



Anales del Instituto de Investigaciones
Estéticas

ISSN: 0185-1276

ieanales@gmail.com

Instituto de Investigaciones Estéticas
México

Picún, Olga

Jacobo Kostakowsky en México: una aproximación al contexto musical de los años treinta
Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXVIII, núm. 88, primavera, 2006, pp. 169-202
Instituto de Investigaciones Estéticas
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36908806>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

OLGA PICÚN
PROYECTO ARCHIVO DE COMPOSITORES MEXICANOS,
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

Jacobo Kostakowsky en México: *una aproximación al contexto musical de los años treinta*

JACOBO KOSTAKOWSKY¹ llegó a México en 1925, acompañado de su esposa Ana Fabricant y sus dos hijas, Olga y Lya. Inmediatamente se integró a la vida cultural de este país como compositor, intérprete y educador, evidenciando, a partir de la década del treinta, su postura de artista revolucionario. Participó, entonces, en la vida política de un México que se unía a la lucha antiimperialista de otros pueblos, a través de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y del Partido Comunista Mexicano (PCM), así como del Sindicato de Trabajadores de la Enseñanza de la República Mexicana (STERM).

En esta misma época, el vínculo de Kostakowsky con personalidades incansables en la búsqueda de un entorno propicio para la composición y la difusión de una música esencialmente mexicana deriva en una intensificación de su producción y demás actividades relativas a la música, que merece ser estudiada. Por lo tanto, el objetivo de este trabajo es precisamente ubicar a Kostakowsky en el contexto musical de la época, fundamentalmente a partir del trabajo compositivo por él generado y de la repercusión de éste en la prensa escrita, de sus ideas acerca de la función social de la música y de su papel como músico en el espacio institucional y político de México.

1. Jacobo Kostakowsky nació en Odesa, Ucrania, el 24 de enero de 1893 y murió en México el 16 de agosto de 1953.

Los comienzos en México

Mi padre llegó a México el 7 de septiembre de 1925, a bordo del *Espagne*, procedente de Saint-Nazaire. Traía un bagaje musical considerable, obras de estudio, libros, varias composiciones, su violín y su familia. Dispuesto a instalarse en México, país revolucionario y lleno de nuevos horizontes, en el cual se podía realizar un gran trabajo. En su cartera, su acta de nacimiento en Odesa, ciudad de la cual partió en 1909, los certificados de los Conservatorios de Munich, Leipzig, Viena, París y credenciales de profesional en Berlín. Buenas cartas de recomendación estos certificados.

Dejaba atrás un mundo de cultura musical, una revolución frustrada en la que había participado como estudiante: lo que iba a ser la República Socialista de Baviera en 1919. Sufrió prisión en varias cárceles bávaras. Llegó la amnistía. De aquella época se conserva un reloj, en el cual grabó en ruso con un alfiler los nombres de mi madre y de mi hermana: “Aniuta y Olga, mis únicas, mayo 1919.” Lo había grabado pacientemente mientras estaba en prisión, a punto de ser fusilado. Fue el testamento de un joven estudiante revolucionario que iba a morir.

Al bajar del barco, se encontró con que todo el equipaje había desaparecido en la aduana de Veracruz. Acudieron funcionarios del Consulado alemán como intérpretes y auxiliares, ya que llegaba de Berlín y no hablaba español. Un hombre de la aduana dijo: “Pos ni modo, llévase otro equipaje.” Cosa a la que mi padre se negó. Después de lo cual fuimos instalados en un hotel de Veracruz. No prosperó la búsqueda del equipaje, se agotaban los fondos para viajar a la ciudad de México y, además, una gran inseguridad: era la época de los cristeros y asaltaban los trenes. Así que mientras se podía tomar el tren y esperar que alguien enviara dinero para los pasajes, había que ganarse la vida.²

El extravío de las composiciones al llegar al puerto de Veracruz marca el inicio de una nueva y definitiva etapa en la producción musical de Kostakowsky: a partir de esos momentos su obra estaría circunscrita en el contexto histórico social de México —sólo un cuarteto de cuerdas compuesto en Alemania en 1914 reescribió luego de su llegada.

La obra de Kostakowsky, en términos generales, está conformada por música para piano solo, violín y piano, conjuntos de cámara, conciertos con violín o

2. Lya Cardoza, “Retrato de mi padre, el músico Jacobo Kostakowsky (1893-1953)”, en Olga Picún, *Archivo Musical Jacobo Kostakowsky*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003, pp. 17-19.



1. De izquierda a derecha: Olga Kostakowsky, se desconoce, Ana Fabricant, Lya Kostakowsky (en brazos) y Jacobo Kostakowsky, Berlín, ca. 1920. Foto: Archivo de Compositores Mexicanos IIE-UNAM.

piano como instrumento solista, música sinfónica, escénica y vocal. Este último género musical incluye obras para coro polifónico *a capella*, voz solista y voces al unísono con acompañamiento de piano o conjuntos instrumentales diversos. Las canciones con poesía de Ramón López Velarde, Pablo Neruda, Amado Nervo, Salvador Díaz Mirón, Luis Cardoza y Aragón, Maxim Tank y Daniel Castañeda destacan dentro de su producción vocal. Integran también este género cantos escolares o música con objetivos pedagógicos y música militante.

Este conjunto de obras, que asciende a más de 150 —en diferentes versiones—, no escapa a las formas tradicionales: sonata, concierto, sinfonía, suite, entre muchas otras, incluso piezas de carácter. No obstante, se advierte en algunas de ellas un buen manejo y desarrollo de estas formas musicales con conceptos estéticos modernos, así como un conocimiento profundo de las técnicas de instrumentación y orquestación.

La actividad musical de Kostakowsky durante los primeros años en México abarcó, además de la composición, la ejecución. Existen documentos fechados en esta época que testimonian la interpretación de la *Sonata op. 12, núm. 3* para violín y piano de Ludwig van Beethoven —en un homenaje a este compositor—, con Salvador Ordóñez Ochoa al piano (1925),³ y de la *Sonata en do menor* para violín y piano de Edward Grieg, con el acompañamiento de Vilma Erenyi (1926).⁴ Asimismo, en su archivo personal se ha localizado información, aunque escasa, sobre los repertorios incluidos por Kostakowsky en sus recitales como solista, entre los que figuran obras, arreglos o transcripciones realizadas por él. Un ejemplo es el programa del “baile-concierto” llevado a cabo el 14 de noviembre de 1925 en el edificio de la Young Men Hebrew Association (YMHA), ubicado en el centro histórico de la ciudad de México, que contiene obras de Schubert y Dvorak, una transcripción de la *Serenata mexicana* compuesta por Manuel M. Ponce y *Hebraische Melodie*, ambas firmadas por Kostakowsky.⁵

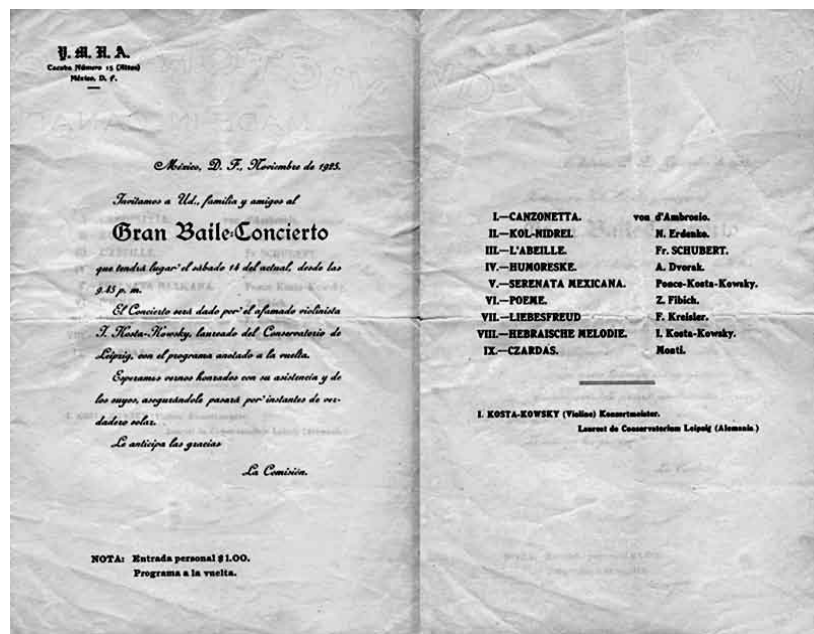
En este vínculo de la composición con la mencionada actividad interpretativa y, probablemente, con la necesidad de procurarse el sustento económico, Kostakowsky también escribió un conjunto de piezas destinadas, con seguridad, a espacios populares de entretenimiento, donde tenían lugar géneros como el fox-trot, el tango y el vals, entre otros. Es de suponer que la dotación de estas piezas, escritas en partes instrumentales —de las cuales pudieron extraviarse algunas de ellas— o para piano con sugerencias respecto a la incorporación de un contrabajo o batería, estaba supeditada a los músicos con que contaba en las distintas presentaciones. Si observamos lo cuidadoso que fue Kostakowsky en la elaboración de las partituras⁶ de la mayoría de sus obras, es posible inferir que a éstas las consideró menores dentro de su producción. Algunos títulos son: *Fox ruso* (1926), *Mirasol. Tango* (1927), “*Rudi*” *Sangre y arena. Serenata española. One step* (ca. 1927).

3. Programa de concierto: Serie de conciertos quincenales de la Orquesta de Señoritas “Haydn-Beethoven”, Glorificación a Beethoven, Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, México, 9 de diciembre de 1925. Jacobo Kostakowsky, violín; Salvador Ordóñez Ochoa, piano.

4. Programa de concierto: Academia “Anton Rubinstein”, México, 28 de agosto de 1926, Jacobo Kostakowsky, violín; Vilma Erenyi, piano.

5. Programa de concierto: YMHA, México, 14 de noviembre de 1925, Jacobo Kostakowsky, violín.

6. Kostakowsky copió un número importante de obras en papel cebolla con tinta china, dejándolas listas para su publicación.

