo, invisibilizan la genialidad de otros compositores pertenecientes a una “tercera vía”: el nacionalismo sacro, auspiciado por la Iglesia. La mayoría de los estudios musicológicos elaborados en los años del PRI dan un lugar completamente secundario a Bernal (el mayor exponente de esa corriente artística): al menos lo mencionan, mientras que otros compositores católicos, como el padre Manuel Aréchiga o el poblano Primo Cuautli Xicali,¹⁴¹ siguen siendo desconocidos aun en la actualidad, pese al genio de su obra y a esfuerzos encomiables por rescatarla y difundirla (retomaré este tema más adelante). En todo caso, a finales de la década de 1920 Chávez y Revueltas quedaron incorporados a dos instituciones centrales de la política musical. En 1928, con el apoyo de Antonieta

¹⁴¹ Compositor poblano, legatario de Bernal y autor de un amplio repertorio sacro, apenas nombrado en los textos recientes sobre música en México como el de Lorena Díaz Núñez, “Nova et vetera: un acercamiento a la música sacra católica del siglo XX”, en *La música en México. Panorama del siglo XX*, ed. Aurelio Tello (México: Fondo de Cultura Económica-Conaculta, 2010), pp. 647-696. Al mismo tiempo que escribo esta tesis, Mariana Cuautle, destacada pianista con quien he sostenido un diálogo sobremanera enriquecedor, elabora la suya sobre la vida y obra de este compositor, lo que supone un ejercicio de investigación promisorio, pues fueron trabajos semejantes los que en su momento permitieron dar a conocer la producción de Bernal. En esa línea, véanse Lorena Díaz Núñez, *Como un eco lejano: la vida de Miguel Bernal Jiménez*, 1a ed., (México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Teoría y práctica del arte: Ríos y raíces, 2003), y José Rocha, “Miguel Bernal Jiménez, the thematic nationalist” (ensayo doctoral, Houston, Universidad de Houston, 2012), <https://www.proquest.com/docview/1317959761/abstract/660BD233A1E4426FPQ/1>.

Rivas Mercado --quien a la postre financió también la campaña electoral de Vasconcelos-- y del embajador estadounidense Dwight Morrow, se fundó la Orquesta Sinfónica de México, precursora de la ahora Orquesta Sinfónica Nacional. Chávez fue nombrado director y Revueltas asistente; el primero recibió ese mismo año la dirección del CNM, al que se incorporó el segundo como profesor de violín y música de cámara en 1931.

La migración como catalizador del desarrollo musical en México

La migración desempeñó un papel básico en el desarrollo musical de México, pues por un lado contribuyó a forjar músicos y por otro permitió, mediante las actuaciones de solistas y la difusión de piezas, proyectar la imagen del país en el exterior. La educación musical tuvo lugar en varias instituciones, la mayoría fundadas por el Estado. Los intérpretes y compositores ahí formados contribuyeron a la vida artística nacional, no de manera aislada, sino como parte de grupos bien definidos en simbiosis con las instituciones. A lo largo de este capítulo mostraré cómo, aun si se trató de un número reducido, los músicos inmigrantes resultaron de capital importancia, mientras que el nacionalismo en la música tuvo varias vertientes, desde las que recuperaban --a la manera de Ponce-- los elementos mestizos hasta las que ideaban una música supuestamente indígena. Para eso, conviene dedicar unas líneas al ambiente general de la época.

Yankelevich¹⁴² ha hecho notar, con toda razón, que los estudios sobre los extranjeros en México son escasos, si bien se trata de un grupo de la población históricamente pequeño. Igual ha mostrado lo escasas que son las investigaciones sobre los emigrados, pese a la mayor dimensión de este conjunto. Además, dicho historiador ha puesto de relieve el tinte xenofóbico de las políticas mexicanas relativas a la inmigración. Creo adecuado apoyarme en su argumento, aunque sea de modo somero, para situar la política musical del México posrevolucionario, en cuya escena resulta muy destacable el influjo de la migración: es éste un campo donde un gremio ínfimo ha tenido repercusiones enormes.

Añade Yankelevich que esas políticas mexicanas de inmigración tan profundamente restrictivas obedecen, en alguna medida, a la “herencia revolucionaria”. Por un lado, la Constitución de 1917 buscó acotar la influencia foránea, probablemente para evitar que se repitieran casos de extranjeros sumamente poderosos, como el de Sir Weetman Pearson en el Porfiriato. Se reconocía a México como país débil que enfrentaba una amenaza adicional, pues la repatriación de numerosos connacionales que radicaban en Estados Unidos podía ocurrir en cualquier momento, lo cual era una verdadera espada de Damocles para nuestro endeble mercado laboral. Por otro lado, el nacionalismo revolucionario alimentó la noción de que la única manera de ser auténticamente mexicano era asumirse mestizo. Aun así, hubo de encontrarse alguna manera de incorporar en la nación tanto el legado virreinal como los pobladores

¹⁴² Pablo Yankelevich, “Migración, mestizaje y xenofobia en México (1910-1950)”, *Anuario de Historia de América Latina*, núm. 54 (2017): pp. 129-156.

indígenas, y eso fue tarea de la incipiente antropología mexicana, inaugurada por Manuel Gamio.

Formación de grupos y condición de extranjería en el desarrollo de la vida musical

La migración dentro de México (concretamente hacia la capital desde todo el interior de la República, incluidas las regiones rurales) para estudiar en el CNM o en la Escuela Nacional de Música de la UNAM fue muy considerable. Algunos músicos, formados en el primero, regresaban después a los conservatorios estatales como docentes.¹⁴³

En el apartado inicial de este capítulo mencioné a Revueltas, miembro de una familia de artistas y uno de los compositores mexicanos más reconocido del siglo XX. Valga ahora añadir que este creador migró tanto interna como internacionalmente. Primero dejó su natal Santiago Papasquiaro, Durango, para proseguir sus estudios del violín en el CNM. En 1916 partió hacia Texas, para enrolarse en el Saint Edward College. Se mudó a Chicago en 1920 y poco después regresó brevemente a México, pero en 1922 volvió a esta ciudad estadounidense, donde estuvo hasta 1924 como discípulo de Sevcik, luego vino a la patria para dar algunos conciertos con Chávez al piano, y en 1926 retornó a Estados Unidos, no ya como estudiante, sino en calidad de compositor y músico: ahí permaneció hasta 1928. De vuelta en México, la década de

¹⁴³ Kuri relata sobre el Conservatorio de Puebla que, entre 1952 y 1977, durante la dirección de Fausto de Andrés y Aguirre, un convenio entre ambas instituciones permitió enviar a los estudiantes más sobresalientes a prepararse al CNM, y que fue ahí, y no en el de Puebla, donde se formaron los más ínclitos músicos de la escena poblana. Esto refuerza la idea de que el centralismo prevaleció en el plano institucional posrevolucionario, pero también muestra que los estados no quedaron en el olvido y pudieron recibir algunos frutos de la fortaleza capitalina. En la Ciudad de México podía uno estudiar con músicos instruidos en el extranjero, en la provincia con músicos formados en la capital. María Delta Kuri Trujeque, “El Conservatorio de música y declamación del estado de Puebla, 1916-1967” (tesis de licenciatura, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2001), pp. 92-93.

1930 vio su producción más prolífica.¹⁴⁴ En 1935, después de que el duranguense compuso la música para la película “Redes” (que le valió la comparación con el célebre Prokófiev), ocurrió la ruptura entre Revueltas y Chávez, con la subsecuente separación de “revueltistas” y “chavistas”, bien conocida en el medio musical mexicano. Valga mencionar que Revueltas zarpó hacia España en tiempos de la Guerra Civil; a su llegada sin previo anuncio, Abel Eisenberg, “avisado en un sueño”, fue a recibirlo a Veracruz.¹⁴⁵

Violista, violinista, pianista y director de orquesta de ascendencia judía, Eisenberg era mexicano por nacimiento y relata que Chávez intentó desprestigiarlo con acusaciones de ser un extranjero que usaba a México como trampolín para marcharse a Estados Unidos.¹⁴⁶ Efectivamente fue ahí, pero no para ofrecer conciertos sino para estudiar. Sin embargo, su formación como director se vio muy beneficiada cuando migró para recibir el nombramiento como subdirector de la Filarmónica de La Habana, donde también fue principal de violas y tuvo una estrecha relación con Erich Kleiber. Eisenberg da cuenta en sus memorias de lo valiosas que le resultaron las actividades impulsadas por la Sociedad de Conciertos Daniel, agrupación de carácter privado, y recuerda con amargura cómo Chávez trató de boicotear la actuación de Kleiber, pues prohibió a los músicos de la Sinfónica de México tocar con éste en un concierto que organizaba la mencionada Sociedad. Ésta era objeto del repudio chavista por traer al

144 Malmström, pp. 73-75.

145 Abel Eisenberg, *Entre violas y violines. Crónica crítica de un músico mexicano* (Ciudad de México: Editorial Edamex, 1990), pp. 21-22. Este libro sirve de base al presente capítulo y quizá sea lo más cercano a una conversación con el artista, pues narra ampliamente toda clase de anécdotas que permiten conocer el panorama de la música en México, de acuerdo con un allegado a Revueltas vilipendiado por Chávez.

146 *Ibid.*, pp. 45-47.

país a intérpretes extranjeros en “detrimento” de los nacionales. Ernesto de Quesada, promotor de Conciertos Daniel, recomendó a Eisenberg con Enrique de Marchena, director de Bellas Artes en República Dominicana, quien le permitió dirigir la Orquesta Sinfónica Nacional de Santo Domingo entre 1946 y 1957, período durante el cual recibió homenajes tanto de funcionarios públicos dominicanos como de diplomáticos mexicanos. En 1957, tras quince años de ausencia, Eisenberg regresó a México, donde cultivaría amistad con otros músicos, como Carlos Jiménez Mabarak,¹⁴⁷ quien fue alumno de Revueltas en el CNM y luego cursó estudios en Bruselas hasta 1936.

Mabarak, afín a Chávez, patrocinó en 1945 la composición de su sinfonía en mi bemol y fue también profesor en la Escuela Nacional de Música, la otra gran institución educativa en su campo. Más adelante, merced a una beca de la UNESCO, marchó a estudiar el dodecafonismo con René Leibowitz en París. Esto prueba que no todos los grandes músicos del escenario mexicano fueron exclusivamente nacionalistas, sino que también la vanguardia estuvo presente. Valga añadir a Manuel Enríquez Salazar, violinista y compositor proveniente de Ocotlán, Jalisco, quien recibió una excelente educación en Juilliard y en París,¹⁴⁸ y fue concertino bajo la batuta de Eisenberg en Guadalajara. Se comprueba así que, a pesar del centralismo mexicano, las principales ciudades del país recibieron algunos frutos de la formación de músicos en la capital y en el extranjero. Enríquez, a quien el chelista Carlos Prieto define como

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 92.

¹⁴⁸ Iracema de Andrade, “El canto del cenizote”, *El semanario sin límites* (blog), 5 de septiembre de 2017, <https://elsemanario.com/vida-y-cultura/canto-del-cenizote/>.

posnacionalista, tuvo sin embargo una faceta nacionalista, con su “misa prehispánica para sonidos electrónicos”.¹⁴⁹

Cabe destacar que los músicos cercanos a Revueltas no necesariamente eran hostiles contra el grupo de Chávez. Tal es el caso de María Teresa Rodríguez, pianista; Eduardo Mata, director; y Blas Galindo, nativo de San Gabriel, Jalisco, de origen huichol, que se trasladó a la capital para estudiar en --¿podría esto sorprendernos?-- el CNM, donde fue compañero de Eisenberg.¹⁵⁰ Galindo es un ejemplo llamativo de movilidad social, porque cuando se dirigió a esa escuela, sin tener siquiera una habitación rentada donde pasar la noche, deseaba sólo mejorar sus habilidades musicales para dirigir la banda de alientos de su pueblo: nunca habría imaginado que terminaría en Tanglewood, Massachusetts, para estudiar brevemente con Copland. Lo anterior no necesariamente es atribuible, ni en parte ni mucho menos en su totalidad, a la política cultural mexicana: a menudo pesó mucho más la diplomacia blanda estadounidense, como se verá en el capítulo siguiente. Con todo, la estancia de Galindo en Estados Unidos, por ejemplo, no inhibió la composición de obras con carácter marcadamente nacionalista, entre las que destaca la musicalización del poema “Suave Patria”.

Salazar, el musicólogo español, de 49 años llegó a México en 1939; esto fue gracias a Cosío Villegas, quien lo incluyó en las listas de republicanos que habrían de recibir cobijo en nuestro medio. Su migración no fue voluntaria, sino que respondió a

149 Pablo Cabañas Díaz, “Otras inquisiciones. Grandes maestros: Manuel Enríquez”, *Almomento* (blog), 25 de agosto de 2021, <https://almomento.mx/otras-inquisiciones-grandes-maestros-manuel-enriquez/>.

150 Eisenberg, p. 49.

un fenómeno político. Si bien carecía de formación profesional en algún conservatorio o universidad, se enorgullecía de ser autodidacta. Recibido en La Casa de España (transformada luego en El Colegio de México, donde publicó varios volúmenes sobre música en la sociedad europea), dictó clases de historia de la música en el CNM durante los años 1940.¹⁵¹ Salazar ciertamente buscó compartir sus conocimientos con el país que lo acogió. Aunque no le entusiasmaban mucho las grandes conferencias repletas de curiosos inconstantes, llegó a ofrecer algunas, sobre todo como preámbulo a conciertos en el Palacio de Bellas Artes. Tan sólo en 1939, dictó material suficiente en ese recinto como para que La Casa de España en México le publicase un volumen de 224 páginas sobre “música y soledad”¹⁵² en el siglo XX. Sustentó otras 36 conferencias de alcance algo menor en la Universidad Nacional Autónoma de México, aún en la calle de Bucareli, y el texto que de ellas emanó fue suficiente para que El Colegio de México editase dos volúmenes de una colección intitulada *La música en la sociedad europea*.¹⁵³ Ejemplares de esos libros, con la cátedra de historia de la música que dictó Salazar, están resguardados en la Biblioteca Daniel Cosío Villegas de la institución, pero quizá el actuar más destacado, que él mismo disfrutaba en mayor medida, haya sido la impartición de seminarios y talleres a un número reducido de personas profundamente

151 Consuelo Carredano y Carlos Villanueva, *Manuel de Falla en el imaginario de dos músicos exiliados: Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay*, (Ciudad de México: El Colegio de México, 2017), pp. 55-72.

