



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA

RAZONAR LA MÚSICA:
APROXIMACIONES AL PENSAMIENTO MUSICAL
DE JUAN N. CORDERO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN HISTORIA

PRESENTA:
MARIANA HIJAR GUEVARA

DIRECTOR DE TESIS:
DANIEL VARGAS PARRA



CIUDAD UNIVERSITARIA

NOVIEMBRE DE 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México, porque en ella he crecido intelectual y espiritualmente.

A mis profesores de la Facultad de Filosofía y Letras, por instruirme y compartirme sus conocimientos y habilidades.

A mi asesor Daniel Vargas Parra, por la amistad, por guiarme con paciencia y cariño; por su constancia y por siempre apoyarme. Gracias por ayudarme a encontrar mi vocación y por hacerme pensar el mundo y la historia de otro modo.

A mi jurado por enriquecer con sus observaciones este trabajo. En especial a Miguel Ángel Esquivel por su atención, cuidado y por emocionarse con este proyecto.

A mi amigo y maestro Gabriel Pareyón. Gracias por “regalarme” a Juan N. Cordero, gracias por las charlas, por creer en mí desde aquella vez que nos conocimos. Esta investigación no habría sido posible sin ti.

A Juanita Mercado, por las lluvias de estrellas.

A Miguel Ángel Villanueva, por hacerme entender que el arte exige disciplina espiritual y física; por enseñarme que sólo haciendo esfuerzos extraordinarios se pueden conseguir cosas extraordinarias.

A mis amigos, Darío, Emilio, Ingrid, Misael, Rebeca, Angie, Mariana y Amanda, por caminar junto a mí.

A Felipe, por la bella historia que juntos estamos escribiendo. Por compartirme su hermoso corazón.

A Verónica, Abril y Alana, las mujeres de mi vida.

A Mario, porque sé que ha estado a mi lado en cada momento.

A Marco Aurelio. Papi, gracias por tu inmenso amor. En cada logro de mi vida estarás tú.

A la memoria de Amelia
y Mario



1 Retrato de Juan N. Cordero. El Alma Orgánica, 1907

INDICE

| | |
|--|------------|
| INTRODUCCIÓN | I |
| I MUSIKWISSENSCHAFT: EL DESEO POSITIVISTA DE CIENCIA | 1 |
| 1.1. Guido Adler y “ The Scope, Method and Goals of Musicology ” | |
| 1.2. México en el Primer Congreso Internacional de Música. París, 1900. | |
| II BIOGRAFÍA DE JUAN N. CORDERO..... | 35 |
| III RAZONAR EL ARTE, RAZONAR LA MÚSICA | 71 |
| 3.1. Juan N. Cordero y <i>La Música Razonada</i> | |
| 3.2. La propuesta estética de Juan N. Cordero | |
| IV EL PROYECTO DE POLITIZACIÓN DE LA SENSIBILIDAD DE JUAN N. CORDERO..... | 103 |
| 4.1. La educación de la sensibilidad | |
| 4.2. Perfeccionamiento de la relación entre el sujeto sensible y su medio | |
| 4.3. Modificación de la experiencia sensible | |
| CONCLUSIONES..... | 141 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 144 |
| APÉNDICE..... | 150 |

INTRODUCCIÓN

La presente disertación es una aproximación a la vida y obra del teórico mexicano Juan N. Cordero (1855-1916). Difícilmente puede considerarse propiamente una biografía, tampoco podríamos encasillar esta investigación como un estudio monográfico de sus obras. Es más bien un itinerario de su pensamiento estético y filosófico.

La obra de Juan N. Cordero, en nuestros días sigue siendo casi desconocida. Sin embargo, su importancia para la historia de la filosofía y la musicología en México es indiscutible. Su labor intelectual fue escrita alrededor de 1896 y 1910, es decir, en un momento de efervescencia política y cultural en México. Como buen hombre burgués de su tiempo, perteneció a la élite intelectual del porfiriato y no sólo participó en el ámbito político sino también tuvo un papel en las discusiones que con respecto al arte se hacían en la prensa mexicana. Su interés por el arte y la política lo llevaron a publicar libros de temas variados que van desde la estética musical, la armonía, pedagogía, hasta la psicofisiología como base del sistema penitenciario.

No tuvo una postura política clara, temía la extranjerización del arte mexicano, pero al mismo tiempo la deseaba; observaba una decadencia en la producción artística en México, pero tenía fe en que podía ser rescatada; veía el arte como herramienta política, y consideró el perfeccionamiento y la politización de la sensibilidad como condición necesaria para el encauzamiento del pueblo mexicano.