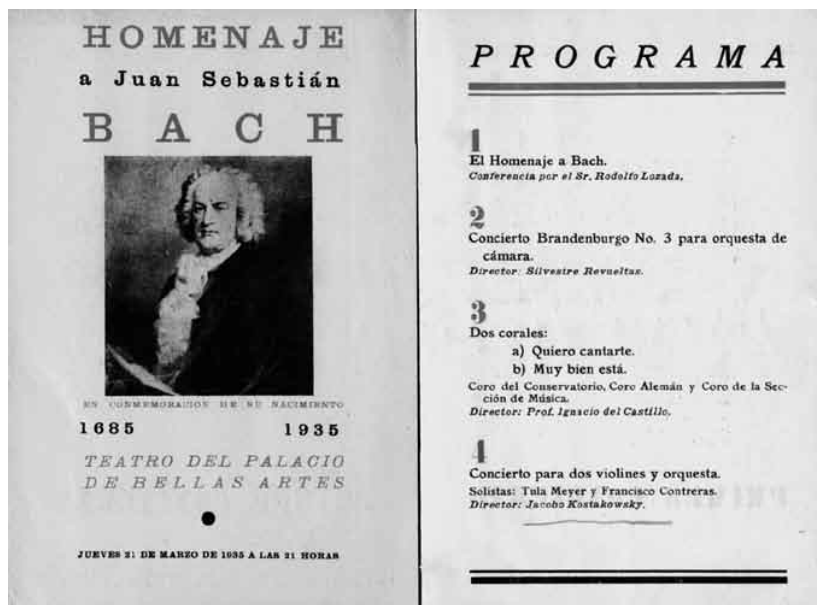


2. Programa: Gran Baile-Concierto, 1925. Foto: Archivo de Compositores Mexicanos IIE-UNAM.

Los conflictos en el medio musical

En 1935, el Departamento de Bellas Artes organizó un festival con motivo del 250 aniversario del nacimiento de J.S. Bach. El primero de los cuatro conciertos del festival se llevó a cabo el 21 de marzo en el Palacio de Bellas Artes⁷ y contó con la participación de la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Silvestre Revueltas, en la interpretación del *Concierto brandenburgoés núm. 3* para orquesta de cámara, y por Kostakowsky en la dirección del *Concierto para dos violines y orquesta en re menor*, con Tula Meyer y Francisco Contreras como solistas. El programa también incluía dos corales del homenajeado compositor alemán, a

7. Oficio firmado por Jesús Estrada, comisionado por la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública (SEP), para organizar el festival en honor a Bach, México, 7 de febrero de 1935.



3. Programa del festival en homenaje a J.S. Bach, 1935. Foto: Archivo de Compositores Mexicanos IIE-UNAM.

cargo del Coro del Conservatorio, el Coro Alemán y el Coro de la Sección de Música de la SEP unidos, bajo la dirección de Ignacio del Castillo.⁸

Aunque la preparación del *Concierto para dos violines* se realizó con el descontento de los músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional, que no aceptaban ser dirigidos por Kostakowsky, la ejecución de la obra tuvo finalmente una buena recepción por parte de algunos críticos, entre ellos Salomón Kahan, José Barros Sierra y Gerónimo Baqueiro Fóster.⁹ El concepto interpretativo de Kos-

8. Programa de concierto: Homenaje a Juan Sebastián Bach, primer concierto, Teatro del Palacio de Bellas Artes, México, 21 de marzo de 1935. Orquesta Sinfónica Nacional, Jacobo Kostakowsky, director; Tula Meyer y Francisco Contreras, solistas.

9. Existe un oficio de felicitación a Kostakowsky por su participación en el festival en honor a Bach, firmado por Heliodoro Oseguera, jefe de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes, a nombre del secretario de Educación Pública y del ministro de Alemania, fechado en México el 28 de agosto de 1935.

takowsky fue elogiado precisamente por este último en su columna “Crónicas musicales” de *El Universal*:

El número de éxito del programa fue el concierto para dos violines y orquesta que tocó dirigir al rusomexicano Jacobo Kostakowsky. El concepto que de la música tiene Kostakowsky, es preciso. Por eso hizo sentir en toda su plenitud, así la expresión grandilocuente de las partes melódicas independientemente consideradas, como mezcladas entre sí. También la acentuación característica de Bach parece comprenderla Kostakowsky como un alemán verdadero.¹⁰

Otra de las notas críticas relacionadas con el Festival Bach aparecía en *El Nacional* con el título “Nacionalismo feroz” y hacía referencia al incidente que Kostakowsky protagonizó con los músicos de la Sinfónica Nacional, quienes lo denunciaron ante la prensa por “trato insolente y descortés”,¹¹ tras abandonar conjuntamente el primer ensayo:

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 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”.¹²

10. Gerónimo Baqueiro Fóster, “Primer Concurso de Homenaje a J.S. Bach por los contingentes del Departamento de Bellas Artes”, *El Universal*, 25 de marzo de 1935.

11. “Por causa de la batuta se fueron con la música a otra parte” [marzo de 1935].

12. *¡Que viva México!* ha sido catalogada como la obra maestra del cineasta soviético Serguei Eisenstein, aunque nunca llegó a concluirse. En 1930 y 1931 se llevó a cabo en México la filmación de esta película y las cintas fueron enviadas a Hollywood con el propósito de hacer la producción. Por algún motivo la película, financiada por un grupo de empresarios estadounidenses, nunca se realizó y los 75 000 metros de cinta sirvieron únicamente para que inescrupulosos directores hicieran mediocres filmes, que se encontraban tan lejos de la concepción de Eisenstein como de la realidad mexicana. En 1978, la Unión Soviética recuperó los materiales con las imágenes filmadas

Esta prueba de nacionalismo feroz, pondrá en natural alarma a los numerosos músicos mexicanos que trabajan en Alemania, Francia, Italia, España, Estados Unidos de Norteamérica, Argentina, Cuba, Guatemala y Hawaii, pues no faltará por allá quien diga “que estaban quitando el pan a gentes del país”.¹³

Pero, como mencioné, no todas las plumas con acceso a los medios de comunicación tenían afinidad con Kostakowsky, lo cual detonó la agresión desmedida de un sector de la crítica, como es el caso de Manuel Barajas:

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 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.¹⁴

Es indudable que, con excepción de estas apariciones esporádicas en el escenario, debido fundamentalmente a las escasas oportunidades al respecto, la labor más importante de Kostakowsky sería en el campo de la composición.¹⁵ El impacto que tuvo en él la historia de México tanto cercana como lejana en el tiempo se manifiesta reiteradamente en su obra, mediante la incorporación de temas históricos y elementos musicales que buscan referir a la época prehispánica y a la cultura superviviente, a la conquista y a la Revolución de 1910. Por lo

por este director y, finalmente, se produjo la película original, respetando las ideas de Eisenstein. Véase Inna Vasilkova, “¡Que viva México! de Eisenstein camino de la pantalla. ‘¿Mosfilm? ¡Póngame al habla con México!’”, *Boletín de Información de la Embajada de la URSS*, 8 de agosto de 1978, pp. 34-36. Según cuenta Lya Cardoza, durante la estancia de Eisenstein en México, éste encargó a Kostakowsky la composición de la música para la película. Véase Lya Cardoza, “Retrato de mi padre el músico Jacobo Kostakowsky”, en Picún *op. cit.*, p. 22.

13. “Notas y noticias: nacionalismo feroz”, *El Nacional Dominical*, México, 17 de marzo de 1935, p. 4.

14. Manuel Barajas, “El primer festival oficial en honor de Juan Sebastián Bach”, *El Nacional*, México, 23 de marzo de 1935, p. 5.

15. Aproximadamente 90 por ciento de su obra aún no se ha estrenado.

tanto, una parte de su música de cámara, sinfónica, vocal o escénica se enmarca en el movimiento nacionalista de un momento en el cual se consolidan los principios políticos y sociales de la Revolución.

Pienso que vale la pena dedicar un espacio al nacionalismo y al concepto de identidad nacional, con el propósito de ubicar el pensamiento y la obra de Kostakowsky en el contexto mexicano. El punto de partida de estas consideraciones es que, como consecuencia del carácter dinámico de las construcciones identitarias que señala el historiador inglés Eric Hobsbawm,¹⁶ es imposible hablar de una identidad nacional mexicana mantenida a lo largo de la historia. A partir del estudio comparativo de una serie de artículos escritos por músicos mexicanos de dos generaciones cercanas, en especial de Manuel M. Ponce y de Carlos Chávez, propongo pensar el nacionalismo musical posrevolucionario en dos etapas. La primera de ellas se ubica en los años inmediatos al fin de la Revolución, mientras que la segunda se manifiesta aproximadamente hacia la década de los años treinta, coincidiendo con la segunda y tercera fases de la historia de los movimientos nacionales definidas por Hobsbawm. Esto es, respectivamente, la presencia de “los precursores y militantes de la idea nacional y los comienzos de las campañas políticas en favor de esta idea”, y el desarrollo de los programas nacionalistas con el apoyo, al menos parcial, de las masas que los propios nacionalistas dicen que representan.¹⁷

Una de las características comunes observables en los textos de Ponce y de Chávez es la idea de que la construcción de una identidad nacional, como parte del sustento del Estado-nación, constituye una tarea de las elites políticas e intelectuales de la sociedad mexicana que, en el marco de las instituciones gubernamentales, empiezan a tomar conciencia de esta necesidad.¹⁸ Otro elemento que aparece en los discursos de estas dos generaciones de músicos es la idea de que la identidad, como atributo de todo ser social, no es únicamente una forma de aglutinación o de pertenencia, sino también de diferenciación y exclusión. En el entendido de que estos elementos comunes no son más que las propiedades esenciales del concepto de identidad nacional, es necesario plantear

16. Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica, 1992, p. 19.

17. *Ibid.*, p. 20.