152 Así lo nombra Martí Soler, pero quizá se trate de un error de dedo y en realidad la obra sea sobre música y “sociedad”, pues éste es el libro publicado: Adolfo Salazar, *Música y sociedad en el siglo XX: ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social* (Ciudad de México: La Casa de España en México, Fondo de Cultura Económica, 1939).

153 Martí Soler, *La casa del éxodo: los exiliados y su obra en la Casa de España y El Colegio de México*, 2a ed., Testimonios (Ciudad de México: El Colegio de México, 2015), p. 250.

interesadas por la música, sobre la cual discutían. Salazar escribió a Cosío Villegas en 1938:

Creo preferible un público de personas de cultura media, con interés decidido y no de simple curiosidad en la materia. Me gustaría estar en contacto con los oyentes, hacerles preguntas, enterarme de si me han entendido suficientemente [...] Por todas estas razones es preferible un público reducido de “alumnos” a uno extenso de simples curiosos.¹⁵⁴

A lo anterior no tardó mucho en contestar don Daniel, quien informó a Salazar que sería necesario presentarlo mediante unas dos o tres conferencias para un público numeroso, “no obstante todos los defectos que éste tiene”. Le dijo también que la labor no habría de limitarse a la capital del país, sino que convendría extenderla a “los centros de educación y de cultura superior de provincia”.¹⁵⁵ Revelan tino la respuesta pronta de Cosío Villegas y el hecho de que finalmente Salazar llegase a México, donde recibió facilidades para seguir dedicándose a la investigación y docencia. Salazar ya había escrito a Chávez, pero no obtuvo respuesta. Sin embargo, cuando aquél llegó a México, la relación entre los dos fue buena. El español le prodigó críticas muy favorables en la prensa, aunque eso le granjeara ataques periodísticos de quienes no tenían en buena estima al compositor, y recibió de él la encomienda de realizar investigaciones importantes, como la que se refiere a la música en la cultura griega, mencionada en el primer capítulo de esta tesis.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 270.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 271.

Salazar alabó la “Sinfonía asturiana” de otra exiliada: María Teresa Prieto,¹⁵⁶ también bajo el cobijo de Chávez, quien dirigía el estreno de sus obras. Sobre su labor en México y su vínculo con el director mexicano ha escrito excelentemente Tania Perón; baste aquí mencionar que, como otros exiliados españoles, se benefició de la ayuda de su hermano, Carlos Prieto “I”, violinista aficionado y esposo de Cécile Jacqué, también diestra en ese instrumento, quienes integraron con el padre de ella (Maurice Jacqué, violista) y su hermano (Léon Jacqué, chelista) el primer Cuarteto Prieto, cuando estaban aún en Oviedo. Poco después, el matrimonio y Maurice Jacqué se trasladaron a México, donde nació Carlos Prieto “II”, destinado a ser chelista para suplir a su tío, que se había quedado en Francia. Prieto “II” llegaría a ser mucho más que un aficionado: hoy se le aclama en todo el orbe; curiosamente, estudió primero ingeniería metalúrgica y economía en el Instituto Tecnológico de Massachusetts, al que ingresó en 1954, pero después, arrepentido de haber abandonado la música, arriesgó una egregia carrera empresarial en Fundidora Monterrey y se consagró de lleno al violonchelo. Probablemente su éxito no habría sido posible sin las sólidas bases que en su niñez recibió de Imre Hartman.¹⁵⁷

156 Tania Perón Pérez, "María Teresa Prieto y Carlos Chávez: paradigma de la fructífera relación de México y España a mediados del siglo XX", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 23 (enero-junio 2012): pp. 76-77.

157 El relato que hace Carlos Prieto Jacqué no tiene desperdicio. Narra no sólo cómo, tras concluir sus estudios en el Liceo Franco-Mexicano, atraído por el prestigio del MIT e influido por sus padres, que temían los rigores e incertidumbres de una vida dedicada a la música, decidió estudiar dos licenciaturas eminentemente matemáticas, aunque pudo participar como chelista en la orquesta del MIT; cuenta también de los viajes que en la década de 1960 realizó a la URSS y cómo escuchó el discurso de Jrénnikov para recibir a Stravinski, quien volvía en 1962 tras décadas de exilio: hubo palabras elogiosas del líder de la *intelligentsia* musical soviética que antes había proferido viles críticas contra el autor de la “Consagración de la primavera”. Más aún, Prieto narra su encuentro con Anastas Mikoyán, Dmitri Shostakóvich y Dmitri Kabalevski cuando éstos vinieron a la Ciudad de México con motivo de la exposición soviética de 1959. El libro de Prieto es una obra autobiográfica hartamente disfrutable que por falta

No debe soslayarse el papel de los músicos extranjeros que emigraron hacia México. Como muestra están los integrantes del Cuarteto Lener: Josef Smilovits, violín segundo; Herbert Froelich, viola; y Hartman, chelo; antes fueron Sandor Roth el violista y Jenő Lener el primer violín; a éste lo sustituyó el preclaro artista oriundo de Yahualica, Jalisco, Higinio Ruvalcaba.¹⁵⁸ Este conjunto se fundó en Budapest en 1918 y antes de la Segunda Guerra Mundial tuvo una trayectoria distinguida en el Reino Unido. Llegó a México en 1941, por invitación de la Sociedad de Conciertos Daniel, y Eisenberg tocó ocasionalmente con ellos, cuando la música requería de dos violas.¹⁵⁹ Hartman estrenó además el “Adagio y fuga para chelo y orquesta” de Teresa Prieto.¹⁶⁰ Valga mencionar también someramente el caso de Henryk Szeryng, violinista mundialmente famoso nacido en Polonia, quien a causa de la Segunda Guerra Mundial pidió asilo para cuatro mil polacos, solicitud que le concedieron las autoridades de México. Agradecido, permaneció ahí, donde en 1946 se naturalizó mexicano. En 1960 fue nombrado embajador cultural de su nueva patria.¹⁶¹ A juicio (quizá exagerado) de Vasconcelos, el gran genio del violín llegó a encontrar mayor placer en el trato con diplomáticos que con los músicos mismos.¹⁶² Su reputación mundial como uno de los más excelsos violinistas no está en entredicho.

de tiempo prefiero citar y no transcribir. Carlos Prieto, *Mis recorridos musicales alrededor del mundo. La música en México y notas autobiográficas* (Ciudad de México: FCE, 2017), pp. 179-189.

¹⁵⁸ Eusebio Ruvalcaba, *Al servicio de la música* (Ciudad de México: Lectorum, 2007), p. 7.

¹⁵⁹ Eisenberg, pp. 27-28.

¹⁶⁰ Perón, p. 81.

¹⁶¹ El País, “Murió el violinista Henryk Szeryng”, *El País*, 3 de marzo de 1988, sec. Cultura, https://elpais.com/diario/1988/03/04/cultura/573433207_850215.html.

¹⁶² Héctor Vasconcelos, *Perfiles del sonido* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2004), p. 78.

Marginalización y control de espacios en la delimitación del canon

Las secciones que siguen proyectan luces y sombras sobre la figura de Chávez, mencionado ya en el apartado de antecedentes de este capítulo, en cuyo proceso formativo influyó la migración internacional. Bien podría yo haber escrito toda la tesis sobre este personaje de claroscuros y con plena justificación, porque en él se manifiestan tanto el liderazgo y la acción personal, propias de la *virtù* del príncipe que sabe dominar a la fortuna y cubrirse de honor y gloria para la posteridad, como la formación y consolidación de las instituciones del México posrevolucionario. Respecto a Chávez han escrito muchos, lo mismo músicos contemporáneos suyos que musicólogos de entonces y de ahora, mexicanos y extranjeros. Aun así, con frecuencia se cae, al considerar su persona, ya sea en la demonización, que lo vuelve cacique tiránico, o en el elogio desmedido, que lo nombra genio nacional. Con una mirada politológica, espero aportar ahora una consideración mesurada sobre Chávez en su calidad de protagonista de la política cultural mexicana. Si lo que guía mi atención es el interés de un politólogo, quisiera arrojar luz sobre el Estado mexicano y sus instituciones y preocupaciones en tiempos de Chávez, más que sobre la obra musical del compositor mismo. Dado que la “nueva musicología” se interesa por el ambiente histórico, social y político en el que se crean y se interpretan los repertorios, quizá mi análisis pueda resultar también atractivo para los estudiosos de la musicología.

La izquierda: Jacobo Kostakowski

Al discutir los casos soviético y español, resultó muy notorio el recurso a la censura como instrumento para establecer lo que, por quedar fuera del canon, pasaba a constituir

el llamado “anticanon” o canon de lo vituperable. El ideal soviético excluía las expresiones musicales consideradas formalistas, propias de la decadencia occidental, lo mismo que algunos géneros populares tildados de baratos, como el foxtrot o el “vals del dólar”. En el caso español, no se censuraba propiamente el contenido musical de las obras, sino más bien el pasado republicano de su autor o el contenido de libretos que se alejaban de la ideología franquista.

En México, donde hubo cierto interés --aunque con altibajos-- por insuflar vigor a instituciones como el CNM o la Orquesta Sinfónica Nacional, ¿fue también la censura un instrumento para engendrar el canon posrevolucionario? Considero que en nuestro país no se utilizó tanto como en la URSS y España, pero sí existió en una modalidad que podría denominarse como “control de espacios”. Con esto, quiero decir que ni las obras ni los compositores enfrentaron una represión absoluta, mediante la cual ciertas partituras o artistas quedasen excluidos de todo escenario, sino que, más bien, se limitó la visibilidad de ciertos creadores y sus obras. Esto puede interpretarse como un reflejo de lo que el sistema político mexicano de aquellos tiempos hizo con algunas corrientes políticas disidentes, tanto de derecha como de izquierda.

Picún ha empleado el término de músicos disidentes para referirse a la experiencia de compositores cercanos a la izquierda, como Jacobo Kostakowski y José Pomar. Aun el propio Revueltas podría considerarse como tal en alguna de sus facetas, y la musicóloga uruguaya ha aplicado el mismo calificativo a Ruvalcaba, aunque más

por sus posturas académicas que por las de carácter político.¹⁶³ Junto con él, Picún clasifica a Kostakowski y Pomar como artistas que padecieron “la marginación de su música y de su persona misma [...] producida por el oficialismo”. Valga por ahora analizar el caso del primero, para lo cual me apoyo en el trabajo de Picún. Violinista y compositor nacido en Odesa, el joven Kostakowski dejó el Imperio Ruso y consiguió formarse como intérprete y autor en las principales instituciones de Europa occidental, como el Conservatorio de Leipzig y el de Berlín. Sin embargo, su participación política en el fallido intento por establecer una república socialista en Baviera, tras la Primera Guerra Mundial, lo puso en graves dificultades. Fue detenido y condenado a muerte, pero consiguió venturosamente evadir la pena capital, luego se exilió en México, país por el que sentía cierta afinidad debido a la Revolución “recién victoriosa”. Con sus hijas, su esposa y su violín, más un equipaje pleno de sus composiciones, se embarcó hacia América. Llegó a Veracruz en 1925, pero cuando intentaba recuperar sus maletas le informaron que se habían extraviado. En vano apeló al Consulado alemán para tratar de recuperarlas, pero toda una colección de partituras se perdió para siempre, y su vida en México como compositor tuvo que construirse prácticamente desde cero. Recibió la nacionalidad por naturalización y se afilió a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (a la que pertenecía también Revueltas), así como al Partido Comunista Mexicano (PCM). Se incorporó a la vida artística del país hábilmente, al componer música de cámara para violín y piano, además de canciones y piezas corales

¹⁶³ Ericka Montaña, “Custodia a cargo de Investigaciones Estéticas. La obra de Ruvalcaba se integra al Archivo de Músicos Disidentes”, *La Jornada*, el 21 de septiembre de 2001, <https://www.jornada.com.mx/2001/09/21/05an2cul.html>.

sobre textos de Ramón López Velarde, Salvador Díaz Mirón o Amado Nervo. Para ganarse la vida, siguió actuando en recitales de violín y piano con repertorios variados, desde Schubert y Antonin Dvorák hasta Ponce y transcripciones del propio Kostakowski de melodías hebreas. Además, compuso algunas obras menores para espacios de entretenimiento, como foxtrots, valeses y tangos. Un ingreso fijo le vino de la docencia, pero, en contraste con otros músicos extranjeros, Kostakowski no recibió una cátedra, ni en el CNM ni en la Escuela Nacional de Música, y hubo de contentarse con dar clases en escuelas primarias de la capital, tarea noble, es cierto, que desempeñó componiendo marchas y otras piezas adecuadas a los infantes, pero que distaba de ser el mayor sueño del compositor, cuyas aptitudes quizá habrían podido aprovecharse mejor en otras esferas.

Valga aclarar que su participación en la vida musical institucionalizada no gozó de tanto éxito como otros esfuerzos. En 1935, el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública organizó una serie de conciertos en honor a J. S. Bach, en el 250 aniversario de su natalicio. Revueltas inauguró la gala con la Sinfónica Nacional interpretando el tercer concierto de Brandeburgo, mientras que Kostakowski dirigió el concierto para dos violines, con Tula Meyer (la célebre profesora alemana radicada en Jalisco) y Francisco Contreras como solistas. La función fue objeto de críticas contrastantes. Gerónimo Baqueiro Fóster se mostró elogioso en la prensa, y Heliodoro Oseguera, jefe de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes, en nombre del secretario de Educación y del representante diplomático de Alemania extendió un oficio de felicitación al músico. En cambio, Picún evoca el sabor agridulce que dejó la presentación, pues los músicos de la OSN no deseaban que los dirigiera

Kostakowski, a quien no querían por ser propenso a un trato “insolente y descortés”, razón por la cual se quejaron ante el periódico *El Nacional*. Éste, sin embargo, lo reivindicó en el artículo periodístico “Nacionalismo feroz”, aparecido en el mismo diario, que recupero aquí de Picún¹⁶⁴:

En un país que ha sufrido el fuego de varias revoluciones y que ha vivido la idea y el ideal socialista, en un país que es considerado como adelantado y de espíritu moderno, en un país que se llama México, un grupo de músicos sindicalizados se decidió a aplastar una pequeña oportunidad que se le había dado al mexicano nacionalizado Yasha Kostakowsky, para dirigir un concierto de los festivales Bach. La situación del señor Kostakowsky no puede ser más digna de atención; ahora ni es ruso ni es mexicano y no faltan cabezas duras que quieran aplicarle el [artículo] 33. El profesor Kostakowsky es un completo mexicano y un gran compositor. ¡Por algo lo había escogido Sergio M. Eisenstein para que escribiera la música de su después fracasada película “Viva México”!