Cordero es actor de una fractura epistemológica en México. El rescate de su legado, por lo tanto, resulta urgente porque su obra dice sobre la condición del hombre moderno mexicano.¹ Por esa razón, en la presente investigación se le

¹ La historiografía, antropología, filosofía y otras disciplinas humanas han periodizado de distintas maneras el paradigma de “la modernidad”. Autores como Peter Burke, Francois Xavier-Guerra, Edmund Burke, entre otros, siguiendo la línea kantiana, han considerado que éste coincide con el Pensamiento Ilustrado y su culminación, es decir, la elaboración de la *Enciclopedia* (1751) y la crisis y caída del Antiguo Régimen (1789). Igualmente, existe la corriente historiográfica que ha acordado que este paradigma se sitúa en el siglo XV, con el descubrimiento de América y los avances tecnológicos respecto a la navegación y cartografía. La discusión sobre la ubicación temporal de la

INTRODUCCIÓN

analizó desde el punto de vista estético y político, es decir, como testigo y actor de dicha ruptura, con el objetivo primordial de otorgar a su vida y su obra un estatus histórico y filosófico.

A juzgar por sus relaciones personales, formación y contexto histórico, Cordero podría ser calificado como un positivista. Sin embargo, la presente investigación parte de considerar que esta etiqueta, que tiende a generalizar el pensamiento decimonónico mexicano, no resulta adecuada para hablar de un autor como Cordero. Este cortó con la tradición a sus espaldas, y nunca propagó doctrinas institucionalizadas, por el contrario, siempre convocó al futuro y a la creación de nuevos modos de percibir el mundo.

HIPÓTESIS

A lo largo de tres capítulos, esta investigación sustenta que la obra de Juan N. Cordero puede ser descrita como el primer ejercicio de estética musical hecho por un mexicano, en sugerir que ni el lenguaje del sentimentalismo, ni los argumentos de la metafísica pueden dar cuentas sobre la sensibilidad de lo bello en la música. Asimismo es el primer ejercicio en México, en el que el arte musical forma parte esencial de un proyecto de higiene mental y física.

ESTRUCTURA

“Juan N. Cordero fue el primero que mereció en México, el epíteto de musicólogo.”²

A partir de esta declaración, que en 1953 hiciera el musicólogo Jesús C. Romero, inició, como labor de esta tesis, la búsqueda con respecto a la relación entre la ciencia musicológica y los escritos de Cordero. Debemos decir que las reflexiones de nuestro autor se dan en un contexto en el que se determinó el objetivo, método

modernidad sigue abierta y ha sido materia de gran cantidad de obras. Autores como Slavoj Žižek, Bolívar Echeverría, Jürgen Habermas y Zygmunt Bauman han desarrollado hipótesis críticas sobre esta discusión elaborando otros tópicos como: *transmodernidad*, *tardomodernidad*, *posmodernidad*, y *supramodernidad*. Siguiendo la arbitrariedad de las periodizaciones, y para fines prácticos de la investigación, a lo largo de este trabajo se ubicará a la modernidad en el tiempo que transcurre desde las dos últimas décadas del siglo XIX hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial (1945).

² Jesús C Romero, “Galería de músicos mexicanos: Juan N. Cordero”, *Carnet Musical*, vol. IV no 10, Cd. De México, oct. Pp. 450-451.

y límites de la nueva ciencia de la música. Importa por lo tanto, distinguir si existe en Cordero la intención de continuar con los lineamientos propuestos por Guido Adler, expuestos en el “**manifiesto**” que sentó las bases de la musicología, titulado “**The Scope, Method and Aims of Musicology**”³, o si bien, Cordero tomó un camino propio y reflexionó sobre la belleza y el arte musical desde una perspectiva distinta a lo que exigía la labor propiamente musicológica finisecular.

Este interés necesariamente llevó a la presente investigación a estudiar el momento en el que se gestó la musicología como ciencia, para entonces comprender los rasgos que pudieran encontrarse de esta emergente disciplina en la obra de Cordero. El primer capítulo titulado “**Musikwissenschaft: el deseo positivista de ciencia.**”, es un esbozo del ambiente epistémico que propició la creación de la musicología. Asimismo presenta una crítica al texto fundacional de dicha ciencia “**The Scope, Method and Aims of Musicology**” y rastrea el impacto que esta disciplina tuvo en el pensamiento musical mexicano.