18. Es importante hacer una distinción entre este tipo de identidad que podemos denominar institucionalizada y las identificaciones surgidas en el interior de diversos grupos o sectores de la sociedad. José del Val, en su libro *México. Identidad y nación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 58-59, propone entender la identidad nacional mexicana en estos términos, puesto que se encuentra fuera del nivel de etnia, región o clase social.

las diferencias para lograr una aproximación a las dos fases referidas del movimiento nacionalista. Veamos el siguiente fragmento de un texto de Chávez:

La Revolución Mexicana ha colocado las bases de una nueva conciencia nacional; la civilización precortesiana y la europea, que se consideraron excluyentes durante siglos, ahora arrojan, en la presente Revolución y como saldo magnífico, el fruto de la expresión artística de la raza nueva. Las generaciones anteriores, de las que hay aún muchos supervivientes, nunca presintieron ni comprenden la fuerza nueva que brota de la Revolución. Por eso esta generación de hoy niega a las inmediatas anteriores y va tan lejos a encontrar el eslabón perdido. [...]

El fenómeno se presenta claro, cuando observamos la actitud de los representantes de las generaciones estériles ante la inevitable renovación que los artistas jóvenes, llevados por la Revolución, teníamos que verificar en la Música, la Pintura, la Escultura y la Arquitectura mexicanas.

El “arte oficial”, estéril por excelencia, se vuelve fecundo tan pronto como la acción oficial la ejerce un gobierno revolucionario. Y entonces, las “izquierdas” se vuelven oficiales, con gran pesar de las derechas, quienes hacen toda suerte de inútiles y malévolas maquinaciones.¹⁹

El cuestionamiento y la renovación de las instituciones, en nuestro caso, de música y de la música, específicamente, son el principio de un Estado-nación que aspira a la modernidad. Las elites intelectuales de ideología de “izquierda” asumen la construcción del proyecto oficial revolucionario, que vuelcan no sólo a la producción artística sino también a la educación, como elemento esencial para la transmisión de los ideales revolucionarios y de una conciencia nacional. Los conceptos de revolución cultural y de modernidad, entonces, se integran al concepto de nacionalismo en su segunda etapa.

Veamos ahora, a través de las reflexiones de Ponce sobre la música, como integrante de esa generación inmediatamente anterior a la de quienes buscan hacer la revolución cultural de los años treinta, el sentido que adquiere la construcción de “lo mexicano”:

La música vernácula, expresión fiel de la vida del pueblo, agonizaba en las olvidadas rancherías del Bajío o en los poblachos incrustados en las regiones montañosas del

19. Carlos Chávez, “Carta abierta a la juventud”, *Música. Revista Mexicana*, México, vol. I, núm. 1, 15 de abril de 1930, pp. 3-5.

país. La canción mexicana se perdía fatal e insensiblemente; sufría el desdén de nuestros más prestigiados compositores [...]

La necesidad de salvar del olvido nuestros cantos populares se sentía con tal fuerza, era tan apremiante, que no vacilamos en emprender la ardua empresa.

Y así fue como ante la estupefacción de un público desdeñoso de todo lo nuestro, los cantos del pueblo aparecieron revestidos con un discreto ropaje armónico y cambiaron, por lo hondo de su sentimiento y la magia de la melodía ingenua, la indiferencia del público en interés y entusiasmo. [...] Era el triunfo de la canción mexicana.

Pero no todas las canciones eran dignas de estilizarse; había muchas reacias al ennoblecimiento, por su fealdad ingénita o por las huellas imborrables de perversión que en ellas dejara la procacidad popular que las había creado. Era, pues, indispensable hacer una selección [...] La verdadera labor del folk-lorista es ennoblecer las inspiraciones populares. [...]

Todas las investigaciones deben ceñirse a la época post-cortesiana, pues desgraciadamente no poseemos melodías aztecas auténticas. Podemos, no obstante, suponer que éstas, como las de otros pueblos bárbaros eran en un principio exclamaciones sin sentido que les servían de estímulo para soportar las fatigas del trabajo como se ha observado en algunas tribus africanas. [...] Podemos afirmar que a la llegada de Cortés, los mexicanos poco sabían de música.²⁰

La tendencia conservadora en el discurso de Ponce, aun cuando critica la apatía de los compositores hacia la música popular mexicana, se observa en varios elementos. En primer término, en los prejuicios respecto de la cultura musical prehispánica, a la que no considera un referente digno para la construcción de una identidad mexicana. En segundo término, en las ideas de rescate y de ennoblecimiento de la canción mexicana mestiza que, como veremos más adelante, son sustituidas en los discursos de la generación posterior por las de conocimiento y valoración, en especial de la música indígena.

La nueva conciencia crítica de los treinta que pone en evidencia la postergación de la cultura prehispánica tiene como resultado un conjunto de propuestas nacionalistas tendientes a su recuperación e investigación. Es en este sentido como Daniel Castañeda promueve un proyecto institucional para investigar la llamada música folklórica, que incluye a la música indígena, en términos

20. Manuel M. Ponce, "El folk-lore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse", *Revista Musical de México*, México, t. I, núm. 5, 15 de septiembre de 1919, pp. 5-8.

de su recopilación, estudio y crítica.²¹ El segundo de los objetivos del mencionado proyecto sugiere “formular un Calendario Indígena de fiestas populares, profanas y religiosas, partiendo de la recolección de danzas y del registro de los rituales en película cinematográfica”. El propósito en la conformación de este acervo es entregarlo a los artistas de México para que sirva de “inspiración” de sus obras.²²

Este nuevo sentido que adquiere el nacionalismo, en cuanto a la valoración de la música popular mexicana, se expresa también en un artículo escrito por Carlos Chávez para la revista del Conservatorio: “Nacionalismo musical. Arte popular y no popular”. Ahí, Chávez realiza un planteamiento crítico muy avanzado para el contexto de la época. Argumenta que el término “arte”, aplicado a la tradición musical europea y europeísta, no deriva del contenido ni de la estructura de la música, ni del valor estético-musical que se le pueda asignar, sino que es el resultado de la hegemonía que ejercen los grupos dominantes que operan, precisamente, en el campo del arte. Por lo tanto, las denominaciones de arte y arte popular —o sea de arte adjetivado— son una manifestación intrínseca de la existencia de clases sociales.

El arte popular no piensa si es popular o no, ni sabe tampoco que es arte. Los cantos populares de los indios, digamos, jamás han pretendido un fin artístico. [...] Sucede que, independientemente de que la música tiene el objeto mágico o religioso y la ocasión expresa el ritual en que se canta, tiene además un valor puramente musical de arte puro; si los artistas populares hacen arte verdadero es por el solo hecho de que acontece ser artistas nacidos. [...]

Ahora bien, no queremos decir que esta inconsistencia artística signifique que el artista popular no se dé cuenta de la fuerza de la expresión del arte. Ésta es otra cosa distinta: el artista popular es consciente de la fuerza expresiva de los colores que pone en sus pinturas y de las labores en sus telas, así como de los sonidos que compone en su canto.²³

En síntesis, el nacionalismo musical mexicano de los treinta va acompañado no sólo del reconocimiento de la cultura indígena mexicana, sino también de

21. Daniel Castañeda, “Las academias del Conservatorio Nacional de Música”, *Música. Revista Mexicana*, México, vol. I, núm. 1, 15 de abril de 1930, pp. 6-13.

22. *Ibid.*, p. 7.

23. Carlos Chávez, “Nacionalismo musical II”, *Música. Revista Mexicana*, México, vol. I, núm. 3, 15 de julio de 1930, pp. 18-19.

un pensamiento moderno asociado a una tendencia ideológica marxista que permea tanto los discursos verbales como musicales. Esta modernidad e ideología de izquierda se expresan en la música a través de estrategias diversas, como la introducción de instrumentos no habituales en la orquesta, la utilización de armonías y estructuras no tradicionales, el uso de la melodía como patrón rítmico, las temáticas históricas vinculadas con la Revolución o con otros hechos históricos, la composición de cantos revolucionarios, etc.²⁴

Es de acuerdo con tal concepción nacionalista como Kostakowsky compone las siguientes obras: *Serenata mexicana* para piano, ca. 1931; *Capricho (marimba) para piano obligato y orquesta de cámara*, 1938; *La creación del hombre (Leyenda maya)/ballet sobre el Popul Vuh*, con argumento de José Gorostiza, 1939; *Clarín, poema sinfónico con danza sobre motivos de la Revolución mexicana*, con libreto de Kostakowsky, 1935, y *Barricada. Poema sinfónico-plástico*, con libreto de José Muñoz Cota, 1935, que presenta las siguientes partes: I. Preludio Revolución mexicana (1910), II. Barricadas y III. Epílogo de la Revolución social.

La primera obra de importancia, en cuanto a magnitud, en que Kostakowsky trabajó durante varios años, es precisamente una ópera (única en su catálogo) sobre la conquista de México, escrita en dos versiones que tituló, en este orden, *Cuahtémoc o El crepúsculo de los ídolos. Ópera heroica en 4 actos y seis cuadros* (1930-1931), basada en la tragedia *Cuahtémoc* de J. Méndez Rivas, y *El quinto sol azteca. Drama musical en cinco actos - diez cuadros* (1932-1933), con libreto de Amador Latino. La composición de esta ópera, según cuenta Lya Cardoza, significó para Kostakowsky la lectura de las crónicas de la conquista y la visita, en reiteradas ocasiones, al museo de La Moneda, lo cual demuestra su apego al trabajo de composición.²⁵

Es probable que algunas secciones musicales de esta obra, *Cuahtémoc*, hayan surgido de otras o viceversa, que fragmentos de la primera se hubieran convertido en obras independientes: en varias partituras aparecen notas del autor que vinculan a estas últimas con la ópera o drama musical. Por ejemplo: *Astillas. VI rasgos contemporáneos, op. 31* para piano (1927); *Audacia* para canto y

24. Un ejemplo es el ballet *Ocho horas* (1931), de José Pomar, que busca recrear la sonoridad de imprenta de periódico. La instrumentación contiene cadenas, motores y silbatos.

25. Durante la labor de catalogación del archivo de Kostakowsky se trató de compaginar esta obra; sin embargo, ello no fue posible a causa de la dispersión del material escrito, lo cual sugiere que no llegó a concluirla. Habrá, de todas formas, que emprender un trabajo minucioso para arribar a conclusiones más certeras al respecto.

piano (1931), con poesía de Salvador Díaz Mirón, y *Preludio para piano núm. 1* (1929). Esto pone de manifiesto, por otra parte, una característica de su trabajo compositivo: el uso de un mismo tema, sección, movimiento o recurso musical en obras diferentes.