Otra crítica en *El Nacional* corrió a cargo de Manuel Barajas, quien ciertamente se ensañó contra Kostakowski, pero sin mencionar las quejas de los músicos a las que alude Picún:

En cuanto a la ejecución del concierto para dos violines y orquesta, en la imposibilidad de ocuparme detalladamente del resultado logrado, diré en síntesis y en principio, que

¹⁶⁴ Olga Picún, “Jacobó Kostakowsky en México: una aproximación al contexto musical de los años treinta”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2006, p. 175.

debemos felicitarnos todos porque se dejase dirigir esta obra al señor Jacobo Kostakowsky, sin lo cual nos habrían quedado dudas, a algunos, respecto de su competencia como director. [...] Es de esperarse que, después de esta demostración de incapacidad, ni el señor Kostakowsky, ni las personas que lo apadrinan insistirán en que vuelva a aparecer como director, porque hay ciertas cosas --y ésta es una de ellas-- que se pasan una vez, pero no dos.¹⁶⁵

A raíz de críticas como la anterior, la aparición de Kostakowski en el podio se redujo en frecuencia, y fue su labor compositiva la que de mejor manera pudo desempeñar en México. Según Picún, Kostakowski abrazó de buena gana un estilo nacionalista mexicano coherente con las elucubraciones estéticas de Chávez, en especial con aquellas que apelaban a ciertos argumentos marxistas sobre lucha de clases y quehacer artístico. Resulta entonces muy curioso que, pese a haberse inscrito en una corriente musical con el inicial visto bueno de Chávez, Kostakowski y su obra terminasen por quedar marginados. Aunque la “música al servicio de la lucha de clases” de este inmigrante coincidía con el estilo estético de, por ejemplo, “Llamadas: sinfonía proletaria” de Chávez, y si bien Kostakowski tuvo en general un trato muy cercano con Revueltas, cuando éste murió, en 1940, la música “de izquierda” quedó en el desamparo. Chávez mismo tomó distancia de esa corriente política desde mediados de la década de 1930, lo que se volvió aún más claro luego de la salida de Lázaro Cárdenas del poder. Así, cuando en 1944 se estrenó el concierto para violín número 1 de

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 176.

Kostakowski, con Ricardo Odnoposoff como solista, José Barros Sierra escribió en *El Redondel* (nuevamente debo la cita a Picún):

Ha sido Kostakowsky uno de los músicos que más duramente ha tenido que luchar por dar a conocer sus obras, pues no goza, por lo visto, del favor del dueño de la música sinfónica. Por eso no estamos familiarizados con su música y como ésta se expresa en un lenguaje muy moderno, resulta difícil formarse una opinión definitiva en una primera audición.

Es de suponer que el “dueño de la música sinfónica” aquí mencionado fuera Chávez, aunque otra anécdota que evoca Picún, respecto al concurso de composición de la Universidad Nacional en 1939, involucró a otros músicos, como Francisco Vázquez y José Rocabrana: Kostakowksi presuntamente ganó el primer premio, con su poema sinfónico “Lascas”, pero se le otorgó tan sólo una mención honorífica y no el máximo galardón, al cambiar el jurado su veredicto en el último instante con el pretexto de que Kostakowski era mexicano por naturalización y no por nacimiento. Picún no emplea el término de “xenofobia”, prefiere el de “nacionalismo exacerbado”, porque dice que también otros músicos, como Pomar y Revueltas, pese a ser mexicanos padecieron algunos de los efectos de ese nacionalismo. Me parece que ambos fenómenos no son excluyentes y que sí hubo xenofobia en este episodio (como sigue habiéndola en nuestros días), sobre todo al observar lo duras que fueron las políticas de inmigración y al leer ciertas declaraciones de Chávez respecto a Eisenberg y la labor de la Sociedad de Conciertos Daniel.

Según Picún, aunque en un primer momento Chávez fue cercano a Revueltas y Pomar, porque compartía con ellos inclinaciones políticas izquierdistas, expresadas en sus textos “Carta abierta a la juventud” y “Nacionalismo musical” que publicó la revista *Música* (medio de difusión y diálogo de la *intelligentsia* musical mexicana), el “músico de hierro”, como lo llamaba Revueltas, empezó a distanciarse de la izquierda en la segunda mitad de la década de 1930. Su reorientación política terminaría por coincidir con la de la clase gobernante, expresada en el cambio entre los gobiernos de Cárdenas y Manuel Ávila Camacho. Sin embargo, Chávez seguiría ocupando puestos políticos bajo presidencias tan dispares como las de Miguel Alemán y Luis Echeverría. En cambio, músicos como Pomar y Kostakowski permanecieron básicamente fieles a la izquierda, lo cual explicaría su marginación.

El otro nacionalismo: Miguel Bernal Jiménez

Ahora bien, mientras que Kostakowski es reflejo de un arte marginado, aunque haya seguido buena parte de los lineamientos que estableció Chávez en sus escritos tempranos, hubo un movimiento artístico en México vergonzosamente desatendido hasta nuestros días. Éste fue el nacionalismo sacro, del que se ha escrito tan poco que, para el lector de cultura general familiarizado con los principales libros sobre historia de la música en México, podría pasar completamente inadvertido el esfuerzo de no pocos compositores. Entre los raros trabajos sobre el nacionalismo sacro, que de alguna manera expresa el neocecilianismo en México, es referente obligado el de Lorena Díaz

Núñez, quien ha realizado una biografía¹⁶⁶ y un catálogo de obras del más grande promotor de esta corriente artística, Bernal, pero menciona también a un número amplio de músicos afines, entre los que destacan Cuautli, Jesús Estrada, Manuel de Jesús Aréchiga, Paulino Paredes y Alfonso de Elías.¹⁶⁷ En tiempos recientes se ha grabado algo de la música de Bernal, Paredes y Elías, mientras que Estrada es conocido por su desempeño como organista titular del Auditorio Nacional, recinto que valdría la pena estudiar porque fue, hasta finales de los años 1980, un sitio idóneo para difundir producciones de alta calidad a precios asequibles para buena parte de la población. En cambio, Aréchiga o Cuautli siguen siendo desconocidos. Como conjunto, ésta es una corriente artística muy soslayada.

¿A qué se debió lo secundario de su papel y por qué es importante mencionar a estos autores para ahondar en la comprensión del caso mexicano?¹⁶⁸ Según propuse en el primer capítulo, la ideología del nacionalismo revolucionario se asentó en el país luego de dos conflagraciones: la Revolución y la cristiada. Aunque ya en el siglo XIX la Guerra de Reforma puso fin al papel preponderante de la Iglesia y liquidó todo anhelo conservador de regir al país según una mentalidad integrista, con la muerte de Juárez y la llegada al poder de Díaz fue posible que la Iglesia y sus feligreses prosiguieran sus actividades de culto sin intervención estatal. Empero, la Revolución adquirió, en algunos momentos y regiones, tintes anticlericales. El propio Bernal, nacido en 1910,

166 Díaz Núñez, *Como un eco lejano...*

167 Díaz Núñez, "Nova et vetera...", p. 661.

168 Mannheim acertó al decir que nadie piensa solo, sino en grupo y al dialogar con otros. Agradezco a Mariana Cuautle, pianista a quien ya me referí en otra cita, sus observaciones que me permitieron articular esta sección sobre el nacionalismo sacro.

de niño tuvo su primer acercamiento a la música gracias al armonio de una iglesia que sus padres accedieron a resguardar contra el furor anticlerical de la Revolución en Michoacán. Con la cristiada, que inició en 1926, el sentimiento antirreligioso instigado por el poder estatal nacido de la Revolución se dirigió otra vez contra el legado artístico católico, y con lamentable frecuencia los acervos musicales de las iglesias se perdieron durante estas pugnas a principios del siglo XX. La raigambre laicista del Estado posrevolucionario debe tenerse en consideración para entender el desarrollo del nacionalismo sacro, que tuvo algún papel en la historia de la música en México y sigue teniéndolo.

Ciertamente, la cristiada terminó en 1929, luego de “arreglos” de los que fue garante el embajador estadounidense, Morrow, y el país pudo pacificarse. Bernal, con apoyo del clero moreliano, fue a estudiar música en Roma, y a su regreso tuvo como misión aplicar los nuevos lineamientos estéticos para la música litúrgica que Pío X esbozó en 1903. No es difícil imaginar las dificultades que tendría un movimiento artístico de tales características en el México de esa época. La Iglesia estaba muy lejos de contar con la fortaleza requerida para ejercer un mecenazgo eficaz, como en tiempos virreinales. Aun así, logró echar a andar labores de educación, como las que desempeñaba destacadamente la Escuela Superior de Música Sacra en Morelia, que a la postre se convertiría en el Conservatorio de las Rosas.

Bernal, católico ferviente y mariano devoto, no era menos patriota que otros compositores de adscripción laicista. Sin embargo, su concepto de lo que debía ser el nacionalismo musical en México era muy distinto del hegemónico. A diferencia de lo expresado en las obras de Chávez o Huízar, Bernal estaba convencido de que la

salvación de la música mexicana no residía exclusivamente en glorificar el pasado indígena e inventar una sonoridad étnica, sobre todo cuando ésta implicaba la creencia algo ingenua de que las manifestaciones de los presuntos indígenas contemporáneos conservaban en forma prístina las prácticas musicales de los nativos precolombinos. En cambio, Bernal abogaba por apreciar el legado hispánico y recuperar el bagaje virreinal. A él se debe una loable catalogación del repertorio resguardado en la Catedral de Morelia, la antigua Valladolid. Cuestionaba retóricamente: “¿Debemos acaso elevar a dogma todo lo hecho por la música indígena y mestiza?”,¹⁶⁹ discrepando así del estilo nacionalista oficial.

Por lo común, Bernal pudo llevar a cabo su labor y dedicarse al desarrollo de su oficio sin padecer una persecución sistemática, lo cual no significa que no enfrentara grandes adversidades. Primero estaban las de tipo económico. Su esposa relata en sus memorias cómo, pese a que el compositor daba muchas clases y componía con gran empeño, el dinero apenas alcanzaba. Esto terminó por orillar a Bernal a salir del país en varias ocasiones, pues, por ejemplo, en Estados Unidos la Universidad Loyola le ofrecía un salario suficiente. Eso no significa que se exiliara y no quisiera estar en su lugar de origen. Por el contrario, buscó siempre la manera de regresar, aunque hacerlo en las vacaciones implicara prescindir del descanso. Baste decir que murió en Guanajuato, en 1956, a causa de un paro cardíaco durante una etapa de agotamiento al volver a México --luego de terminar sus cursos en la Universidad Loyola-- para compartir con la patria los frutos de su quehacer. Las autoridades mexicanas no le

¹⁶⁹ Robert Stevenson, *Music in Mexico: A Historical Survey* (Nueva York: Thomas Y. Crowell Company, 1952), pp. 264-265.

impidieron el ingreso al país en ningún momento. El problema radicó en que, a diferencia de otros compositores mexicanos, su mecenazgo no provino del Estado, sino de una institución relativamente débil, como lo era la Iglesia Católica en esa época.

Arbitrariedades burocráticas y control de espacios

A las dificultades económicas se sumaron contratiempos de otro tipo: el control de espacios. Bernal sufrió en varios momentos las arbitrariedades de los funcionarios encargados de la política cultural mexicana. Me limitaré a mencionar las peores acciones de esta clase de censura muy particular. La más dura atañe a la ópera “Tata Vasco”, donde el compositor presenta las proezas del español Vasco de Quiroga, obispo de Michoacán, por defender a los indios tarascos. La obra --con respaldo de las autoridades episcopales, mas no de las gubernamentales-- fue bien recibida en Morelia y Guadalajara, y se programó para 1941 su presentación en el Palacio de Bellas Artes. Sin embargo, pese a estar ya en cartelera, de último momento se canceló so pretexto de resultar inadecuada a ese recinto, por “incitar al fanatismo religioso”. Malmström dice que ya no se presentó, pero investigaciones más recientes muestran que en realidad, aunque no hubiera funciones en Bellas Artes, “Tata Vasco” fue un éxito rotundo en la capital, porque sí la montó el Teatro Arbeu¹⁷⁰ por veintidós días consecutivos, todos con lleno total. No obstante, “Kitty”, la esposa de Bernal, lamentaba que de tanto éxito apenas pudieran cubrirse los costes de producción y no quedara margen de ganancia por tanto trabajo de su marido. El hecho de que no se cantara en Bellas Artes no impidió

170 Rocha, pp. 14-15.

que esta composición le valiera a Bernal el premio al mérito civil del periódico *El Universal*, en 1941. En cuanto al argumento de que la obra “incitaba al fanatismo religioso”, pareciera que eso fue un pretexto, porque en 1943 el Instituto de Ciencias y Artes Cinematográficas confirió a este autor el premio nacional por componer la música de la película “La virgen que forjó una patria”, dirigida por Julio Bracho. ¿Por qué la evocación del pasado religioso virreinal estimularía el fanatismo en una ópera y no en una película? A reserva de que pesara la fortaleza de la industria cinematográfica, es patente que la política cultural mexicana estaba dispuesta a tolerar manifestaciones religiosas en ciertos casos.

Bernal fue por primera vez a Estados Unidos en 1945, pero salió de ahí en 1947, al recibir una invitación para presentar su música en Europa. El Instituto de España habría financiado su gira por ese país. Si bien se registraron actividades también en Checoslovaquia, Suiza, Alemania e Italia, en la España de Franco recibieron a Bernal más cálidamente. “Tata Vasco” se presentó en un concierto lujoso con la Orquesta Nacional, bajo la dirección de Bernal, que incluyó también el concierto para violín de Ponce, con la probable participación del gran violinista polaco mexicano Szeryng, a quien está dedicada la obra. En todo caso, la estancia de Bernal en España fue objeto de encomio, y tanto Rodrigo como Turina, con quienes el compositor michoacano trabajó amistad, le prodigaron elogiosas críticas en los diarios *Dígame* y *Marca*. A su regreso a México, Bernal dirigió algunos conciertos aclamados, pero pronto enfrentó momentos amargos. Primero, porque cerraron su amado Conservatorio de las Rosas con base en la disposición federal de que Morelia, por no ser la capital del país, no podía contar con una institución de tal envergadura (esto refleja la pujanza del centralismo oficial).