Por lo anterior, se aborda el primer ejercicio de institucionalización de la musicología en el que participó México, es decir, el Primer Congreso Internacional de Música, que se celebró en París en 1900. Lo que importa distinguir aquí es el modo en que reaccionaron los ponentes mexicanos Eduardo Gariel y Julián Carrillo frente a las exigencias que dicho evento generaba en el modo de estudiar la técnica y la belleza musical. Jesús C. Romero menciona que Juan N. Cordero participó en dicho congreso, sin embargo, en las actas del congreso que se tuvo oportunidad de consultar no hubo ninguna referencia a su participación.

“**Musikwissenschaft: el deseo positivista de ciencia.**”, busca responder a las siguientes preguntas: ¿Por qué el arte musical se tornó susceptible de una ciencia particular de estudio? ¿A partir de qué fundamentos se legitimó que el estudio de la música se tornara ciencia? ¿De qué modo participa México en el primer ejercicio de institucionalización de la ciencia musicológica? ¿Qué valores expresan los

³ En 1885, el músico y teórico austriaco Guido Adler fundó junto con Friedrich Chrysander y Philipp Spitta la revista titulada *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* [*Musicology Quarterly*] en donde Adler publicó “**The Scope, Method and Aim of Musicology**” en el número uno de la revista.

mexicanos Gariel y Carrillo en sus ponencias? ¿Cómo se adecúan sus reflexiones a las exigencias de la emergente ciencia? El conocimiento de este contexto nos dará herramientas para determinar las particularidades de la obra teórica de Juan N. Cordero.

Posteriormente, el lector encontrará en el capítulo segundo, una biografía a nuestro autor, que lo inducirá al conocimiento de su vida y su obra, para continuar entonces en el tercer **capítulo “Razonar el arte, razonar la música”, con el análisis** de la obra de Cordero, titulada *La Música Razonada. Estética Teórica y aplicada*⁴. Esta obra fue publicada en 1897 y consideramos que en ella se pone de manifiesto la cumbre de su pensamiento estético musical. El propósito de dicho capítulo es reflexionar sobre el modo en el que Cordero piensa el arte, la belleza, el acto creativo, el sonido, la música y la historia de ésta.

El capítulo cuarto, **titulado “El proyecto de politización y perfeccionamiento de la sensibilidad de Juan N. Cordero”**, estudia el modo en el que Cordero inserta el arte musical como herramienta de control social. En dicho apartado se busca presentar las relaciones entre música-sensibilidad, sensibilidad-emoción, emoción-voluntad, voluntad-conducta, que desarrolla nuestro autor en sus últimas tres obras: *El alma orgánica. Ensayo de vulgarización de Psicología Fisiológica* (1907), *La vida psíquica. Ensayo de vulgarización de Sociología y Política*, (1909), y *Anomalías y sus tratamientos: ensayo de vulgarización de psiquiatría y de organización de un sistema efectivo para la defensa social* (1910).

Asimismo se plantearán las similitudes y diferencias entre las reflexiones sobre la sensibilidad que personajes contemporáneos a Cordero, como Porfirio Parra, Ezequiel A. Chávez y Luis E. Ruiz hicieron. Dicho apartado busca sustentar que el interés que llevó a Cordero a plantearse una mirada epistemológica de la música fue de índole política e higiénica.

METODOLOGÍA

⁴ Juan N. Cordero, *La Música Razonada. Estética teórica y aplicada*. México. Tip y Lit. “La Europea”, 1897. Dedicada a “La Sra. Doña Carmen Romero Rubio de Díaz.”

El musicólogo Carl Dahlhaus advierte que la relación música-historia contiene un problema teórico básico (el cual aplica para todas las artes): la *esteticidad* de la obra de arte frente a su *historicidad*.⁵ Es decir, la música como arte que se desarrolla autónomamente (pensamiento musical) frente a las condiciones históricas (y tecnológicas) que la hacen posible. Dahlhaus señala que existen cuatro problemas en relación a la idea de hacer posible una historiografía que este a la altura de las exigencias de la obra artística y de la reflexión teórica-historiográfica. Esquemáticamente son: 1) la **disolución del concepto de “obra”**, 2) **“la obra” entendida como mero documento (por la ideología del progreso o “positivismo”)**, 3) **el escepticismo ante el genio (producto del rechazo al *genius* romántico)**, y 4) el problema propio de la narrativa histórica.