Durante su estancia en Europa, Kostakowsky había asistido a las clases de armonía de Arnold Schoenberg, estudiado violín con Otakar Sevcik, dirección de orquesta con Max Reger y composición con Vincent d'Indy,²⁶ entre otros destacados músicos, lo cual constituye una garantía, al menos parcial, de la solidez de su formación musical, hecho que también se evidenció en los reconocimientos que se le otorgaron en concursos de composición nacionales e internacionales. Tal es el caso de la suite de ballet *Triángulo* o *Suite Ballet* (1937), que recibió el primer premio en el “Concurso de la Composición” convocado por la Sección Cultural por Radio en 1937, con un jurado formado por Carlos Chávez, Manuel M. Ponce y Juan D. Tercero;²⁷ de *Sinfonietta tropical núm. 1* (1940), premiada en el Quinto Concurso de Composición de Música de Cámara de la SEP (1940),²⁸ y del *Concierto núm. 1 para violín y orquesta* (1941-1942), que ganó el concurso de la Unión Panamericana (Washington, 1942), compuesto para músicos latinoamericanos.²⁹

Cuando se estrenó en México el *Concierto núm. 1*, en el marco del Primer Festival de Música Rusa en 1944, con Jasha Horenstein al frente de la Orquesta Filarmónica y Ricardo Odnoposoff como solista,³⁰ las críticas fueron diversas. Sin embargo, llama la atención el hecho de que varias de ellas coincidían y hacían especial hincapié en la marginación sufrida por Kostakowsky en el medio musical mexicano:

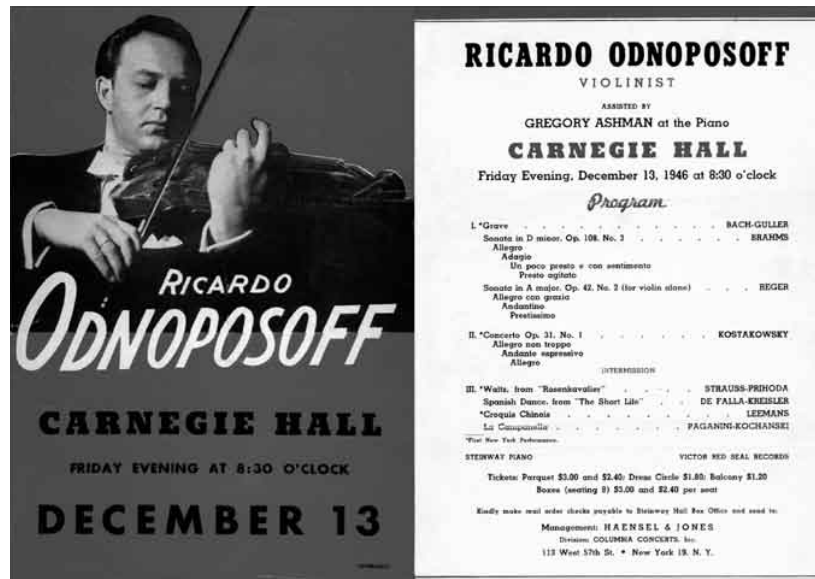
26. Cardoza, “Retrato de...”, en Picún, *op. cit.*, p. 17.

27. Oficio firmado por Gonzalo Vázquez Vela, secretario de Educación Pública, México, 9 de diciembre de 1937. Programa de concierto: Presentación de las obras premiadas en el 20. Concurso de Composición de Música de Cámara, Sala de Espectáculos del Palacio de Bellas Artes, México, 9 de diciembre de 1937. Orquesta de Cámara de la Sección Cultural por Radio de la Secretaría de Educación Pública. Jacobo Kostakowsky, director.

28. Oficio firmado por Marco Arturo Montero, jefe de la Sección de Cultura por Radio, México, 24 de octubre de 1940. Programa de concierto: Presentación de obras premiadas en el Quinto Concurso de Composición de Música de Cámara (1940), Palacio de Bellas Artes, México, 5 de diciembre de 1940. Orquesta de Cámara de la Sección Cultural por Radio de la Secretaría de Educación Pública. Jurado del concurso: Rodolfo Halffter, José Rolón y Alfonso de Elías.

29. “Mexican Fiddler Receives Honors”, *Novedades*, México, 29 de noviembre de 1942, p. 13.

30. En 1946 Ricardo Odnoposoff ejecutó el *Concierto núm. 1* en el Carnegie Hall de Nueva York.



4. Programa que incluye el *Concierto núm. 1*, 1946. Foto: Archivo de Compositores Mexicanos IIE-UNAM.

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.³¹ 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.³²

En 1939, la Universidad Nacional Autónoma de México organizó un concurso de composición, en el cual Kostakowsky presentó el poema sinfónico *Lascas* (1939), basado en el poema homónimo de Salvador Díaz Mirón. De acuerdo con la prensa consultada, *Lascas* habría sido seleccionada para recibir el premio.

31. Seguramente se refiere a Carlos Chávez.

32. S.H. [Saxofón Hernández, seudónimo de José Barros Sierra], "La Filarmónica con Horenstein y Odnoposoff/Reivindicación de la música moderna", *El Redonde*, 10 de diciembre de 1944, Segunda sección, pp. 12 y 13.

No obstante, cuando el jurado, integrado por José Rocabruna, José V. Vázquez, Jean Kump y Manuel Ángel Bayardi —que fungió como testigo—, relacionó el seudónimo con el nombre del compositor, la situación cambió y el máximo galardón fue para *Tríptico mexicano* de Rafael Tello que, según Gerónimo Baqueiro Fóster, ya había sido estrenada por la Orquesta Sinfónica Nacional, con Julián Carrillo al frente, el 20 de agosto de 1935.³³ El argumento para modificar el fallo original del concurso fue que Kostakowsky no era mexicano de nacimiento. Curiosamente el jurado no consideró su lugar de origen en el momento de otorgarle la primera mención honorífica.

Es conocido por todos que los concursos de composición e interpretación musicales se mueven en la más absoluta subjetividad y que constituyen una de las tantas representaciones de las luchas de poder libradas en la estructura del campo³⁴ de la música, en un espacio geográfico y en un periodo histórico determinados. Por lo tanto, resulta intrascendente pretender hacer juicios respecto de si la obra de Kostakowsky merecía o no el primer premio. Por el contrario, considero que el planteamiento de las condiciones en que se llegó al fallo y la repercusión que esto tuvo en los distintos sectores del medio musical y periodístico de la época se tornan más relevantes cuando se exploran los aspectos que influyeron en la producción y difusión de la música, así como en la recepción de la misma.

No existe información acerca del desenlace de este conflicto ni tampoco se sabe si procedió la demanda que Kostakowsky emprendió en contra de la Universidad.³⁵ Sin embargo, es posible conocer, por la prensa escrita del momento,

33. Jerónimo Baqueiro Fóster, “Por el mundo de la música”, *Excelsior*, México, 9 de diciembre de 1939.

34. A partir de la teoría del campo desarrollada por Pierre Bourdieu, antropólogo y sociólogo estructuracionista francés, es posible pensar en la música como elemento generador de un espacio de interacción social estructurado, estructurante y relativamente autónomo. En este sentido, el campo de la música estaría conformado por un conjunto de agentes sociales (músicos, críticos, investigadores, docentes, etc.). Tal estructura asimétrica, entendida como un espacio de fuerzas, se mantiene en el transcurso de la historia, gracias a que los agentes están dispuestos a “jugar” o luchar por algo. Si al lector le interesa profundizar en este tema y en los conceptos de capital simbólico y *habitus*, asociados al de campo, le sugiero consultar a Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, México, Taurus, 2002. Esta teoría constituye el punto de partida y el sustento de las interpretaciones o explicaciones que propongo respecto a los hechos que relato en el presente estudio.

35. *Lascaz* fue finalmente estrenada en México cuarenta años después de este incidente —el 20 de marzo de 1981— por la Orquesta Sinfónica de Veracruz, dirigida por Jorge Sarmientos e interpretada en dos oportunidades al mes siguiente del estreno por la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México (OFUNAM), también con el director guatemalteco al

el relativo efecto de este hecho, los pronunciamientos al respecto y las distintas posiciones adoptadas, entre ellas la del STERM. Francisco Dosamantes, en representación de la Delegación 95 de la Sección IX de esa agrupación, envió una carta de protesta al entonces rector de la Universidad, Gustavo Baz. Del documento, publicado en un periódico de la capital, transcribo algunos fragmentos:

Esta protesta es hecha después de un minucioso estudio del caso y éste arroja la conclusión de que existe manifiestamente dolo y mala fe, pues se trata de violar las bases elaboradas para el Concurso y que han sido presentadas a nosotros por el compañero Kostakowsky.

A la vez hacer notar nuestra reprobación de la actitud chauvinista observada por los jurados, que es incompatible con el espíritu universitario de un país democrático.³⁶

Pero no todos criticaban esta “actitud chauvinista”, algunos la estimulaban. En la sección Mundinovi de *El Universal Gráfico* aparece una nota, cuyo autor se desconoce, referida a este conflicto. Transcribo el comienzo de la misma: “Ciertos sujetos que, por pura conveniencia, se han naturalizado mexicanos, no se conforman con adquirir derechos relativamente semejantes a los mexicanos de nacimiento, sino que quisieran gozar de privilegios.”³⁷

No es mi intención, al citar estos fragmentos, poner en evidencia una actitud xenofóbica por parte del medio musical mexicano, aunque podría existir, ya que no considero éste un conflicto racial. Seguramente resultaría más acertado pensar que uno de los motores de tales discursos o acciones fue un nacionalismo exacerbado. Sin embargo, me inclinaría a definir este conflicto, aun cuando pudo tener un componente de nacionalismo, como de tipo político, en el sentido de

frente. La grabación del estreno de esta obra integra el disco compacto “Jacobo Kostakowsky. Documental”, que acompaña el libro *Archivo Musical Jacobo Kostakowsky*, ya mencionado en este trabajo. Asimismo, una copia facsimilar de la partitura de orquesta se publicó en Julio Estrada (ed.), *La música de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988, pp. 80-159, con un texto introductorio también de Estrada: “Jacobo Kostakowsky (1893-1953). Poema sinfónico (1939)”, *op. cit.*, pp. 77-79.