Después, porque en 1949 el Instituto Nacional de Bellas Artes organizó un concurso de composición que ganó Bernal con su obra “Tres cartas de México”, sin que se le notificara de su victoria. Más aún, a última hora el jurado decidió que el primer premio debía compartirse con Moncayo y su “Tierra de temporal”. Bernal todavía tuvo que enfrentar un desaire mayor en ese año, que recuerda su esposa:

Cuando el presidente del consejo de la Orquesta Sinfónica [Nacional], don Alejandro Quijano, le encomendó componer una obra sinfónica que tituló “Noche en Morelia”, el maestro Carlos Chávez no permitió que [Bernal] la dirigiera. Revivo la angustia e impotencia que pasó en el Palacio de Bellas Artes cuando escuchamos la interpretación. Ésta la pusieron en otro tiempo del que marcaba la partitura. Cuando fuimos al camerino del maestro, Miguel se quejó con él diciéndole: “Maestro, ¿por qué no se respetaron las indicaciones en el tiempo?” Este buen señor, con un gesto por demás altanero, le contestó: “Maestro, lo dirigí como estaba en la partitura”. El silencio de Miguel y su impotencia se clavaron dolorosamente en mi alma. Al día siguiente, por coincidencia, comimos en casa de unos amigos con uno de los músicos de la orquesta que interpretó la obra, quien le dijo a Miguel: “Maestro, en nombre de toda la orquesta, le pido a usted disculpas; su obra no se había ensayado; únicamente le dimos una leída porque el maestro Chávez así lo quiso”.¹⁷¹

171 José Alfredo Páramo, *Miguel Bernal Jiménez. He nacido para cantar tus alabanzas*, Semblanza (Ciudad de México: EPESSA-Comisión Editorial del PAN, 1992), p. 68.

Evaluación de la censura en México

¿Hasta qué punto la adscripción a una escuela artística de corte sacro mantuvo a Bernal expuesto a las arbitrariedades del poder? ¿Fueron motivaciones propias de funcionarios públicos o de artistas rivales las que explicarían la marginación padecida, en mayor grado que alguna política estatal? ¿Y qué hay de Kostakowski? No excluyo el componente personal de una posible explicación, pero tal vez la sola envidia de un artista hacia otro no bastara para impulsar un control de espacios y un boicot de presentaciones de tal envergadura, que más bien evoca la acción del poder estatal legitimado sobre una base ideológica. El genio de Bernal y sus discípulos no se inhibió por la represión de las autoridades, pero ciertamente su obra ha quedado relegada a un plano secundario, y, si la música sacra de México en el siglo XX permanece casi ignota, creo que eso responde al marco institucional y al ambiente político bajo los cuales se gestó. La existencia de instituciones como el CNM, la Sinfónica Nacional o el Instituto Nacional de Bellas Artes no quita que hubiera también hombres fuertes, como Chávez, que delineaban ideológicamente cánones estéticos en sintonía con el momento político. Como lo muestra el caso de Kostakowski, no dependía enteramente de uno ser admitido al círculo selecto, pues había otra clase de políticas, en especial la de nacionalidad, que configuraban las oportunidades para contribuir al desarrollo de la música. Aun así, la élite musical cuando menos dio cabida, en espacios controlados, a ciertas voces disidentes, por ejemplo, a Kostakowski (miembro del PCM) y a Bernal (afiliado al Partido Acción Nacional, PAN), en un México donde la clase política gobernaba bajo la bandera de un partido hegemónico. Otros compositores, como Chávez y Luis Sandi, a la manera de Jrénnikov en la URSS, supieron llevar simultáneamente una carrera

política y una musical, de tal modo que el éxito en la primera auspiciaba el triunfo en la segunda.

Conclusiones

El caso mexicano denota un éxito modesto de la política relativa a la música, con carácter centralizador. Entre sus aciertos, destaca el aprovechamiento de la inmigración. Este fenómeno obedeció a circunstancias externas fortuitas, más que a propósitos deliberados del Estado, pues ciertamente la política de admisión era restrictiva, pero ocurrió que, entre los pocos extranjeros llegados al país, los todavía más escasos músicos profesionales fueran asimilados con inteligencia en las principales instituciones culturales, donde contribuyeron a mejorar la vida musical. Conciertos, clases y orquestas se vieron enriquecidos, y es que, aunque su número fuera limitado, estos artistas ejercieron gran influencia: uno solo de ellos podía formar a multitud de alumnos, quienes a su vez terminaban difundiendo las enseñanzas por todo el país. Empero, quedaron desaprovechados¹⁷² algunos músicos inmigrantes y, peor aún, existió cierta xenofobia, siempre perniciosa, que seguramente inhibió aportaciones.

¹⁷² Al respecto, puede verse el capítulo dedicado a las vivencias de Hanns Eisler y Conlon Nancarrow en el libro *Huellas y rostros: exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica*, Primera edición, 2017. Nancarrow, que había luchado del lado republicano con las brigadas internacionales en la Guerra Civil española, se autoexilió a México ante el clima de anticomunismo prevaleciente en Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial, pero su labor tranquila transcurrió oculta, sin que fuese incorporado a la vida musical y educativa mexicana. Eisler sí dio brevemente clases en el CNM, pero el traductor que se le asignó le resultaba trágicamente soporífero. Compuso algo de música “indígena” para el cine estadounidense, aunque más al estilo en que Rameau escribió “Las Indias galantes” que según las pautas “indigenistas” a la moda en el México de aquellos años. Sin sentirse a gusto en México, buscó por todas las vías la manera de conseguir asilo en Estados Unidos, que antes se le negó, pese al riesgo que corría de ser deportado a la Alemania nazi.

Ahora bien, el nacionalismo musical gozó de preeminencia, pues desde el establecimiento del Estado posrevolucionario impuso un lenguaje estético afín a la ideología política oficial, y sucedió, además, que su máximo exponente, Chávez, fuese a un tiempo intelectual, artista y político, por ser miembro tanto de la *intelligentsia* como de la *intelligentsia* musical. Aun así, el predominio de esa corriente, que se corrobora en el gran peso que hasta nuestros días le conceden los libros sobre historia de la música, no consiguió que el nacionalismo constituyera el único lenguaje estético: muy poderoso, pero no monopolístico, coexistió con otros estilos, aunque algunas obras compuestas en éstos quedaran etiquetadas también, de modo discutible, como nacionalistas. Quizá el ejemplo más claro de esta clasificación errónea sean varias partituras de Revueltas, cuya música, según Perón, “toma elementos de un primitivismo stravinskiano y un mexicanismo que bebe de ciertos elementos de la música popular urbana”.¹⁷³ Aunque esto sea cierto, considero indebido citar “Sensemayá, canto para matar una culebra” como ejemplo de ese mexicanismo, pues la letra del poema homónimo que inspira la composición es del cubano Nicolás Guillén, así que el ritmo de la música replica el del poema en la frase “mayombe-bombe-mayombé”. Sin negar la existencia de una comunidad afrodescendiente en México, esa frase poética y musical no corresponde a una estética nacionalista coherente con la ideología del mestizaje que, como explica Yankelevich, acompañó al nacionalismo revolucionario. Y aunque Tello coloque correctamente --entre el “repertorio que ha identificado a México de manera incontestable”--¹⁷⁴ obras de Chávez (“Sinfonía india”, “Xochipilli-Macuixóchitl” e

173 Perón, p. 71.

174 Tello, pp. 491-492.

incluso “Llamadas: sinfonía proletaria”) al lado de composiciones de Revueltas identificables con la estética nacionalista (“Cuauhnáhuac”, “Janitzio” y “Magueyes”), otras del duranguense tienden al internacionalismo (imputable a filiaciones izquierdistas que determinaron el apoyo del compositor a la Segunda República en España), tales como el “Homenaje a Federico García Lorca”.

La censura no fue un instrumento sistemático de la política cultural en México, a diferencia de España y la URSS. Si se me apura, convendré en decir que hubo una censura laxa, pero encuentro más apropiado hablar de control sobre los espacios y de actos a menudo arbitrarios de las autoridades. Esto es visible en los vejámenes de los que fueron objeto compositores --de izquierda o derecha-- más alejados del lenguaje estético predominante, pero incluso algunos de ellos tuvieron espacio de acción y libertad suficiente para elaborar creaciones de alto valor, con una axiología estética alternativa.

Quedan abiertas interrogantes respecto al nacionalismo sacro. Bernal fue su más destacado promotor, pero se trató de un movimiento artístico importante donde participaron muchos otros autores que, sin embargo, permanecen enteramente desconocidos. Hasta hace muy poco no figuraban en los estudios musicológicos, y cabe preguntar en qué medida obedeció esto a alguna forma de represión estatal. Aunque no tenga yo la respuesta, aventuro la hipótesis de que, si esa corriente quedó relegada a la sombra, esto pudo deberse no sólo a la gran fuerza del nacionalismo chavista, sino también a que la Iglesia, naturalmente encargada de ofrecer un mecenazgo a los autores

de obras sacras, era en ese tiempo débil,¹⁷⁵ incluso pobre, y --como se advirtió en la segunda cristiada-- no deseaba enemistarse con el Estado. Pasados los trances de desamortización en el siglo XIX y la reafirmación posrevolucionaria de que los templos son propiedad nacional, resultaba imposible que la Iglesia consiguiera repetir su mecenazgo de la época dorada, cuando florecieron talentos como Manuel de Zumaya o Juan Gutiérrez de Padilla. Loables serán todas las investigaciones que busquen dar cuenta del nacionalismo sacro en el terreno de la música. Por cierto, valga recordar que el PAN, nacido como uno de “minorías excelentes”, no prosperó como partido católico sino cuando recibió apoyo del empresariado.

En comparación con el soviético, el mexicano y el español eran estados débiles. Empero, a diferencia de España, México consiguió ejercer un eficaz patrocinio gubernamental de las artes, al menos en las principales ciudades del país. El mérito no corresponde enteramente a los políticos, pues más que iniciar desde la nada una corriente estética afín al credo político dominante, supieron asimilar a artistas ya desarrollados, lo cual, siempre que prosperó, fue un acierto. Esto queda confirmado al observar la vida de las personas. Chávez sí fue semejante a Jrénnikov, y la razón estriba en que ambos, a diferencia del padre Otaño, por ejemplo, recibieron el respaldo de instituciones gubernamentales en vía de consolidación.

175 Al respecto dice Blancarte: “Si en los años cuarenta [1930 diría Jean Meyer] la Iglesia, por encontrarse debilitada, tuvo que concertar un acuerdo implícito para recuperar sus posiciones, la cooperación con el Estado en los sesenta se establece desde una posición de fuerza y sólo en la medida en que este último se acerca en teoría y de hecho (no por fuerza doctrinalmente) a sus posiciones. A partir de ese momento, la Iglesia se instala como miembro de pleno derecho, en el ajedrez social y político de México”. Esto llegó demasiado tarde para Bernal Jiménez, muerto en 1956, pues fue en el decenio de 1940 cuando padeció las arbitrariedades del poder. La cita de Blancarte se debe a Jean Meyer, *La Iglesia católica en México 1929-1965*, documento de trabajo, (Ciudad de México: Centro de Investigación y Docencia Económicas, 2005), p. 30.

CAPÍTULO V - ESTADOS UNIDOS

Antecedente: la invitación a Dvorák

Probablemente por gestarse en un sistema político democrático, el proyecto estadounidense comportó disposiciones más nebulosas que las de sus homólogos dictatoriales o autoritarios bajo cualquier estandarte: revolucionario, socialista o nacionalcatolicista. En esencia, las iniciativas de particulares fueron más influyentes en el establecimiento de una vida musical aceptada como estadounidense. Valga remontarse a finales del siglo XIX y destacar que, en 1882, la adinerada fundadora del Conservatorio Nacional de Música en Nueva York, Jeannette Thurber, ofreció a Dvorák, el preclaro compositor checo, un salario anual de 15 000 dólares (cerca de veinticinco veces el monto que percibía como profesor en el Conservatorio de Praga) para que asumiera el cargo de director de la institución neoyorquina, donde trabajaría tres horas diarias, ya dirigiendo la orquesta, ya dando lecciones a los alumnos más avezados.¹⁷⁶

Con ocho sinfonías ya compuestas y la más alta estima de gigantes europeos como Johannes Brahms, Dvorák reunía en sí las más atrayentes cualidades a ojos de Thurber, sobre todo porque ésta conocía bien la aportación decisiva del compositor al establecimiento de una música checa y esperaba que su estancia en Estados Unidos contribuyera de manera semejante a la germinación de una música estadounidense.

¹⁷⁶ BBC Music Magazine, “What brought Dvorák to the New World?”, <https://www.classical-music.com/features/composers/what-brought-dvorak-to-the-new-world>, consultado el 15 de agosto de 2024.

Efectivamente, Dvorák compondría a la sazón auténticas joyas de los repertorios sinfónico y camerístico. Su sinfonía 9, “Del Nuevo Mundo”, es uno de los más claros ejemplos. Escrita para la filarmónica de Nueva York y estrenada en 1893 con gran éxito en el Carnegie Hall, esa obra empleó temas originales de Dvorák, pero inspirados en la música negra, que el compositor valoraba como fuente capaz de sustentar una “gran y noble escuela de música”. Aun así, dirá Carol Hess, hubo quien no quedó enteramente complacido al juzgar que había elementos latinoamericanos en la sinfonía, la cual no dejaba por ello de ser del “Nuevo Mundo”, pero sí estadounidense, de acuerdo con los escépticos. Esto no sería ya problemático décadas después, cuando la política del buen vecino favoreciera el panamericanismo musical. Otras obras de Dvorák hicieron uso de elementos indios, como el enfático recurso a la escala pentatónica (desde luego presente en la música de otros lugares del mundo): piénsese en el cuarteto “Americano” o en la sonatina *op. 100* en sol mayor para violín y piano que el artista escribió para sus hijos, cuyo segundo movimiento tomó por inspiración la música tamboril que tocaban los indios vendedores de hierbas en el mercado, así como la belleza natural de las cataratas en Minnehaha.¹⁷⁷

Si alguien desestimara este relato como mera narración anecdótica, carente de valor científico, le contestaría que en realidad es pertinente, porque permite al investigador vislumbrar realidades políticas y sociales que se manifiestan en la historia personal de músicos y funcionarios. Por la misma razón, esta tesis se alimenta de historias y trayectorias de vida que, “atravesadas” por la política, pues se verifican en

¹⁷⁷ Antonin Dvorák, *Sonatine für Violine und Klavier G-Dur op. 100*, ed. Saschko Gawriloff, Brigitte Kenitar-Pinder y Günter Ludwig, 2a ed. (Viena: Wiener Urtext, 1996), pp. 7-8.

territorios donde impera algún control estatal, permiten conocer cómo el respectivo Estado articuló sus disposiciones en el marco de un proceso para forjar la identidad nacional.

En ese tenor, Estados Unidos tiene en el centro de su identidad la percepción de ser un país de colonos (*a country of settlers*), y no es cosa menor que una filántropa como Thurber (quien, toda proporción guardada, recuerda a Antonieta Rivas Mercado), abogada como lo fue de las causas de mujeres, discapacitados y personas de color, consignara la creación de una música nacional estadounidense a un compositor europeo que, sin embargo, decidió tornar a su patria en 1895, donde esperaba reencontrarse con la que él consideraba “su gente”. En todo caso, resulta visible desde ahora que la peculiaridad de Estados Unidos es una preponderancia de la migración y más aún --en contraste con México, España y, por supuesto, la URSS-- de la iniciativa privada en el desarrollo musical.

La cambiante identidad nacional estadounidense y la política migratoria

Valga recordar cómo define Benedict Anderson lo que es una nación: “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”.¹⁷⁸ Aclara que es imaginada, porque resulta imposible --incluso en la más pequeña-- que sus miembros puedan conocer a la mayoría de sus compatriotas, y retoma a Gellner, quien expuso que el “nacionalismo no es el despertar de las naciones a la autoconciencia: inventa naciones donde no existen”, para aclarar que no por eso resulta la nación un tipo falso de

¹⁷⁸ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993), p. 23.

comunidad frente a otras “verdaderas”, sino que en realidad cualquier comunidad más o menos grande es imaginada, pero de manera peculiar. Explica también que es limitada, porque los miembros tienen conciencia de que su nación no llegará jamás a abarcar a la humanidad entera, sino que existen muchas naciones.

Con esto en mente, puede decirse que la identidad nacional se verifica cuando los miembros son capaces de reconocerse a sí mismos como pertenecientes a una comunidad política concreta, al tiempo que creen en la presencia de elementos que los unen a sus congéneres. Luego, es verosímil que la estadounidense sea una nación formada históricamente de manera peculiar, con la migración como proceso básico proveedor de los pobladores que habrían de considerarse estadounidenses, lo cual no quita que la identidad nacional haya sido cambiante, ni que los límites de la nación varias veces se redibujaran por obra de las políticas migratorias.

Aristide Zolberg¹⁷⁹ recuerda que, cuando Tocqueville visitó Estados Unidos tras medio siglo de su independencia, consideró que se trataba de una sociedad angloamericana. En ese tiempo, los ciudadanos no solían pensar que pertenecieran a una “nación de inmigrantes”, pese a que muchos tenían ascendencia británica. Eso no impidió al pensador francés reconocer la creciente presencia de negros y europeos pobres en ciudades como Filadelfia y Nueva York. Ésos fueron los inicios de una crisis de inmigración sin precedentes que, al combinarse con el conflicto por el asunto de la esclavitud, desembocó en la guerra civil estadounidense. Fue así, dice Zolberg, como los nativistas perdieron frente a los capitalistas y Estados Unidos pasó a ser una nación de

179 Aristide R. Zolberg, *A Nation by Design: Immigration Policy in the Fashioning of America* (Nueva York, N.Y. Cambridge, Mass.: Russell Sage Foundation Harvard University Press, 2006), pp. 5-9.

inmigrantes. Empero, desde entonces la legislación en materia migratoria serviría como malla de cribado, que limitaba por momentos a personas de ciertos orígenes nacionales. Si primero se impidió el acceso de chinos y japoneses, luego de la Primera Guerra Mundial se buscó reforzar la identidad europea noroccidental a base de restringir severamente la inmigración del sur y del este de Europa. En la década de 1930, Estados Unidos podía afirmar que no era ya una nación de inmigrantes, opinión perdurable incluso en tiempos del *New Deal*, aunque las presiones capitalistas de los intereses petroleros y agrícolas llevaran a dejar la puerta trasera abierta a la migración mexicana que, aunque indeseable, proveía mano de obra barata y permitía establecer relaciones cordiales con el gobierno posrevolucionario de nuestro país.

Tras la Segunda Guerra Mundial, la sociedad estadounidense quedó nuevamente transformada, al ser ya una superpotencia con una economía postindustrial floreciente. Esto se reflejó en el terreno migratorio y cultural: el catolicismo y el judaísmo por fin fueron aceptados como religiones “estadunidenses”, y el régimen migratorio restrictivo se relajó con la concesión de igualdad de estatus a los nuevos inmigrantes en el ámbito cultural¹⁸⁰ (sobre cuya base pudieron traer a sus parientes), además de que la categoría jurídica de “refugiado” pasó a funcionar como arma política, utilizable en el marco de la Guerra Fría.

180 *Ibid.*, p. 10.

Panamericanismo y diplomacia cultural

En el caso estadounidense, se distinguen dos etapas de la política musical durante el período analizado. La primera, panamericanista, es anterior a la década de 1930, pero abarca el lapso de entreguerras y subsiste, aunque con menos vigor, hasta el inicio de la Guerra Fría. La segunda, liberal-antitotalitaria, inicia con la Segunda Guerra Mundial, de la que Estados Unidos sale convertido en superpotencia. El común denominador de ambas es la lógica imperialista del poder, pero varía el ámbito internacional. En la primera, puede hablarse de un frágil orden multipolar, donde las viejas potencias europeas se mantenían con vida (salvo los imperios Otomano y Austrohúngaro), aunque algunas (Rusia) habían vivido transformaciones importantes; por otro lado, resaltaban nuevos actores de peso fuera del continente, entre los cuales el Japón imperial y Estados Unidos eran los más importantes. En la segunda, el orden mundial adquirió carácter bipolar, con Estados Unidos enfrentado a la URSS. Esta alteración tan notoria de los equilibrios planetarios ayuda a explicar, en términos generales, el cambio en la política musical del país de las barras y las estrellas.

A lo largo de toda mi tesis, convengo completamente con Alejandro García Sudo cuando dice que “la música puede y suele ser un vehículo de indoctrinamiento [*sic*] --una herramienta de lo que se conoce como poder suave-- y su análisis es útil para desenmascarar la ideología de los grupos que la promueven”.¹⁸¹ Con este presupuesto, él busca dilucidar “la mentalidad de una elite internacional que promovió el

¹⁸¹ Alejandro García Sudo, “Cuando la Banda de la Marina Estadounidense tocaba al compás panamericano: Esbozo de los albores del intercambio musical en el sistema interamericano (1924-1933)”, *Revista de Historia de América*, enero-junio de 2019, p. 361.

panamericanismo y su visión compartida de un orden regional pacífico y cosmopolita” y ve en el discurso panamericanista el precedente ideológico de lo que se llamaría internacionalismo liberal. Por eso juzgo importante retomar las ideas que expone este musicólogo mexicano para sostener mi tesis.

Respecto a Estados Unidos en el primer momento, la *intelligentsia* y la *intelligentsia* musical que se formaron tras las etapas de cambio político promovieron una *Bildung* que contribuyó a forjar una identidad, en este caso no sólo nacional, también regional. Efectivamente, se mantuvieron y emplearon las instituciones heredadas de presidencias anteriores, a la par que se subvencionó a músicos que coadyuvaran a sostener una estética afín a la ideología del sistema. En este tiempo, no queda claro que haya habido censura, pero quizá se prefiriera a ciertos músicos y repertorios por encima de otros.

Sin duda hubo cambio político, aunque no sea inmediatamente obvio el hecho de que ocurrió en tres tiempos: el primero, mencionado en el primer capítulo, fue el triunfo sobre España en la guerra de 1898; el segundo, la Gran Guerra en 1914; el tercero, la Gran Depresión de 1929. La última importa más para esta tesis, por el período abarcado, más aún porque el panamericanismo en la música encajó bien con la política “del buen vecino” de Roosevelt. Luego de la incapacidad de Herbert Hoover para lidiar con la crisis económica,¹⁸² el demócrata llegó a la presidencia ofreciendo un “nuevo trato” a la sociedad estadounidense. Aun así, sería torpe desestimar por completo lo que

¹⁸² Hubo ciertamente esfuerzos por parte del presidente republicano, pero frente a la sequía que afectó a una treintena de estados, aunada a los nuevos choques financieros propiciados por las turbulencias económicas europeas, las medidas de Hoover se revelaron insuficientes. Herbert Hoover Presidential Library and Museum, “The Great Depression,” <https://hoover.archives.gov/exhibits/great-depression>, consultado el 29 de octubre de 2024.

existió antes, sobre todo porque la formación de una *intelligentsia* es resultado de un proceso, en la vida de sus integrantes, que puede llevar años. Más aún, cuando hablamos de *intelligentsia* e *intelligentsia* musical en este momento de la historia de Estados Unidos, se vislumbra un fenómeno más allá de cómo se interpreten la realidad y el establecimiento de una ideología: la confluencia de las élites política, económica y artística-intelectual.

Analizar la formación de cada *intelligentsia* remite a Frank Adams y su esposa, Harriet Chalmers. Ambos visitaron México y Sudamérica en la primera década del siglo XX e inmediatamente iniciaron en Estados Unidos labores de difusión cultural sobre esos países. En 1919, al término de la Primera Guerra Mundial, Adams fue nombrado consejero de la Unión Panamericana, a cargo de las relaciones públicas de este organismo y responsable de difundir información sobre Latinoamérica en Estados Unidos. García Sudo menciona que fue en 1924 cuando Adams, al reconocer el potencial propagandístico y educativo de la música, inició una serie de conciertos de la Unión Panamericana que perdurarían hasta el decenio de 1950. Éste fue uno de los primeros esfuerzos, en materia de diplomacia cultural, para promover relaciones cordiales entre Estados Unidos y Latinoamérica, y entre 1924 y 1933 tuvieron lugar al menos sesenta recitales. El repertorio era variado, con un vasto componente de música latinoamericana presentado en formato de “miscelánea”,¹⁸³ es decir distinto al de los fastuosos conciertos del sinfonismo germánico, porque ofrecía una rica mezcla de

¹⁸³ García Sudo retoma el término de William Weber, historiador y musicólogo, y dice: “Se consideraba un tipo de concierto edificante porque daba pie a que distintos individuos --profesionales y no tan profesionales-- participaran de viva voz en la escena musical de su localidad y compartieran sus habilidades musicales y repertorios personales con la comunidad”.

obras, desde canciones románticas mexicanas hasta danzas rituales haitianas y piezas con ritmos incaicos.

Aunque en ocasiones los conciertos fueran de carácter privado, para un público de diplomáticos latinoamericanos congregados en Washington D.C., otras veces tuvieron carácter masivo. Destaca la participación de las bandas sinfónicas del ejército, la armada y los marines durante funciones al aire libre en los jardines de la Unión Panamericana, para cientos de asistentes. Algunas se transmitieron por radio no sólo a Estados Unidos, sino a Latinoamérica y Europa, con el objeto de propagar los ideales panamericanos asentados en los conciertos.¹⁸⁴ Es cierto que el esfuerzo del consejero Adams fue importante, pero la magnitud de los actos no se habría alcanzado sin el apoyo de los departamentos de Estado, Guerra y Marina.

De manera complementaria al trabajo de García Sudo, me referiré a la obra de Hess, quien considera que en la década de 1930 el panamericanismo tuvo una “revivificación” a raíz de las preocupaciones estadounidenses por el ascenso del fascismo en Europa. Se buscó evitar que las repúblicas latinoamericanas, al sentirse vejadas por el intervencionismo de la potencia anglosajona, vieran los regímenes europeos corporativistas y autoritarios como fuente de inspiración. En efecto, algunos grupos bien podían tener afinidad por la nueva forma de sistema político que se perfilaba en Europa. Quizá los sinarquistas mexicanos fueran débiles y sus inclinaciones filofranquistas no debieran preocupar, pero en otros países, como Chile, existían grupos conservadores mucho más poderosos: por ejemplo, los latifundistas

¹⁸⁴ García Sudo, p. 359.

veían con buenos ojos el corporativismo que propugnaban Oliveira Salazar y Franco, quien recibió en sus primeros años respaldo nazi. Hess considera que las preocupaciones del gobierno estadounidense por mantener a Latinoamérica bajo sistemas políticos afines al suyo llegaron a orientar acciones de diplomacia cultural.

En 1940 se creó, bajo la administración del Departamento de Estado y del Consejo Nacional de Defensa, la Oficina para la Coordinación de Relaciones Comerciales y Culturales entre las Repúblicas Americanas. Ésta contaba con un comité de música, que organizó visitas de intercambio cultural para compositores e intérpretes, lo cual permitió enviar a Copland en 1941 por Latinoamérica bajo auspicios gubernamentales.¹⁸⁵ De igual modo, esta política hizo posible que muchos de los compositores mexicanos más importantes fueran a Estados Unidos para completar su formación y ya no a Europa, como fue habitual en el siglo XIX.