36. Francisco Dosamantes, “Levanta protestas el fraude de la Universidad Autónoma. El chauvinismo de los jurados merece acerbos críticas por parte de la sección 95 del STERM”, México, septiembre de 1939.

37. “Mundinovi”, *El Universal Gráfico*, 23 de noviembre de 1939, pp. 7 y 14.

que constituye un enfrentamiento entre las facciones de izquierda y de derecha presentes en México, hacia la segunda mitad de la década de los treinta.

En esta época, Carlos Chávez se convierte en la figura más prominente del oficialismo en el campo de la música, consolidando así gran parte del poder que tendrá a lo largo de su vida. En el polo opuesto, confrontando a este poder, Silvestre Revueltas y un grupo de comprometidos militantes del PCM, de la LEAR y del STERM, entre los que se encuentran José Pomar y Jacobo Kostakowsky.³⁸ Aunque, a finales de los años veinte la relación entre Chávez, Revueltas y Pomar³⁹ se hallaba en términos de camaradería y solidaridad. Años más tarde, Revueltas, durante su viaje a España, escribía sobre esta época:

Carlos Chávez, músico de hierro —así lo llamaba yo desde aquel momento en que trabajábamos juntos—, organizó la actividad y la producción musical de México.

Fuimos un grupo reducido, con un mismo impulso y con buena energía destructora: José Pomar, Luis Sandi, Eduardo Hernández Moncada, Francisco Agea, Ricardo Ortega, Candelario Huízar.

Nuestro ímpetu nuevo y alegre luchó con la apatía ancestral y la oscuridad cavernosa de los músicos académicos. Bañó, limpió, barrió el viejo Conservatorio que se desmoronaba de tradición, polilla y gloriosa tristeza.⁴⁰

38. Es posible que, aunque Kostakowsky militó en el Sindicato de Trabajadores de la Enseñanza de la República Mexicana (STERM), en el Partido Comunista de México (PCM) y en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), su actividad, debido a su propia personalidad, haya sido menos visible que la de Revueltas y Pomar, como lo demuestra la escasa documentación disponible al respecto. No obstante, es un hecho la cercana relación de Kostakowsky con ambos músicos, así como su participación en proyectos político-culturales conjuntos, entre ellos la propuesta de reestructurar el Conservatorio Nacional de Música (1937), la comisión organizadora de una temporada de conciertos de la LEAR (1937), las actas de las sesiones de los miembros del PCM (1937) y una carta dirigida al jefe de Bellas Artes, titulada “Los compositores, imposibilitados de dedicarse a la creación musical” (1938), además del escrito de Revueltas publicado en *El Nacional*, “Jacobo Kostakowsky” (1938), que se abordará más adelante. Respecto a la carta, firmada por Revueltas, Pomar y Kostakowsky, de la cual incluyo un fragmento en un apartado posterior, cabe mencionar, con el propósito de aportar más elementos a nuestro análisis, que los nombres citados en ella son, además del de quienes la suscriben, los de José Rolón, Manuel M. Ponce, Luis Sandi, Eduardo Hernández Moncada y Raúl Lavista. Observemos, además, que la mayoría de estos nombres prácticamente no aparecen en el Anexo que incluyo al final del artículo.

39. No hay documentación relativa a la participación de Kostakowsky en este círculo, a principios de los años treinta; todo parece indicar que se suma al grupo hacia la segunda mitad de esta década, lo cual tendría consecuencias en su escaso contacto con Chávez.

40. Silvestre Revueltas, “Panorama musical de México”, en Rosaura Revueltas (comp.), *Silvestre*

Existen, además, otros testimonios de las relaciones que unían a Chávez con Revueltas y Pomar en esos momentos. En una pequeña nota, fechada en diciembre de 1929, Chávez solicita a Pomar sus arreglos de *spirituals* con el propósito de integrarlos al programa de un concierto que se realizaría en el Conservatorio. También son de público conocimiento las dedicatorias a Chávez del *Huapango* para orquesta (1931) de Pomar —obra estrenada por el propio Chávez al frente de la Orquesta Sinfónica de México el mismo año de su composición— y del *Cuarteto núm. 1* (1930) de Revueltas. Respecto de la relación con este último me permito transcribir un fragmento de una carta fechada el 18 de diciembre de 1928, donde Chávez invita a Revueltas a colaborar en el Conservatorio Nacional de Música y pone a su disposición la Orquesta Sinfónica de México:

Querido Silvestre: Recibí tu carta última que leí con mucho gusto al ver que estás lleno de deseos de venir a México. Mi primera impresión fue decirte que vinieras a colaborar conmigo, pues ya sabes cuánto necesito de una cooperación como la tuya. No pude inmediatamente decirte que te vinieras, porque necesitaba ver si podía ofrecerte una cosa segura. Ahora estoy en condiciones de hacerlo y lo que te ofrezco es la dirección de la Orquesta de Alumnos y una clase de violín en el Conservatorio. Además, en la Orquesta grande, lo más que sea posible...⁴¹

Más allá de estos testimonios que documentan las relaciones personales, al menos de un sector de los músicos que luego enfrentarían a Chávez, si revisamos nuevamente la citada “Carta abierta a la juventud”, vemos que su autor no sólo se ubica en las “izquierdas”, sino que es capaz, a través de sus argumentaciones,

tre Revueltas por él mismo. *Apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y otros escritos de un gran músico*, México, Era, 1989, p. 198.

41. Publicada en *ibid.*, pp. 228-229. Revueltas dirigió gran parte de su obra sinfónica y para voz y conjunto instrumental entre 1931 y 1934, al frente de la Orquesta del Conservatorio y de la Sinfónica de México. Parece que las únicas excepciones, en cuanto a la época, son: 1) *Música para charlar. Escenas para un film* (1938), que integró un concierto en el Palacio de Bellas Artes en 1938, respecto del cual se desconoce la orquesta que actuó, y 2) *Cinco canciones para niños y dos canciones profanas* (1939), ejecutada por la Orquesta del Conservatorio en el mismo año de la composición. Carlos Chávez, por su parte, habría dirigido, en vida de Revueltas, dos de sus obras: 1) *Caminos*, en enero de 1934, y 2) *Homenaje a Federico García Lorca* (1937), incluida en el Festival de Música de Cámara Panamericana, el 20 de julio de 1937. Véase Roberto Kolb, *Silvestre Revueltas (1899-1940). Catálogo de sus obras*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Música, 1998.

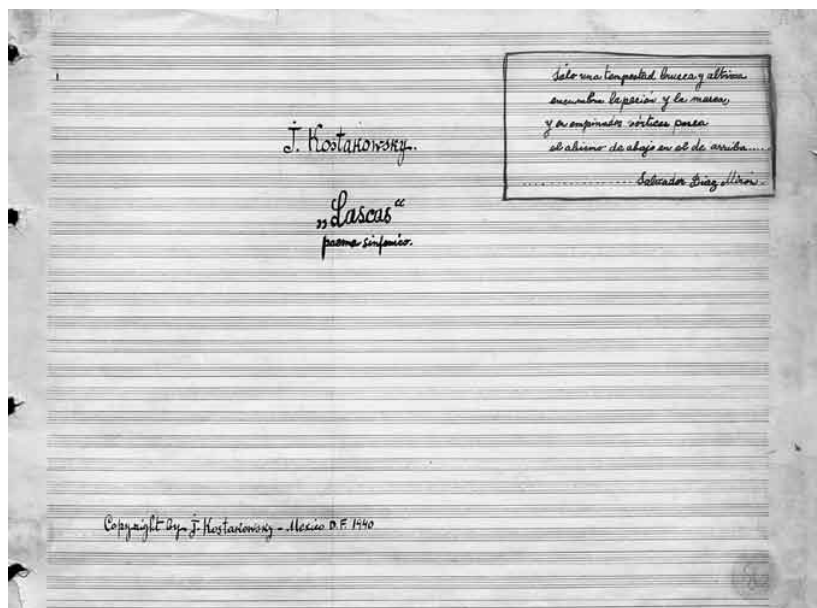
de sustentar un discurso de este tipo, cuestión que también se deja ver en el artículo titulado “Nacionalismo musical”, también citado. Es claro que a mediados de los años treinta Chávez se convierte a la derecha, mientras que Revueltas y Pomar se ubican en una izquierda más radical. Esto no sólo demuestra la relatividad de estas construcciones sociopolíticas, sino su dinamismo. La constante resignificación de estos términos hecha por los propios actores sociales se entiende teóricamente como una consecuencia de la movilidad política y social en un momento dado, que incide en un campo relativamente autónomo, como es el de la música. Es precisamente en este contexto de explícita reconfiguración del campo musical donde Kostakowsky se entrega de lleno a la militancia política y a los movimientos sociales como integrante del círculo de Revueltas.

Por lo tanto, hago hincapié en que, aun cuando, como señala Lya Cardoza, Kostakowsky terminó siendo “ruso para los mexicanos y mexicano para los rusos”,⁴² y de que esto es parte del precio que paga quien decide vivir la mayor parte de su vida fuera de su tierra natal, es también cierto que a sus amigos camaradas Pomar y Revueltas, en su propio país, no les fue mejor. Es por este motivo que insisto en que la condición de extranjero naturalizado de Kostakowsky no constituía un problema en términos reales, sino una justificación de las acciones impuestas.

A través de las publicaciones de la época y de la documentación sindical es posible percatarse de la inconformidad generada en los sectores subalternos por los abusos de poder de las autoridades, que ostentaban lugares de privilegio en el medio artístico o tenían a su disposición, de manera incondicional, los medios de comunicación de mayor alcance, lo cual significa que el problema con el concurso de la UNAM no constituyó un hecho aislado.

No obstante, en el caso de Kostakowsky la cuestión racial se convierte en una estrategia política utilizada, seguramente por lo repudiado que era el racismo en los espacios de la “alta cultura” y más aún en un país cuya política exterior había sido intachable —como quedó demostrado al recibir y dar asilo a los exiliados de la guerra civil española—, con el propósito de evidenciar la arbitrariedad del medio musical. En este contexto Silvestre Revueltas advertía en una publicación titulada precisamente “Jacobo Kostakowsky”, un año antes del conflicto con *Lascas*: “Nuestro maravilloso mundo musical es ‘semillero’ de intrigas y de odios”.

42. Cardoza, “Retrato de...”, en Picún, *op. cit.*, p. 24.



5. Portada *Lascas*, 1939. Foto: Archivo de Compositores Mexicanos IIE-UNAM.

Y agregaba:

Quiero hablar de un hombre que ha sido desdeñado por el solo hecho de llamarse Jacobo Kostakowsky. Pero este hombre, señores músicos, es un músico. Y además un gran músico. Un músico siempre postergado, siempre arrinconado. [...]

Yo siento una profunda admiración por el hombre y por el músico. El hombre que ha sabido soportar sin queja y sin desmayo tantos años de incomprensión, tanta lucha callada y sola. De esa lucha ha sacado Kostakowsky su fortaleza, su actitud cerrada y dura. También le ha valido su técnica cada vez más depurada y su profundo pensamiento musical.⁴³

En otro artículo publicado en 1938 en *El Nacional*, también por Revueltas, se denunciaba una situación similar en relación con José Pomar:⁴⁴

43. Revueltas, "Jacobo Kostakowsky", en Revueltas (comp.), *op. cit.*, p. 191.

44. Un dato más acerca de los enfrentamientos entre las derechas y las izquierdas en México,

Realizar una labor callada y útil es siempre difícil. Es difícil rehuir o no dejarse seducir por el alharaquiento y repugnante publicismo de hoy. Ya no parece haber causas ni labores nobles; no parece que se puedan realizar. Se necesita la censura de una cohorte de gallaretas altisonantes —altoparlantes—, cuatro o cinco incapaces que se hacen llamar críticos, para que un hombre tenga derecho a vivir y obrar noblemente.⁴⁵

Finalmente, al morir Revueltas, Pomar, sin dejar de lado la realización de una profunda crítica a los grupos de poder del medio musical, expresaba su dolor en un manuscrito encontrado en su archivo personal. Este texto inédito se suma a la evidencia de que la problemática de la marginación o exclusión —parciales— se extendía a un sector subalterno que, por su parte, se unía en su propia defensa. Transcribo un fragmento de este texto:

Es un director de orquesta que con su inquieta técnica, estudiada adrede y oportuna siempre, arrastra a la masa sonora de cien instrumentos dóciles a su mandato; de un mandato siempre sincero, justo, sin complacencias ni acrobacias, que no fue del bailarín del podio ni del histrión del pentagrama. Fue el de un ser humano con todos los vicios de su época y con todas las virtudes del mañana. Fue el de un ser que se dio a la vida ayuno de mistificaciones y exhibicionismos y animado de una gran fe en el porvenir de su patria y en el de un arte. ¡Fue el mandato sonoro de un técnico intuitivo y sincero sin reticencias!

Y esta sinceridad fue el origen de su mal. El medio “intelectual” en que actuó nunca le perdonó el defecto de su sinceridad; su conciencia de hombre, monolítica como su corpulencia física, no era susceptible de cotizarse en el mercado capitalista; por eso las clases dominantes, dispensadoras del dinero, del estímulo y del arte, siempre fingieron desprecio para su magnífica obra, expresión del dolor y de la rabia de la gleba ávida de castigo y venganza hacia sus eternos opresores.⁴⁶

en el campo de la música: en el periódico *El Universal* correspondiente al 14 de marzo de 1940, aparece un recuadro con el siguiente encabezado: “Expulsión de comunistas en el Conservatorio Nacional.” Según esta brevísima nota, los comunistas expulsados fueron José Pomar y Julio Jaramillo, profesores de la institución, y Manuel López T., secretario de la misma. En el acervo de José Pomar hay documentos vinculados con este episodio que demuestran no sólo que la expulsión no fue permanente, sino que se llevó a cabo una investigación con el propósito de sancionar a los responsables de este incidente.

45. Silvestre Revueltas, “José Pomar y el canto revolucionario”, *El Nacional*, México, 18 de enero de 1938, Segunda sección.

46. José Pomar, “Silvestre Revueltas”, México, 4 de diciembre de 1940 (inédito).

Este fragmento incita a una breve reflexión sobre el papel decisivo que desempeñan quienes tienen a su cargo las políticas culturales de los gobiernos, en la determinación, en nuestro caso, de la música y de los músicos que serán favorecidos por el sistema institucional en un momento dado, y que expresan, por tanto, las asimetrías existentes en el campo⁴⁷ musical. Una de las consecuencias de estas asimetrías, que no son exclusivas de México ni de la época, se manifiesta en el desconocimiento que durante décadas hemos tenido, y que en algunos casos seguimos teniendo, de la obra de muchos de los compositores activos durante la década de los años treinta, así como en la monopolización de la Orquesta Sinfónica de México por Carlos Chávez, para su propio beneficio y el de sus allegados.⁴⁸

La música al servicio de la lucha de clases

La concepción acerca de la función social de la música que Kostakowsky compartía con muchos de sus contemporáneos, sumada al mencionado sentimiento nacionalista y a la esperanza de llegar a construir un futuro mejor para la humanidad, se revela fundamentalmente en su obra de la década de 1930, considerada la coyuntura sociopolítica nacional e internacional. Un ejemplo es el ya mencionado poema sinfónico con danza basado en la Revolución de 1910: *Clarín*, interpretado en el Palacio de Bellas Artes en agosto de 1935 con coreografía de las hermanas Campobello y escenografía de José Chávez Morado, conjuntamente con *Barricada. Poema sinfónico plástico*, también con música de Kostakowsky.⁴⁹

47. Me permito hacer una última acotación respecto del alcance explicativo de esta teoría. La marginación de un individuo o un grupo de ellos en el espacio que comprende un campo, como lo es el de la música, debe entenderse como algo parcial, ya que si fuera total el campo se desestructuraría. Para que el campo entendido siempre en términos de una construcción teórica se conserve como tal, debe existir ese “juego” entre los grupos dominantes que detentan el poder y los subalternos que aspiran a poseerlo. Así explico el hecho de que Kostakowsky haya ganado concursos de composición nacionales o que haya recibido una comisión de Bellas Artes para dedicarse a la composición, entre muchas otras situaciones.

48. Sugiero al lector revisar el Anexo que contiene la programación de música mexicana de la Orquesta Sinfónica de México durante cuatro temporadas (1945-1948).

49. Estas dos obras fueron interpretadas por única vez el 26, 27 y 28 de agosto de 1935. Participaron, además de los ya mencionados, el Cuerpo de Baile de la Escuela de Danza, los coros del Conservatorio Nacional de Música y de la Sección de Música de la Secretaría de Educación Pública, dirigidos por Jesús Espinoza, y la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección del autor.



6. Programa del estreno de *Barricada y Clarín*, 1935. Foto: Archivo de Compositores Mexicanos IIE-UNAM.

De las notas al programa redactadas por Ángel Salas transcribo un fragmento donde se manifiesta este sentido social de la música: “La obra está basada en un poema creado con libertad de poeta que sólo pretende decir su propia verdad, la verdad de su clase. Así se construyó el ballet *Barricada*, que es en su interpretación, en su técnica, en su desarrollo, sólo un ensayo de lo que podrá ser, algún día, la danza al servicio de la causa social mejor”.⁵⁰

Aunque Kostakowsky había sido encarcelado en reiteradas ocasiones durante su estancia en Europa⁵¹ debido a su actividad política, su concepción ideológica no se vio alterada; por el contrario, resultó estimulada justamente por la historia revolucionaria de México. Como ya mencioné, militó en el PCM y participó en la LEAR, junto con Silvestre y José Revueltas, José Pomar y José Chávez Morado, entre otros intelectuales de la época, en un medio político propicio para el desarrollo de una ideología de izquierda, como lo fue el sexenio del gobierno de Lázaro Cárdenas.

50. Programa de concierto: *Barricada y Clarín*, 1a. Temporada de ballet, Palacio de Bellas Artes, México, agosto de 1935.

51. Cardoza, *op. cit.*, p. 18.

Guerra a la guerra. Canto (para masas) de lucha antiimperialista para voz con acompañamiento de redoblante (1936), *Tú vencerás. Canto para desfile* en dos versiones, para voz y piano y para voz, alientos y percusiones (ca. 1938) y *Protesta* para voz y tambor (no se conoce la fecha de composición), todas éstas con letra de Jacobo Kostakowsky, son algunas de las canciones que él dedicó a la militancia política, pero no se encontraron datos acerca de su posible interpretación.

Es importante destacar que la ideología de Kostakowsky —al igual que la de sus camaradas— no se reduce a la participación en organizaciones de carácter político ni a la composición de música panfletaria, pues la llevó a todos los ámbitos de su vida social, incluso a su principal medio de sustento económico que es la educación musical.

El siguiente fragmento⁵² de un borrador publicado en el libro *Archivo Musical Jacobo Kostakowsky* sintetiza el pensamiento político de Kostakowsky en cuanto a la música como instrumento de la lucha de clases, así como una de las históricas contradicciones de la izquierda marxista, que se puede resumir en la legitimación y apropiación de la cultura y del arte de la clase burguesa:

La lucha de las clases sigue y seguirá en pie, hoy como mañana, si no se pone barrera, por cuantos medios los haya al alcance del gobierno, a los instintos atávicos de los hombres-explotadores. Un artista-proletario tiene el deber tanto como un obrero y un campesino, porque el artista es el mentor intelectual de los sentimientos y necesidades culturales de un pueblo.

Las Bellas Artes son expresiones íntimas del hombre, son demostraciones que no se pueden acallar por medio de la explotación o las ametralladoras. [...] ¿Cómo aprovechar esas expresiones para el bien de todos? [...] ¿Acaso por medio de enseñarle al mismo tiempo el socialismo y las Bellas Artes?