Segunda Guerra Mundial, Guerra Fría y cambios en la política musical

Con el término de la Segunda Guerra Mundial y los giros en las preocupaciones de la potencia norteamericana, sobrevino un cambio en el canon estético antes subyacente a la diplomacia cultural. Si el panamericanismo privilegiaba la lógica de la igualdad (*sameness*) y la universalidad, por lo cual las “Bachianas brasileiras” de Villa-Lobos permitían acentuar la pertenencia brasileña a la tradición universal encarnada en Bach, el nuevo canon destacaba diferencias. Los críticos estadounidenses empezaron a señalar los aspectos nacionalistas y “exóticos” de la música latinoamericana, y alertaron contra

¹⁸⁵ Carol A. Hess, *Representing the Good Neighbor: Music, Difference, and the Pan American Dream* (Oxford: Oxford University Press, 2013), p. 3.

el riesgo de que éstos resultaran provechosos para el internacionalismo socialista. Mientras que en las décadas del panamericanismo se envió a Copland¹⁸⁶ como emisario estadounidense a numerosos países latinoamericanos para fomentar lazos de amistad acordes con la lógica universal de la música, el anticomunismo que sobrevino con la Guerra Fría terminó por pasar factura al compositor, con la cancelación de su música el día en que tomaba posesión el presidente Eisenhower, como si Copland no hubiera sido miembro de una *intelligentsia* musical fuerte y permanente, sino más bien un artista que el Estado utilizaba a conveniencia. Cosa ligeramente menos severa ocurrió a Leonard Bernstein, uno de los más grandes practicantes y teóricos de la música en su país. Este personaje, cuya tesis escrita a mano para la Universidad de Harvard en 1939 concluyó que la identidad musical de Estados Unidos no podía cimentarse sobre el legado indio, pudo consolidarse en el mundo como artista estadounidense por excelencia, pero eso no impidió que su gobierno lo investigara debido a sospechas de nexos con el comunismo y el partido de las “panteras negras”.

Algo más que sucedió después de la Segunda Guerra Mundial fue el repudio a artistas relacionados de algún modo con el fascismo. Así, la violinista Guila Bustabo, quien en 1929 debutó a sus diez años en el Carnegie Hall con el primer concierto para violín de Henryk Wieniawski, posteriormente tuvo muchas actuaciones a lo largo de Europa con la Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Wilhelm Furtwängler, incluso en territorios ocupados por el Eje, por lo cual cayó en desgracia una vez terminada la conflagración, sin que se le procesara. A falta de oportunidades laborales en su país,

186 *Ibid.*, p. 3.

debido a sus presentaciones en dichos lugares, permaneció en Austria como profesora del Conservatorio de Innsbruck hasta 1970, cuando pudo regresar a Estados Unidos para desempeñarse como docente y artilista en la sinfónica de Alabama. Su última empresa de gran calibre fue la grabación, en 1971, del concierto para violín que le dedicó Ermanno Wolf-Ferrari décadas atrás. Empero, su carrera como solista no pudo proseguir, debido al rechazo del público por su asociación con el nazismo, y su pertenencia a la orquesta mencionada fue breve, porque en vista de su formación le resultó imposible integrarse a las filas de los primeros violines sin destacar, además de que su lectura a primera vista no era tan buena como la de un músico de orquesta. Bustabo terminó tocando en la iglesia de San Pablo en Birmingham, entre penurias económicas.¹⁸⁷

Un caso comparable, aunque derivado de nexos con una corriente política distinta, es el de Conlon Nancarrow, miembro del Partido Comunista de los Estados Unidos, quien se unió al Batallón Lincoln como parte de las brigadas internacionales en la Guerra Civil española. Previamente, su obra tuvo buen recibimiento en su país, pero, cuando regresó ahí después de la contienda, la desconfianza hacia la izquierda era ya palpable, aunque por debajo de los niveles que alcanzaría en el macartismo durante el decenio de 1950. Nancarrow salió de su tierra en 1940 y se exilió a México. Hay dos versiones: la primera dice que el gobierno estadounidense le retiró el pasaporte,¹⁸⁸ la

¹⁸⁷ Chloe Smith y Anna Williams, “The Forgotten Violinist. The Story of Guila Bustabo”, *Medium*, el 2 de junio de 2021, <https://chloeandanna-music.medium.com/the-forgotten-violinist-2dc0ca553e73>.

¹⁸⁸ FONCA, “Nancarrow Brady Conlon”, Secretaría de Cultura. Sistema de Información Cultural, consultado el 30 de octubre de 2024, https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=estimulo_fonca&table_id=4554.

segunda que le negaron la renovación de este documento al vencerse. Entre retirar el pasaporte aún vigente y rechazar el refrendo hay una diferencia sutil, pues lo segundo reflejaría un grado distinto de ferocidad en Estados Unidos contra un compositor de filiación comunista. Como sea, México no le exigió pasaporte¹⁸⁹ para permitirle el ingreso, luego del cual se instaló en una casa diseñada por Juan O’Gorman, con quien tuvo amistad.

Al parecer, las persecuciones macartistas de la década de 1950 llevaron a que se despojara a este autor de la nacionalidad estadounidense,¹⁹⁰ lo cual era posible antes de la sentencia *Afroyim vs. Rusk* de 1967. En todo caso, Nancarrow no volvió a Estados Unidos hasta 1981, aunque ya a finales de la década de 1950 la Biblioteca Pública de Nueva York manifestó interés por su obra; además, en 1969 Columbia produjo un disco con su música¹⁹¹ y en 1982 obtuvo una Beca Guggenheim. Durante sus años en México, llevó una vida aislada del medio musical latinoamericano, ensimismado en composiciones complejas para pianola, de una dificultad rítmica que las hace inaccesibles para el ser humano. No creía que la música tuviera “capacidad emotiva”, pero hallaba placer, eso sí, en el tequila y la papaya fresca.¹⁹²

Al observar lo sucedido con Nancarrow, se da uno cuenta de que, a diferencia del procedimiento soviético, donde la forma y el estilo musical eran criticados y

¹⁸⁹ Asociación Filarmónica de Los Ángeles, “Studies Nos. 6 and 7 (para dos pianos solistas, con video) (arr. Adès), Conlon Nancarrow”, LA Phil, consultado el 30 de octubre de 2024, <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/3775/studies-nos-6-and-7-for-two-solo-pianos-with-video-arr-ades>.

¹⁹⁰ Fundación Eno, “Conlon Nancarrow - Espacio Nancarrow O’Gorman”, consultado el 30 de octubre de 2024, <https://fundacioneno.com.mx/conlon-nancarrow/>.

¹⁹¹ Asociación Filarmónica de Los Ángeles, “Studies Nos. 6 and 7...”.

¹⁹² Kyle Gann, “Outside the Feedback Loop: A Nancarrow Keynote Address”, *Music Theory Online* 20, No. 1 (marzo de 2014), <https://mtosmt.org/issues/mto.14.20.1/mto.14.20.1.gann.html>.

tachados de formalistas, en Estados Unidos, de manera algo más parecida a lo visto en España, las medidas represivas no se dirigían tanto a la obra cuanto a las vinculaciones políticas de los artistas. Por otro lado, durante esos mismos años muchos otros músicos encontraron cobijo en los escenarios de Estados Unidos. Por ejemplo, Arturo Toscanini, célebre director que se opuso desde el principio al fascismo, pudo desempeñar su labor con gran prestigio al frente de la Orquesta de la NBC, en repertorios de gran significado político, como la sinfonía 7, “Leningrado”, de Shostakóvich, aún en tiempos de la Segunda Guerra Mundial, o “El Salón México” de Copland, obra representativa de los años del panamericanismo musical.

Si Nancarrow padeció hostigamiento del gobierno por causa de sus nexos con el comunismo, artistas que huyeron del mundo socialista fueron recibidos en Estados Unidos con los brazos abiertos. Vladimir Horowitz, quien permaneció en la URSS la mayor parte del decenio de 1920, aprovechó que lo enviaran a la competencia Chopin de piano en 1927 para no volver a su país. En 1940 se asentó en Estados Unidos y recibió la nacionalidad cuatro años después. Durante ese lapso, contribuyó al esfuerzo de guerra con conciertos patrióticos y realizó un arreglo de la marcha patriótica “Stars and Stripes Forever” de John Phillip Sousa,¹⁹³ célebre marine que colaboró con las bandas militares en los años dorados del panamericanismo. Horowitz no fue el único: Rajmáninov, pianista y compositor, salió de Rusia a causa de la Revolución de Octubre y encontró cobijo en Estados Unidos, merced a los contratos que suscribió con la

193 “Vladimir Horowitz. Encyclopedia.com”, consultado el 30 de octubre de 2024, <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers/biographies/vladimir-horowitz#3491900044>.

empresa discográfica RCA Victor; la ciudadanía se le concedió en 1943, apenas un mes antes de morir.¹⁹⁴ Heifetz,¹⁹⁵ Piatigorsky, Elman y Milstein fueron otros músicos notables a quienes se otorgó la nacionalidad estadounidense.

Conclusiones

Estados Unidos presenta dificultades para mi investigación que no hay en los otros casos. Ese país ostenta una mayor pluralidad de actores políticos, y no siempre resulta fácil identificar qué medidas fueron estrictamente producto de disposiciones gubernamentales y cuáles se llevaron a cabo en colaboración con agentes privados. Aun así, pueden extraerse algunas conclusiones generales. Primero, que la política cultural estadounidense estuvo más obviamente ligada con la política exterior. El ascenso del país como potencia media luego de derrotar a España en el ocaso del siglo XIX coincide

¹⁹⁴ Robert Cunningham, *Sergei Rachmaninoff: A Bio-Bibliography* (Connecticut: Greenwood Press, 2001), p. 6.

¹⁹⁵ De manera paralela, en 1942, apenas medio año después de la entrada de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial, la American Federation of Musicians (AFM), el sindicato de músicos profesionales en Estados Unidos, inició una huelga que duraría dos años, debido a la cual se interrumpieron los trabajos de los miembros del sindicato con las compañías disqueras. Heifetz, que había estado grabando con RCA, mediante un acuerdo en 1943 se cambió a la compañía británica Decca. El National War Labor Board ordenó a la AFM que levantara la prohibición de que los músicos grabaran con las disqueras, pues en medio de los esfuerzos de guerra era necesario que los músicos regresaran a sus puestos de trabajo, así fueran en el estudio de grabación, pero la AFM se negó. El presidente Roosevelt llamó al líder sindical, James Petrillo, a acatar el dictamen y poner fin a la huelga, pues lo que este último consideraba injusto resultaba, sin embargo, útil para el país. Eso revela que el Presidente reconocía la importancia de la música en el país, quizá no la estética, pero sí la económica. A Petrillo también se le increpó que era injusto hacer padecer a músicos de la talla de Heifetz, a lo que respondió: “¿Desde cuándo hay diferencia entre Heifetz y el violinista de la taberna? Ambos son músicos”. En realidad, lo que buscaba el líder sindical era que el trabajo de muchos músicos no desapareciera a causa del uso de grabaciones. Véase Tim Anderson, “Buried under the Fecundity of His Own Creations’: Reconsidering the Recording Bans of the American Federation of Musicians, 1942-1944 and 1948”, *American Music* 22, No. 2 (2004): 231–69, <https://doi.org/10.2307/3593004>. *cf.* The Associated Press, “ROOSEVELT URGES PETRILLO END BAN; He Makes Request as ‘Canned Music’ Firms Say They Must Yield to Union or Quit Field ROOSEVELT URGES PETRILLO END BAN”, *The New York Times*, el 5 de octubre de 1944, sec. Archives, <https://www.nytimes.com/1944/10/05/archives/roosevelt-urges-petrillo-end-ban-he-makes-request-as-canned-music.html>.

con la búsqueda de un estilo musical calificable de “nacional”, pero la forja de una identidad estadounidense no era tarea fácil, pues, como dice Zolberg, la política migratoria, al definir quién podía entrar al país y ser estadounidense y quién no, se convirtió en el instrumento por excelencia para hacer de Estados Unidos una “nación por diseño”. No deja de sorprender que fuera Dvorák, inmigrante del este de Europa, el que recuperase las formas musicales de negros e indios para elaborar una propuesta que confiriese estilo a una nación constituida sobre bases anglosajonas.

Salido victorioso de la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos afianzó su estatus en el mundo. Al ser Latinoamérica su zona de influencia “natural”, era de esperar que llevase a cabo ahí algunas intervenciones, no precisamente gratas para sus vecinos. Ya en la década de 1910 tuvo injerencia en Nicaragua y México. Sin embargo, el ascenso del fascismo en Europa hizo necesario cultivar mejores relaciones en el hemisferio occidental. Por eso, la política exterior de buena vecindad pudo beneficiarse de los esfuerzos propios del panamericanismo, desarrollado desde finales del siglo XIX. Así, la diplomacia cultural --sobre todo en materia de música-- acompañó a la política exterior del presidente Roosevelt. En esos años, Estados Unidos fomentó el intercambio de obras musicales y los viajes de intérpretes y compositores, en aras de forjar una identidad panamericana y universal. Sin embargo, las transformaciones políticas e ideológicas derivadas de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra Fría llevaron a un cambio también en la política musical. Decayó el interés por la diplomacia panamericana, al volverse Estados Unidos capaz de intervenir en Latinoamérica para erradicar cualquier movimiento que pareciera brote comunista. Por otra parte, esta superpotencia se jactaba de arropar a los intérpretes más prestigiosos del mundo, pues

sus salas de concierto y sus estudios de grabación recibieron a grandes músicos desertores de países socialistas. En cambio, quedaron marginados los artistas estadounidenses que parecieran tener vínculos con sistemas totalitarios.

POSTLUDIO O CONCLUSIONES GENERALES

Si, como opinaba Ortega y Gasset, pensar es posible sólo en griego, o al menos en alemán, este trabajo debería llamarse *Zensur und Intelligenz in der Musikbildung. Vier Entwicklungen der nationalen Identität*. Si fuera cierto que por el nombre se conoce la cosa, como consideraba el Sócrates platónico del *Crátilo*, quedaría revelado lo que en estas páginas intenté mostrar. Mas en caso de que no baste el título para apreciar el meollo de un escrito, comprendo que el lector espere --y justificadamente-- alguna conclusión de esta tesis. Pero si son afirmaciones categóricas las que desea, extrapolables y válidas para todo tiempo y lugar, como lo son las leyes físicas, quedará defraudado. Dificilmente puede hallarse algo de esa índole en las “ciencias del espíritu”, por más que algunas propuestas de corte cuantitativo formulen inferencias causales que permitan generalizaciones. Aun así, al principio del escrito hice notar que no era ésa la vía por seguir. Creo más bien, como Danto, que una descripción permite de suyo brindar explicaciones, y las he ofrecido en cada estudio de caso. Ahora, con un ánimo casi pascaliano, desarrollo algunos pensamientos con base en los datos presentados.