Un hombre de hoy tiene que ser socialista; un hombre de dignidad y apreciable, que no se deja explotar ni por su propio padre, un hombre limpio y no lleno de prejuicios y supersticiones religiosas [...] El socialismo es el único medio de crear un medio sano.⁵³

Éstas son, entonces, las ideas que Kostakowsky comparte con el grupo de artistas donde realiza su labor militante; subyacen en toda su actividad musical e

52. A diferencia de otros músicos de la época que publicaron con regularidad artículos, ensayos, textos de divulgación y notas periodísticas, Kostakowsky no cuenta con este tipo de producción, sino sólo con un conjunto de borradores que incluimos en *Archivo Musical Jacobo Kostakowsky*.

53. Jacobo Kostakowsky, "El educador socialista de las Bellas Artes", en Picún, *op. cit.*, p. 45.

integran, en forma más o menos explícita, la mayor parte de su producción. La música con objetivos pedagógicos es un ejemplo de ello.

La labor educativa

El desarrollo progresivo de un pueblo lo obliga a adoptar en la práctica dos polos que son: lo material y lo espiritual [...]

La música no es “exclusiva” de gente bien acomodada, sino un poder espiritual propio de cada hombre, independiente de su educación general, y como tal cada individuo tiene el derecho de ser introducido en la comprensión y hasta el estudio de la música sea vocal o instrumental.⁵⁴

Precisamente, una de las actividades que Kostakowsky desempeñó en México, quizás con el único fin de ganarse el sustento económico, aunque sustentada en su ideología socialista, fue trabajar en la educación primaria. Ingresó a la Secretaría de Educación Pública el 16 de junio de 1932 como “Profesor de Música para Escuelas Primarias de la Capital” con 12 horas semanales,⁵⁵ y permaneció con este cargo hasta su muerte, acaecida en 1953. En estos años impartió clases de solfeo y dirigió los coros de escuelas primarias, y tuvo que trasladarse, en ocasiones, a diversos estados de la república. Este trabajo implicaba la organización de eventos vinculados con el día de la madre,⁵⁶ el aniversario de la muerte de Emiliano Zapata,⁵⁷ el día del soldado⁵⁸ o las fiestas patrias,⁵⁹ entre otras actividades que con seguridad iban muy poco con la personalidad de Kostakowsky

54. Jacobo Kostakowsky, “La música como factor educativo”, s.f. Una versión de este borrador con el título “Una raza rítmica-musical” aparece en Picún, *op. cit.*, pp. 46-47.

55. Oficio firmado por Luis Tijerina Almaguer, Secretaría de Educación Pública, Oficial Mayor, México, 2 de marzo de 1933.

56. Programa de concierto: Festival del día de la madre, escuela Ezequiel A. Chávez, México, 9 de mayo de 1946. Coro de alumnos, Jacobo Kostakowsky, director.

57. Programa de concierto: Aniversario de la muerte de Emiliano Zapata, escuela Ignacio Ramírez, México, 10 de abril de 1939. Coro de alumnos de las escuelas primarias Ignacio Ramírez, Fernando Celada, Vicente Riva Palacio y Atlapulco, y de la secundaria Emiliano Zapata, Jacobo Kostakowsky, director.

58. Oficio firmado por Luis Sandi Meneses, jefe de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes, México, 9 de abril de 1938.

59. Oficio firmado por Luis Fermín Cuéllar, subjefe de la Oficina Administrativa de Diversos y Contabilidad del Departamento de Bellas Artes, México, 5 de septiembre de 1940.



7. Jacobo Kostakowsky, s.f. Foto: Archivo de Compositores Mexicanos IIE-UNAM.

—esencialmente introvertida— y con su proyecto de vida, la composición, que no abandonó hasta el final de sus días.

Sin embargo, no sólo desarrolló su trabajo con responsabilidad y eficiencia —como lo indican los oficios de reconocimiento a su labor educativa, firmados varios de ellos por Luis Sandi Meneses, en ese entonces jefe de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes—,⁶⁰ sino que dedicó parte de su producción musical a este ámbito, cuestión que podemos explicar a través del significado que el socialismo atribuye a la educación. A propósito de esta última, el compositor produjo un conjunto de canciones con letra de Alfonso del Río, tales como *El chofer* (1938), *El violín* (1933?), *La viola* (1938) y *La pajarita blanca* (ca. 1939), publicadas por la SEP.

Una de las obras de mayor alcance dentro de lo que denominamos música con objetivos pedagógicos, y que constituye un ejemplo de los ideales educativos de Kostakowsky, es *Niños de América. Cantata escolar* (1938) para solistas,

60. Oficio firmado por Luis Sandi, jefe de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes, México, 1º de septiembre de 1938.

coro infantil y orquesta. Aquí, la poesía de Gastón Figueira no elude el contenido socialista que ya mencioné: “todos los niños de América tenemos sed de aprender, pues la ignorancia esclaviza y el saber nos da poder”.

Esta tendencia política determina, en el ámbito de la educación, la presencia de “cantos revolucionarios” en el repertorio enseñado en las escuelas primarias y secundarias, así como la apertura de los espacios institucionales a manifestaciones musicales de carácter político, como se observa en el programa del concierto en el Palacio de Bellas Artes que incluyó niños de América.⁶¹ “En los primeros años de la primaria se aprenden cantos escolares, de música fácil y textos sencillos; en el tercer y cuarto años son usados cantos indígenas populares de América y en el quinto y sexto canciones populares del mundo entero y cantos revolucionarios.”⁶²

Es relevante hacer notar, entonces, que en algunos casos existe una frontera difusa entre lo expresamente pedagógico, lo de concierto y lo militante, ya que las tres “categorías” responden a una misma concepción marxista del arte y de la educación. *El corrido del petróleo* (1939), con letra de Alfonso del Río, compuesto para celebrar el primer aniversario de la nacionalización de la industria petrolera e interpretado en el Estadio Nacional por el Coro de las Escuelas Primarias dirigido por Luis Sandi,⁶³ constituye un ejemplo de esta dilución de fronteras. Transcribo a continuación las cuartetos que conforman este corrido:

¡Alerta, alerta pueblo mexicano!	para hablarles de un suceso
Defiende las riquezas de tu suelo,	de importancia nacional.
afianza tu económica conquista	
porque es tu independencia.	De las tierras mexicanas
	se iban para el extranjero
El corrido del petróleo	gruesas sumas de oro y plata
se los vengo yo a cantar,	del negocio petrolero.

61. Recuerde el lector que en 1934, a partir de la reforma del artículo tercero de la Constitución mexicana propuesta por Narciso Bassols, en ese entonces secretario de Educación, se establece la educación socialista en el país.

62. Programa de concierto: 1er. Concierto de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, Palacio de Bellas Artes, México, 21 de octubre de 1938. Coro de niños de la Sección de Música, Fernando González de la Peña, director; Aurora Chávez, solista.

63. Programa de concierto: Primer Aniversario de la Nacionalización de la Industria Petrolera, Estadio Nacional, México, 18 de marzo de 1939. Coro de las Escuelas Primarias, Luis Sandi, director.

Pocos pesos nos quedaban
de nuestra riqueza negra,
no tenía el peón buena paga,
hospitales ni viviendas.

El obrero mexicano,
ya consciente del deber,
exigió sus prestaciones
apegándose a la ley.

El gobierno proletario,
que dio la Revolución,
hizo frente al empresario
con derecho y con valor.

Los patrones no acataron
la suprema decisión;
los decretos, ni los laudos
de nuestra Constitución.

Y por dignidad de pueblo,
por justicia y por honor
se expropió a los extranjeros
en bien del trabajador.

No me voy ni me despido,
ni les dejo de cantar,
la verdad de mi corrido
que es un triunfo nacional.

Paralelamente al trabajo en la enseñanza musical, Kostakowsky no dejaba de buscar la forma de dedicarse, de manera exclusiva, a la composición y a la difusión de la música de concierto. Entre los proyectos que presentaba a las instituciones del Estado dedicadas a promover y divulgar la cultura se encuentra uno titulado Proyecto para el teatro mexicano de ópera y ballet y sus relaciones con la Secretaría de Educación Pública (1932),⁶⁴ que propone “un plan general de actividades de acuerdo con las necesidades del ambiente”. Asimismo, su archivo contiene dos borradores de una carta dirigida al jefe de Bellas Artes de la SEP, firmada también por sus compañeros Silvestre Revueltas y José Pomar. El documento se titula “Los compositores, imposibilitados de dedicarse a la creación” y comienza de la siguiente forma:

Hay en México hasta cerca de media docena de músicos compositores que son capaces de producir una obra artística trascendente y útil. No tienen más estímulo que sus labores docentes que les impiden trabajar con libertad en su obra y que les dan la facilidad de producir en cinco años lo que podrían producir en un año.⁶⁵

64. Jacobo Kostakowsky, “Proyecto para el teatro mexicano de ópera y ballet...”, en Picún, *op. cit.*, pp. 48-52.

65. Cardoza, “Retrato de...”, en Picún, *op. cit.*, pp. 28-29. Reproducción fotográfica, p. 40.

Finalmente, resulta una paradoja que la actividad educativa, de la cual se podría decir que fue secundaria en la vida de Kostakowsky, haya sido la única que le brindó la posibilidad de editar una parte de su música:⁶⁶ con excepción de ésta y de *El hijo del Sheik. Fox trot. Balada oriental*⁶⁷ para voz y piano, con letra del mismo autor, dedicada a Rodolfo Valentino, el resto de su obra permanece inédita.

Reflexiones finales

En el transcurso de este trabajo destaqué ciertos aspectos en la vida de Kostakowsky, que constatan la marginación por él sufrida en el medio musical mexicano, con el propósito de llamar la atención sobre algunos hechos. En primera instancia, que esta marginación no constituye una exclusividad de Kostakowsky, sino de un grupo, motivo por el cual me referí a otros casos como los de Pomar y Revueltas, quienes ocupaban posiciones similares en la estructura del campo musical.

Una consecuencia de lo anterior es que calificativos como intolerante, anti-pático, oportunista, incapaz, mediocre en cuanto a calidad musical, extranjero, etc., constituyen un medio para legitimar dicha marginación, pero no la explican. Basta con preguntarnos por los atributos de algunas de las figuras cuyos nombres aparecen hoy denominando importantes salas de concierto u orquestas, gracias a su pertenencia a los grupos de poder del pasado, para entender que no es posible reducir a situaciones meramente personales o musicales los conflictos producidos por un sistema institucional que promueve y sustenta las desigualdades.