Empecé planteando el problema con Platón y a él vuelvo ahora. Si una lectura de su filosofía motivó el examen empírico, de éste podemos pasar a una discusión de ideas. Cabe recordar las disposiciones que prescribía el Sócrates platónico en *La República*: para educar a buenos ciudadanos de la polis ideal, convenía ofrecerles música con armonías simples y desterrar la poesía “perniciosa” que mueve a acciones inmorales. Mi tesis se interesa por la política cultural --en concreto, la que busca

recuperar y crear el patrimonio musical-- para la forja de la identidad asociada con el establecimiento de nuevos órdenes políticos, tras episodios de violencia. Resulta, sin embargo, que he dedicado muchas más páginas a la represión y censura de la música que a su recuperación y creación. De acuerdo con la evidencia, se diría que la URSS tomó en serio el consejo platónico de buscar que los compositores produjeran música inmediatamente comprensible para las masas proletarias, donde se gestarían los nuevos hombres de la naciente civilización socialista. No afirmo con esto que los líderes soviéticos buscaran materializar las elucubraciones platónicas, porque ni siquiera consta que hayan leído al filósofo en cuestión, pero sí digo que existe afinidad entre las cavilaciones de este pensador y los procedimientos del Estado euroasiático, donde a pesar de las serias dificultades que enfrentaron muchos artistas no desapareció del todo la libertad creativa. España y México se alejan de esa práctica: aunque en ocasiones empleen, como herramienta de la política cultural, la censura contra alguna obra por su contenido (so pretexto de libretos inmorales o de una presunta instigación al fanatismo religioso), son en definitiva la posición presente y el pasado político de los músicos los que mejor explican la represión de la que ellos puedan ser objeto, y en Estados Unidos se ven casos similares luego de la Segunda Guerra Mundial.

Sería pertinente reconsiderar la definición de política cultural que guio el análisis, pues la evidencia empírica apunta a que la recuperación y la creación de un patrimonio musical propician el confinamiento y la censura de otro que, por criterios políticos, se juzgue indigno del canon nacional. La *Bildung* tiene entonces dos vías: una por la cual las creaciones que buscan acogida en la nueva sociedad logran configurarse a imagen del canon vigente, al que engruesan y pueden aun modificarlo cada vez que

un autor y su obra son canonizados; y otra vía más, por la que no se consigue esa “configuración a imagen de”, luego de lo cual la obra, cuando no el compositor, pasa a constituir un “anticanon” ilustrativo de lo “no aceptable” en la cultura nacional que el proyecto político naciente busca impulsar, si bien a menudo lo que se repudia es principalmente la filiación política del autor.

A lo anterior añadiré dos cosas. Primero, que por escasez de recursos, para el Estado es más fácil y barato censurar y destruir que difundir y crear, sobre todo porque resulta más sencillo decir lo que no se quiere, en vez de lo que realmente se desea. La investigación detectó esfuerzos menores de encargos de obras, especialmente en el caso mexicano, pero quizá el mayor éxito haya sido el de la política panamericanista, que con espíritu democrático y en el marco de la política exterior estadounidense de buena vecindad dio cabida a los más diversos perfiles de compositores e intérpretes en conciertos de alcance masivo. Agregó, en segundo término, que futuros trabajos más finos deberán prestar mayor cuidado al sistema político. Linz advertía que el autoritarismo no es realmente un régimen a “medio camino” en un *continuum* entre totalitarismo y democracia; sin perjuicio de lo anterior, parecería que la política musical sí está muy condicionada por el tipo de sistema.

Entre los países que abarcó el presente análisis, México y la URSS tenían regímenes no democráticos, emanados de procesos revolucionarios, que presuntamente buscaban instaurar un nuevo orden. El de España, en cambio, era un autoritarismo reaccionario que, lejos de innovar, deseaba la restauración de una sociedad tradicional idealizada, apoyándose en la retórica --generalmente criticable por engañosa, según Fernando Escalante-- de lamentar la pérdida de alguna era dorada que nunca existió

realmente. Estados Unidos, a su vez, contaba con un sistema democrático, pero capaz de ejercer esporádicamente medidas represivas, donde desplegaban influencia elementos ajenos a la esfera estatal: Thurber, en un acto de filantropía, construyó y puso en marcha el National Conservatory of Music of America, pero éste no obtuvo --pese al nombre-- el apoyo gubernamental que esperaba la mecenas y terminó por desaparecer en 1952.¹⁹⁶ A falta de un conservatorio nacional, Estados Unidos ostenta un par de muy prestigiosas instituciones privadas: la Escuela Juilliard y el Instituto Curtis, fundado por otra mujer, Mary Louise Curtis.

Cada tipo de política musical está condicionado por el respectivo régimen, y son dispares los éxitos a largo plazo. Mientras que hoy las obras producidas en la URSS siguen suscitando entusiasmo entre los públicos, lo mismo que las de la escuela nacionalista en México (por ejemplo, el “Huapango” de Moncayo), las partituras sacras de Otaño o Prieto no son ya grandes favoritas ni siquiera en España (a diferencia del “Miserere” de Eslava). En Estados Unidos, la “Fanfarria para el hombre común” de Copland se ha constituido en éxito eterno, mientras que grandes escuelas y orquestas, regentadas por particulares, siguen seduciendo a artistas y melómanos del mundo entero; el renovado interés por autores como la afroestadunidense Price apunta a que el pluralismo propio de la democracia favorece la confluencia de voces diversas para forjar una identidad musical.

¹⁹⁶ A propósito del Conservatorio Nacional de Música en Estados Unidos, véase Emanuel Rubin, “Jeannette Meyers Thurber and the National Conservatory of Music”, *American Music*, Vol. 8, No. 3 (1990): pp. 294-325.

Otro asunto que explorar son las complejas relaciones del individuo con el Estado y del artista con la comunidad política. Por momentos se desdibuja la línea divisoria entre unos y otros, porque el creador se ve en la necesidad de conformarse a los cánones que le aseguren a él y a su obra el reconocimiento de la comunidad, o porque gracias a su cargo político un solo miembro de la *intelligentsia* parece definir en nombre del Estado los valores con carácter obligatorio, incluidos los estéticos. Conviene recordar las reflexiones de Weber respecto a la representación, entendida como un ordenamiento donde “la acción de ciertos miembros de un grupo se adscribe a los demás, o [...] se supone que éstos deben, y en efecto lo hacen, considerar la acción como legítima y vinculante”;¹⁹⁷ así podría entenderse que las decisiones de Zhdánov, Jrénnikov, Chávez e incluso aquel funcionario rijoso del ministerio español de relaciones exteriores parezcan representativas de los estados soviético, mexicano y español, a lo largo de épocas en las que sus sistemas políticos distaban mucho de ser democracias liberales y representativas: en tanto España ha avanzado hacia esa meta, la Rusia de hoy dista mucho de alcanzarla.

Las experiencias aquí descritas ponen de relieve los efectos lesivos de la intromisión del Estado para imponer un lenguaje por encima de otro, como puede verse con un idioma estético, destacadamente el musical, pero también con otro, político, articulado como dogma ideológico que no admite discusión. Esto puede ocurrir hasta en un régimen considerado democrático, incluso en el estadounidense durante períodos agitados como el macartismo: después de todo, el término “democracia totalitaria” no

¹⁹⁷ Hannah Pitkin, *The Concept of Representation* (Berkeley: University of California Press, 1972), pp. 39-40.

es en modo alguno un oxímoron. Si una política cultural ha de resultar provechosa, será más bien cuando emane de un “gobierno por discusión”, que favorezca el intercambio de ideas y sensibilidades, incluidas las estéticas. Al seguir estos postulados, extraídos del pensamiento de Carl Schmitt, es mi intención señalar una vía posible para indagaciones próximas, en las que un investigador --cuya perspectiva está condicionada sociohistóricamente-- pueda alimentar, con sus observaciones de la realidad empírica, el debate intelectual.

BIBLIOGRAFÍA

- Acemoglu, Daron y James Robinson, *Por qué fracasan los países*, trad. Marta García Madera (Ciudad de México: Crítica, 2019).
- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993).
- Anderson, Tim, “‘Buried under the Fecundity of His Own Creations’: Reconsidering the Recording Bans of the American Federation of Musicians, 1942-1944 and 1948”, *American Music* 22, No. 2 (2004): pp. 231-269.
- Arce Bueno, Julio Carlos, “¡Por marica y por rojo! Miguel de Molina y las políticas de la memoria”, *Contrapulso* 1, núm. 1 (agosto de 2019), <https://hdl.handle.net/20.500.14352/13842>.
- Archivo Antonia Mercé, “La Argentina”, “Durante una de las representaciones de ‘El amor brujo’ en el Teatro Español de Madrid, del 28 al 30 de abril de 1934”, Fotografía, Biblioteca Fundación Juan March, consultado el 15 de octubre de 2024, <https://www.march.es/es/coleccion/antonia-merce/ficha/durante-representaciones-amor-brujo-teatro-espanol-madrid-28-al-30-abril-1934--2799>.
- Asociación Filarmónica de Los Ángeles, “Studies Nos. 6 and 7 (para dos pianos solistas, con video) (arr. Adès), Conlon Nancarrow”, LA Phil, consultado el 30 de octubre de 2024, <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/3775/studies-nos-6-and-7-for-two-solo-pianos-with-video-arr-ades>.
- BBC Music Magazine, “What brought Dvorák to the New World?”, <https://www.classical-music.com/features/composers/what-brought-dvorak-to-the-new-world>, consultado el 15 de agosto de 2024.
- Bernal, María del Carmen, “Remembranzas sobre el proyecto cultural de José Vasconcelos”, *Revista Panamericana de Pedagogía*, núm. 2 (1 de mayo de 2001), pp. 49-67.
- Berrocal, Vicente, “Reseña del libro Juan Manuel de Prada, *Enmienda a la totalidad*, Madrid, Homo legens, 2021”, *Verbo*, núm. 603-604 (2022): pp. 403-404.

- Brooke, Caroline, "Development of Soviet Music Policy, 1932-41", 1999, <https://www.repository.cam.ac.uk/handle/1810/251475>.
- Buch, Esteban, *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016).
- Cabañas Díaz, Pablo, "Otras inquisiciones. Grandes maestros: Manuel Enríquez", *Almomento* (blog), 25 de agosto de 2021, <https://almomento.mx/otras-inquisiciones-grandes-maestros-manuel-enriquez/>.
- Calero Carramolino, Elsa, "La copla y el exilio de Miguel de Molina (1942-1960). Trabajo de fin de grado inédito" (Universidad Autónoma de Madrid, 2014), https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/661339/carramolino_calero_elsa_tfg.pdf?sequence=1.
- _____, "La 'Música os hará libres' o el modelo penitenciario del franquismo para la redención de la pena por el esfuerzo intelectual. El Patronato de Nuestra Señora de la Merced", *AV Notas: Revista de Investigación Musical*, núm. 1 (2016): pp. 18-31.
- _____, "Prácticas musicales en el ecosistema sonoro penitenciario franquista (1938-1948): propaganda, contrapropaganda y clandestinidad" (tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2021), <https://digibug.ugr.es/handle/10481/71629>.
- Cano, Tono, "Miguel de Molina, el malagueño que no quiso volver", *secretOlivo*, el 14 de marzo de 2014, [https://secretolivo.com/index.php/2014/03/14/dormido-entre-rosas-miguel-de-molina/<meta_name="facebook-domain-verification" content="hwad5rj4vio873m2ypxmi54ca63f4q"/>](https://secretolivo.com/index.php/2014/03/14/dormido-entre-rosas-miguel-de-molina/<meta_name=).
- Carredano, Consuelo, "La llama doble: crónica de un encuentro musical" en *La llama doble. La música en México y el exilio español* (Madrid: Instituto de México en España-Embajada de México, 2001), p. 21.
- Carredano, Consuelo y Carlos Villanueva, *Manuel de Falla en el imaginario de dos músicos exiliados: Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2017).

- Clark, Walter, “Federico Moreno Torroba’s Relations with the Franco Regime” (University of California, Riverside, 2011), <https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/Clark.pdf>.
- Cohen, Mitchell, *The Politics of Opera: A History from Monteverdi to Mozart* (Princeton University Press, 2017).
- Collaer, Paul, *Geschichte der modernen Musik, Kröners Taschenausgabe* (Stuttgart: A. Kröner, 1963).
- Contreras Zubillaga, Igor, “Un ejemplo del reajuste del ámbito musical bajo el franquismo: la depuración de los profesores del Conservatorio Superior de Música de Madrid”, *Revista de Musicología* 32, núm. 1 (2009): pp. 569-583.
- Cunningham, Robert, *Sergei Rachmaninoff: A Bio-Bibliography* (Connecticut: Greenwood Press, 2001).
- De Andrade, Iracema, “El canto del cenizote”, *El semanario sin límites* (blog), 5 de septiembre de 2017, <https://elsemanario.com/vida-y-cultura/canto-del-cenizote/>.
- Diario ABC, “El privilegio del Papa y el ‘Miserere’ de Esclava”, el 19 de marzo de 2005, https://www.abc.es/sevilla/pasionensevilla/sevi-privilegio-papa-y-miserere-eslava-200503190300-201293427600_noticia.html
- Díaz Núñez, Lorena, “Nova et vetera: un acercamiento a la música sacra católica del siglo XX”, en *La música en México. Panorama del siglo XX*, ed. Aurelio Tello (México: Fondo de Cultura Económica-Conaculta, 2010), pp. 647-696.
- _____, *Como un eco lejano: la vida de Miguel Bernal Jiménez*, 1a ed., (México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Teoría y práctica del arte: Ríos y raíces, 2003).
- Dvorák, Antonin, *Sonatine für Violine und Klavier G-Dur op. 100*, ed. Saschko Gawriloff, Brigitte Kenitar-Pinder y Günter Ludwig, 2a ed. (Viena: Wiener Urtext, 1996).
- Easton, David, *The Political System: An Inquiry into the State of Political Science* (Nueva York: Knopf, 1953).

- Eisenberg, Abel, *Entre violas y violines. Crónica crítica de un músico mexicano* (Ciudad de México: Editorial Edamex, 1990).
- El Correo de Andalucía, “El cardenal Segura y el Miserere”, [elcorreoweb.es](https://elcorreoweb.es/historico/el-cardenal-segura-y-el-miserere-GEEC130475), consultado el 24 de abril de 2024, <https://elcorreoweb.es/historico/el-cardenal-segura-y-el-miserere-GEEC130475>.
- El País, “Murió el violinista Henryk Szeryng”, *El País*, 3 de marzo de 1988, sec. Cultura, https://elpais.com/diario/1988/03/04/cultura/573433207_850215.html.
- Ellman, Michael, “Soviet Repression Statistics: Some Comments”, *Europe-Asia Studies*, Vol. 54, No. 7 (2002), pp. 1151-1172.
- Fairclough, Pauline, *A Soviet Credo: Shostakovich's Fourth Symphony* (Nueva York: Routledge, 2016).
- _____, *Clásicos para las masas: moldeando la identidad musical soviética bajo los regímenes de Lenin y Stalin* (Madrid: Akal, colección “Música”, 2021).
- _____, *Dmitry Shostakovich* (Londres: Reaktion Books, Colección Critical Lives, 2019).
- Figes, Orlando y Kolonitskii, Boris, *Interpretar la Revolución rusa. El lenguaje y los símbolos de 1917* (Valencia: Universitat de València, 2001).
- FONCA, “Nancarrow Brady Conlon”, Secretaría de Cultura. Sistema de Información Cultural, consultado el 30 de octubre de 2024, https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=estimulo_fonca&table_id=4554.
- Frederickson, Jon y James F. Rooney, “How the Music Occupation Failed to Become a Profession”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 21, No. 2 (1990): pp. 189-206, <https://doi.org/10.2307/837023>.
- Fundación Eno, “Conlon Nancarrow - Espacio Nancarrow O’Gorman”, consultado el 30 de octubre de 2024, <https://fundacioneno.com.mx/conlon-nancarrow/>.
- Fundación Miguel de Molina, *Miguel de Molina. Catálogo de la exposición Arte y Provocación. Madrid: Comunidad de Madrid* (2009), 11-12, apud Calero, “La copla y el exilio de Miguel de Molina...”, pp. 44-46.

- _____, “Biografía”, 2018, <https://fundacionmigueldemolina.org/biografia/>, consultado el 15 de octubre de 2024.
- Gaupp, Lisa, “Die exotisierte Stadt: Kulturpolitik und Musikvermittlung im postmigrantischen Prozess” (Hildesheim, Universitätsverlag Hildesheim, 2016), <https://doi.org/10.18442/547>.
- Gann, Kyle, “Outside the Feedback Loop: A Nancarrow Keynote Address”, *Music Theory Online* 20, No. 1 (marzo de 2014), <https://mtosmt.org/issues/mto.14.20.1/mto.14.20.1.gann.html>.
- García Sudo, Alejandro, “Cuando la Banda de la Marina Estadounidense tocaba al compás panamericano: Esbozo de los albores del intercambio musical en el sistema interamericano (1924-1933)”, *Revista de Historia de América*, enero-junio de 2019, pp. 351-370.
- García Valdecasas, Alfonso, “Pregunta y verdad. Discurso de recepción del académico de número Alfonso García Valdecasas” (Madrid: Real Academia Española, 1965).
- Gilson, Étienne, *El realismo metódico* (Madrid: Ediciones Rialp, 1970).
- Guadarrama, Rocío, *Vivir del arte. La condición social de los músicos profesionales en México* (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2019).
- Heine, Christiane, “La situación de la música sacra en las ‘Dos Españas’: reflexiones en torno a la repercusión de la Guerra Civil en la historia del género”, *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte* 3 (2010): pp. 288-300.
- Hess, Carol A., *Representing the Good Neighbor: Music, Difference, and the Pan American Dream*, Currents in Latin American and Iberian Music (Oxford: Oxford University Press, 2013).
- Hirsch, Francine, *Empire of Nations. Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union* (Ithaca: Cornell University Press, 2005).
- Holquist, Peter, *Making War, Forging Revolution. Russia’s Continuum of Crisis, 1914-1921* (Cambridge: Harvard UP, 2002).

- Hoover Presidential Library and Museum, “The Great Depression,” <https://hoover.archives.gov/exhibits/great-depression>, consultado el 29 de octubre de 2024.
- Kazakh National Conservatory, “History”, <https://www.conservatoire.edu.kz/en/about/history/>, consultado el 6 de noviembre de 2024.
- Kolonitskii, Boris y Orlando Figes, *Interpretar la Revolución rusa. El lenguaje y los símbolos de 1917* (Valencia: Universitat de València, 2001).
- Koselleck, Reinhart, *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*, trad. Todd Presner, Kerstin Behnke y Jobst Welge (Stanford: Stanford University Press, 2002).
- Kotkin, Stephen, *Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization*, (Berkeley: University of California Press, 1997).
- Kuri Trujeque, María Delta, “El Conservatorio de música y declamación del estado de Puebla, 1916-1967” (tesis de licenciatura, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2001).
- Lajous, Roberta, *La política exterior del porfiriato, 1a ed., Vol. 4, México y el mundo* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2010).
- Lewin, Moshe, *El siglo soviético. ¿Qué sucedió realmente en la Unión Soviética?* (Barcelona: Crítica, 2006).
- Mabire, Bernardo, *Políticas culturales y educativas del Estado mexicano de 1970 a 1997* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2003).
- Malmström, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, Breviarios 263 (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015).
- Mannheim, Karl, *Ideología y utopía*, 4a ed. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2019).
- Martínez del Fresno, Beatriz, “Julio Gómez” (Orquesta y coro de la Comunidad de Madrid), consultado el 15 de octubre de 2024, https://www.fundacionorcarn.org/wp-content/uploads/orcam/docs/2_julio_gomez.pdf.

- Martynov, Ivan, *Dmitri Shostakovich: The Man and His Work* (Nueva York: Greenwood, 1969).
- Matos, Rainer, “Hilo en Twitter (ahora ‘X’) a 100 años del aborto en Rusia”, el 18 de noviembre de 2020, <https://threadreaderapp.com/thread/1329087005674807312.html>, consultado el 25 de octubre de 2024.
- Montaño, Ericka, “Custodia a cargo de Investigaciones Estéticas. La obra de Ruvalcaba se integra al Archivo de Músicos Disidentes”, *La Jornada*, el 21 de septiembre de 2001, <https://www.jornada.com.mx/2001/09/21/05an2cul.html>.
- Morales, Víctor, *Paulino Paredes. Cantos Místicos. Obra para órgano Vol.1*, CD, Urtext Digital Classics (Guadalajara, 2016), <https://urtextonline.com/wp-content/uploads/2022/05/Cantos-Misticos.pdf>.
- Nowak, Grzegorz y la Royal Philharmonic Orchestra, *Shostakovich: Symphony No. 5 - Festive Overture*, CD (Londres: Royal Philharmonic Orchestra, 2012), <https://app.idagio.com/es/albums/shostakovich-symphony-no-5-festive-overture-4B13AA12-0B3A-4DBF-901F-8047D31C3B35>.
- Olmos, Miguel, ed., *Músicas migrantes: la movilidad artística en la era global* (Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2012).
- Ortega, Reynaldo, *Movilización y democracia: España y México* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2008).
- Páramo, José Alfredo, *Miguel Bernal Jiménez. He nacido para cantar tus alabanzas, Semblanza* (Ciudad de México: EPESSA - Comisión Editorial del PAN, 1992).
- Payne, Stanley, *Fascism in Spain. 1923-1977* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1999).
- Pérez Zalduondo, Gemma, “El nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco (30 de enero de 1938 - 8 de agosto de 1939)”, *Revista de Musicología* 18, núm. 1/2 (1995): pp. 247–273.

- Perón Pérez, Tania, "María Teresa Prieto y Carlos Chávez: paradigma de la fructífera relación de México y España a mediados del siglo XX", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 23 (enero-junio 2012): pp. 67-86.
- Picún, Olga, "Jacobo Kostakowsky en México: una aproximación al contexto musical de los años treinta", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2006.
- _____, "La resistencia desde el exilio: Pepita Jiménez en México", en *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica* (Ciudad de México: UNAM, 2017), pp. 167-188.
- Piirainen, Anne Elisabeth, "In Search for Hidden Repertoire Gems: A Performer's Approach to Russian and Soviet Clarinet Music", *Trio* 10, No. 1 (el 10 de julio de 2021): pp. 79-85.
- Pitkin, Hannah, *The Concept of Representation* (Berkeley: University of California Press, 1972).
- Platón, *La República*, Biblioteca Clásica Gredos (Madrid: Gredos, 1986).
- Prieto, Carlos, *Mis recorridos musicales alrededor del mundo. La música en México y notas autobiográficas* (Ciudad de México: FCE, 2017).
- Ramírez, Ana, "La música de mi padre fue desterrada por componer el 'Cara al Sol'", *El Confidencial*, el 8 de junio de 2021, sec. Cultura, https://www.elconfidencial.com/cultura/2021-06-08/juan-telleria-compositor-cara-al-sol-padre_3120000/.
- Real Academia de la Historia, "José Ignacio Prieto Arrizubieta", consultado el 24 de abril de 2024, <https://dbe.rah.es/biografias/10220/jose-ignacio-prieto-arrizubieta>.
- _____, "Federico Moreno Torroba", consultado el 30 de septiembre de 2024, <https://dbe.rah.es/biografias/13299/federico-moreno-torroba>.
- Reid, Susan E., "Who will Beat Whom? Soviet Popular Reception of the American National Exhibition in Moscow, 1959", *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, Vol. 9, No. 4 (2008), pp. 855-904.
- Rocha, José, "Miguel Bernal Jiménez, the thematic nationalist" (ensayo doctoral, Houston, Universidad de Houston, 2012),

<https://www.proquest.com/docview/1317959761/abstract/660BD233A1E4426FPQ/1>

Ruvalcaba, Eusebio, *Al servicio de la música* (Ciudad de México: Lectorum, 2007).

Salazar, Adolfo, *La música en la cultura griega*, colección *Teoría y práctica de la música a través de la historia*, Vol. I (Ciudad de México: El Colegio de México, 1954).

_____, “Introducción”, en *Juan Sebastián Bach*, de Johann Nikolaus Forkel, trad. Adolfo Salazar, *Breviarios* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2019).

_____, *Música y sociedad en el siglo XX: ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social*, (Ciudad de México: La Casa de España en México, Fondo de Cultura Económica, 1939).

Sangl, Carena, *Der Cäcilianismus in Salzburg unter Erzbischof Johannes Kardinal Katschthaler* (Sinzig: Studio-Verlag, 2005), p. 273, apud Sarah Haslinger, “Johann(es) Baptist Katschthaler, Erzbischof von Salzburg,” Universität Mozarteum, 2014, <https://www.moz.ac.at/Service/Archiv/Biografisches%20Mosaik/Katschthaler%2C%20Johann%28es%29%20Baptist.pdf>.

Schiff, David, “Who was that Masked Composer?”, *The Atlantic*, el 1 de enero de 2000, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2000/01/who-was-that-masked-composer/306475/>.

Schlögel, Karl, *El siglo soviético: arqueología de un mundo perdido*, (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2021).

Shostakovich, Dmitri, *Testimony: The memoirs of Dmitri Shostakovich*, ed. Solomon Volkov (Nueva York: Limelight Editions, 1984).

Smith, Chloe y Anna Williams, “The Forgotten Violinist. The Story of Guila Bustabo”, *Medium*, el 2 de junio de 2021, <https://chloeandanna-music.medium.com/the-forgotten-violinist-2dc0ca553e73>.

- Soler, Martí, *La casa del éxodo: los exiliados y su obra en la Casa de España y El Colegio de México*, 2a ed., *Testimonios* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2015).
- Sopeña, Federico, “La música, el amor y el cine”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 23 (1951): pp. 225-232.
- _____, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid* (Madrid: Conservatorio de música y declamación de Madrid, 1967).
- Stevenson, Robert, *Music in Mexico: A Historical Survey* (Nueva York: Thomas Y. Crowell Company, 1952).
- Suárez-Pajares, Javier, “Manuel de Falla: entre la política, el exilio, la confabulación y la muerte”, en *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica*, ed. Consuelo Carredano y Olga Picún (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), pp. 279-310.
- Tello, Aurelio, “IX. La creación musical en México durante el siglo XX”, en *La música en México. Panorama del siglo XX*, ed. Aurelio Tello (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica-Conaculta, 2010).
- The Associated Press, “ROOSEVELT URGES PETRILLO END BAN; He Makes Request as ‘Canned Music’ Firms Say They Must Yield to Union or Quit Field ROOSEVELT URGES PETRILLO END BAN”, *The New York Times*, el 5 de octubre de 1944, sec. Archives, <https://www.nytimes.com/1944/10/05/archives/roosevelt-urges-petrillo-end-ban-he-makes-request-as-canned-music.html>.
- Tomás de Aquino, *Suma de teología II. Parte I-II*, 2a ed. (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1989).
- Torres, Blanca, *De la guerra al mundo bipolar, Vol. 7, México y el mundo* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2010).
- Vasconcelos, Héctor, *Perfiles del sonido* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2004).
- Vasconcelos, José, *El desastre* (Ciudad de México: Trillas, 1938).

- “Vladimir Horowitz. Encyclopedia.com”, consultado el 30 de octubre de 2024, <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers%20biographies/vladimir-horowitz#3491900044>.
- Werth, Nicolas, “Hambrunas soviéticas, hambruna ucraniana: historia y memoria frente al arma del hambre,” *Le Grand Continent*, 3 de abril de 2024, <https://legrandcontinent.eu/es/2024/04/03/hambrunas-sovieticas-hambruna-ucraniana-historia-y-memoria-frente-al-arma-del-hambre/>.
- Yankelevich, Pablo, “Migración, mestizaje y xenofobia en México (1910-1950)”, *Anuario de Historia de América Latina*, núm. 54 (2017): pp. 129-156.
- Zermeño, Guillermo, “Cultura, tiempo, sentido y observación”, en *Estudios culturales. Voces, representaciones y discursos*, ed. Norma Durán (Universidad Autónoma Metropolitana, 2017), pp. 23-56.
- Zervigon, Andres Mario, “Molina, Miguel de (1908-1993)” (glbtq, 2015), http://www.glbqtarchive.com/arts/molina_m_A.pdf.
- Zolberg, Aristide R., *A Nation by Design: Immigration Policy in the Fashioning of America* (Nueva York: Russell Sage Foundation, Harvard University Press, 2006).