Esto significa que tampoco son admisibles en nuestro contexto de estudio expresiones tales como “genio incomprendido” o “se adelantó a su época”, o jui-

66. *Corrido del petróleo*, edición impresa por la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, México, 1938. *El chofer* (sólo la melodía), edición de la Sección de Música, Departamento de Bellas Artes (México, 1938), como la Lección III. *El violín* y *La viola*, posiblemente edición de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. *La pajarita blanca* (versión coral), edición de la Cooperativa de la Sección de Música de Bellas Artes, abril de 1941.

67. Hay dos ediciones de esta obra; en una de ellas sólo aparecen datos de los copistas: “Alday y Hno.-Mex”; en la otra el editor es Salvador Cabrera. Aunque se desconoce el año de composición de esta obra, podría situarse en la segunda mitad de la década de 1920, en la misma época que compuso un conjunto de obras que suponemos destinadas a espacios populares de entretenimiento. Véase el final del apartado “Los comienzos en México”. *El hijo del Sheik* es, además, la única obra que se encuentra registrada en “Propiedad artística y literaria”; por lo tanto, su edición puede consultarse en el Archivo General de la Nación.

cios y reflexiones “objetivos” que destacan los “valores artísticos intrínsecos” de las obras musicales, pues no son más que artificios destinados a conservar la legitimidad de la práctica musical, fundamentada en la apariencia de que la música está “más allá” de todo, incluso de las terrenales luchas de poder.

Sin embargo, es precisamente esta legitimidad la que se pone en juego en las frecuentes abstracciones estéticas, más propias del siglo XIX que del XXI, que interponen una barrera entre los artistas y el medio social circundante, por un lado, y el resto de los individuos, por otro. Esta división, entre quienes producen, conocen o “entienden” el arte y quienes no, existe, pero no es consecuencia de un don o de una sensibilidad especial de los primeros, sino del acceso diferencial a la cultura legítima, la “alta cultura”, y a la educación.

Alejarse de esas abstracciones, que sólo tuvieron sentido en otro tiempo y espacio, implica abordar la música como un componente de la cultura en constante dialéctica con los procesos sociales. De esta forma, es posible establecer, a partir de la música, una vía de acceso al conocimiento del hombre, como ser social, en su más profunda singularidad.

Es en este sentido que el estudio de Kostakowsky, no sólo de su individualidad artística, sino también de su pensamiento político e inserción en el campo musical mexicano, permite un acercamiento a este medio. Al mismo tiempo, constituye una forma de aproximarnos a la realidad sociocultural de México, de esta época en particular y de sus consecuencias en los discursos y acciones que sustentan las políticas culturales de hoy.

ANEXO

Obras de compositores mexicanos o residentes en México, interpretadas por la Orquesta Sinfónica de México entre 1945 y 1948, con Carlos Chávez como director artístico.

Temporada XVIII, 1945 (17 programas)

Programa 3. Carlos Chávez: *Obertura republicana*. Carlos Chávez, director.

Programa 4. Jesús Haro y Tamariz: *Sinfonía en Do*. Carlos Chávez, director.

Programa 6. María Teresa Prieto: *Sinfonía Breve*. Carlos Chávez, director.

Programa 8. Carlos Jiménez Mabarak: *Sinfonía en Fa sostenido menor Los Adioses*. Carlos Chávez, director.

- Programa 9. Carlos Chávez: *Zarabanda*. José Pablo Moncayo, director.
 José Pablo Moncayo: *Sinfonietta*. José Pablo Moncayo, director.
 Programa 10. Candelario Huízar: *Pueblerinas*. Carlos Chávez, director.
 Programa 11. Silvestre Revueltas: *Colorines*. Carlos Chávez, director.
 Programa 12. Jesús Bal y Gay: *Tres piezas para orquesta*. Carlos Chávez, director.
 Programa 14. Blas Galindo: *Nocturno*. Carlos Chávez, director.
 Programa 16. Carlos Chávez: *Cuatro nocturnos de Villaurrutia*. Carlos Chávez, director.
 Programa 17. Carlos Chávez: *El sol*, corrido mexicano. Carlos Chávez, director.

Temporada XIX, 1946 (17 programas)

- Programa 4. Carlos Chávez: *Concierto para piano y orquesta*. Carlos Chávez, director.
 Programa 6. Carlos Chávez: *Suite de H.P.* Carlos Chávez, director.
 Programa 9. Carlos Chávez: *Cuatro nocturnos de Villaurrutia*. Carlos Chávez, director.
 Programa 10. José Pablo Moncayo: *Huapango*. José Pablo Moncayo, director.
 Programa 12. Rodolfo Halffter: *Don lindo de América*. Rodolfo Halffter, director.
 Programa 13. María Teresa Prieto: *Sinfonía*. Carlos Chávez, director.
 Carlos Chávez: *Zarabanda*. Carlos Chávez, director.
 Programa 15. Carlos Chávez: *Sinfonía De Antígona*. Carlos Chávez, director.
 Carlos Chávez: *Sinfonía India*. Carlos Chávez, director.
 Jesús Bal y Gay: *Serenata* (para orquesta de cuerdas). Carlos Chávez, director.
 Programa 16. Bernal Jiménez: *México*, sinfonía-poema. Miguel Bernal Jiménez, director.
 Programa 17. Carlos Chávez: *Canto a la Tierra*. Carlos Chávez, director.

Temporada XX, 1947 (17 programas)

- Programa 1. Candelario Huízar: *Scherzo*. Carlos Chávez, director.
 Carlos Chávez: *Suite de La hija de Cólquide*. Carlos Chávez, director.
 Alfredo Carrasco: *Scherzo sinfónico*. Carlos Chávez, director.
 Programa 4. Manuel M. Ponce: *Suite estilo antiguo, Concerto del Sur, Poema elegíaco, Chapultepec, Tres bocetos sinfónicos*. Carlos Chávez, director.
 Programa 5. J.S. Bach-Jesús Bal y Gay: *Concierto brandemburgués núm. 6*. Carlos Chávez, director.
 Programa 6. José Pablo Moncayo: *Tres piezas para orquesta*. José Pablo Moncayo, director.

Programa 7. Silvestre Revueltas: *Cuauhnáhuac*. Carlos Chávez, director.

Programa 9. Luis Sandi: *Suave patria*, Poema sinfónico-coral. Luis Sandi, director.

Programa 11. Carlos Chávez: *Toccata*. Carlos Chávez, director.

Rodolfo Halffter: *Concerto en la mayor para violín y orquesta*. Carlos Chávez, director.

Programa 12. Jesús Bal y Gay: *Serenata* (para orquesta de cuerda). Carlos Chávez, director.

Carlos Chávez: *Cuatro nocturnos de Villaurrutia*. Carlos Chávez, director.

Programa 13. Salvador Contreras: *Suite en tres movimientos*. Salvador Contreras, director.

Programa 16. María Teresa Prieto: *Oda celeste*, poema sinfónico. Carlos Chávez, director.

Temporada XXI, 1948 (10 programas)

Programa 1. Carlos Chávez: *Suite de Caballos de vapor (HP)*. Carlos Chávez, director.

Programa 2. Blas Galindo: *El Zanate*, suite de concierto. Carlos Chávez, director.

Programa 4. Carlos Chávez: *Suite de La hija de Cólquide*. Carlos Chávez, director.

Programa 5. Carlos Chávez: *Toccata* (para instrumentos de percusión). Carlos Chávez, director.

Jesús Bal y Gay: *Serenata* (para orquesta de cuerda). Carlos Chávez, director.

Programa 6. Carlos Chávez: *El sol*, corrido mexicano. Carlos Chávez, director.

Programa 7. Carlos Chávez: *Cuatro nocturnos de Villaurrutia*. Carlos Chávez, director.

Programa 8. María Teresa Prieto: *Adagio y fuga*. Carlos Chávez, director.

José Pablo Moncayo: *Huapango*. Carlos Chávez, director.

Resumen

Programas con obras de compositores mexicanos o residentes en México: 37 de un total de 61.

Obras interpretadas por compositor (incluye la programación de obras repetidas):

Carlos Chávez: 20	Blas Galindo: 2	Carlos Jiménez Mabarak: 1
Jesús Bal y Gay: 5	Candelario Huízar: 2	Luis Sandi: 1
María Teresa Prieto: 4	Rodolfo Halffter: 2	Alfredo Carrasco: 1
José Pablo Moncayo: 4	Silvestre Revueltas: 2	Salvador Contreras: 1
Manuel M. Ponce: 4	Miguel Bernal Jiménez: 1	Jesús Haro y Tamariz: 1

Observaciones y notas

- El monopolio de la orquesta por parte de Carlos Chávez se evidencia en las 20 obras suyas programadas, que corresponden a más de la mitad del total de obras mexicanas incluidas en los conciertos, frente a las cinco composiciones de Bal y Gay, que es quien le sigue en número.
- Con el propósito de que el lector piense en los posibles criterios de programación de autores y obras, destaco la siguiente información: las cinco programaciones de Jesús Bal y Gay corresponden a dos obras y una transcripción.
- María Teresa Prieto, Jesús Bal y Gay y Rodolfo Halffter son españoles residentes en México.
- Las cuatro obras de Manuel M. Ponce se ejecutan en ocasión de un homenaje a este compositor celebrado, aproximadamente, un año antes de su muerte.
- La prematura muerte de Silvestre Revueltas (1940) lo sustrae de ese escenario de confrontaciones entre los grupos que dominan el medio musical y los que ocupan una posición subalterna; por lo tanto, su figura es resignificada por el propio medio.
- Aunque se interpreta una sola obra de Luis Sandi durante este periodo, dirige al menos un concierto por temporada, con obras de Beethoven y de Haydn. ♣

N.B. La mayor parte de la documentación consultada para este estudio pertenece al Archivo de Compositores Mexicanos (ACM) del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, creado en 1990 por iniciativa de Julio Estrada, investigador de este Instituto a quien agradezco los comentarios y sugerencias realizados a la primera versión del presente artículo.