Esta investigación busca plantear una musicología histórica y una historia de la música que reflexionen sobre sus propias premisas y tradiciones como parte de su propio desarrollo y como base de su enriquecimiento. Asimismo, hace falta una mirada histórica sistemática de la música, no como *arte autónomo*, historiable por sí mismo (tendencia de la sociología del arte, la cual idealiza a la obra musical);⁶ no como el estudio de su desarrollo formal (formalismo o estructuralismo), ni como simple recorrido de personajes o genios (biografismo), de **“obras maestras” en la historia de los estilos musicales**, y menos aún como aquella tendencia un tanto **fascista que divide la música de la “altas culturas” de la música de las consideradas “etnias” (etnomusicología)**. Se requiere entender cuál es el verdadero empuje del *desarrollo* del pensamiento musical; entendiendo la música no como entidad clausurada en sí misma, sino ligada al transcurrir del pensamiento filosófico, estético e histórico, paralelamente.

Por lo tanto, creemos que urge establecer una metodología correlacional entre la musicología histórica y la historia; pues, si bien es cierto que la convención

⁵ Carl Dahlhaus, *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1997. Trad. De Nólida Machain, p. 35.

⁶ Sobre la Sociología del arte y otras corrientes historiográficas del arte, véase: *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Hal Foster, Rosalind Krauss et. Al. Madrid: AKAL, 2009.

INTRODUCCIÓN

musicológica más rígida (aquella fundada por Guido Adler)⁷ contiene su vertiente histórica, también lo es que separa la “musicología histórica”, en particular, de la sistemática o la aplicada.

Una vez presentada la estructura de esta investigación, el lector podrá continuar la lectura del desarrollo. Por último queda decir que esta tesis es el resultado de una búsqueda. Quedan pendientes muchas aristas, pues como ya se mencionó, el potencial de Juan N. Cordero como sujeto histórico resulta sumamente rico y extenso.

⁷ “The Scope, Method and Aim of Musicology”, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* [*Musicology Quarterly*] 1885, no. 1.

MUSIKWISSENSCHAFT:

EL DESEO POSITIVISTA DE CIENCIA.

“Musicology is a child of the Romantic Era.”

Alfred Einstein

En los albores del siglo XIX, gran parte de las historias de la música estuvieron permeadas por una teoría “teológica” del arte, que basaba el origen y el desarrollo de la música en nociones divinas y que pensaba al artista como el poseedor de un don divino, y al acto creativo como una revelación de la divinidad. Esto era natural en el romanticismo, mientras el cristianismo comenzó a rehabilitarse luego de su decaimiento en la Ilustración, apoyado por personajes como François-René de Chateaubriand¹ y otros apologistas del cristianismo que pugnaron por el reconocimiento de la belleza, al igual que la verdad, en la religión. El historiador inglés John Bagnell Bury dice sobre esto:

The appeal (of Chateaubriand’s *Génie du Christianisme*) did not lie in its logic, it lay in the appreciation of Christianity from a new point of view. He approached it in the spirit of an artist, as an aesthete, not as a philosopher, and insofar as he proved anything he proved that Christianity is valuable because it is beautiful, not because it is true.²

El pensar que el arte musical era producto de una revelación divina fue, de algún modo, una respuesta al racionalismo que se había fundado en la Ilustración y que exaltaba a los músicos como “inventores”, y como hombres que habían hecho que la ciencia y el arte avanzaran debido al poder de su razón. Como ejemplo de esta postura debemos mencionar la participación que hizo Jean Jacques Rousseau en el área de historia de la música, en la famosa Enciclopedia³. El renacer de la creencia en la revelación, más que en la invención, es decir, en que la capacidad de crear sólo concierne a Dios y que es él quien otorga el don, hizo que los historiadores de la música y del arte en general, considerara que el acto creativo era un acto de

¹ Saint-Malo, Bretaña, 4 de septiembre de 1768 - París, 4 de julio de 1848

² J. S. Bury. *The Idea of Progress: An Inquiry Into its Origin and Growth*. 1928, p. 264 Citado en Dwight Allen Warren, *Philosophies of music history. A Study of General Histories of Music*. 1600-1960. Dover Publications, 1962 p. 86

³ *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Editada entre los años 1751 y 1772 en Francia bajo la dirección de Denis Diderot y Jean d'Alembert.

revelación divina y que la belleza del arte, por consecuencia, podía decirnos sobre la verdad de Dios.

De ese modo es **que surge la idea del compositor como “genio”, y comienzan a aparecer historias de la música en las que se exaltan las biografías de “los grandes”**. Esta teoría imperó en el romanticismo. Incluso, se llegó a proponer que las épocas en la historia de la música tomaran el nombre de los grandes que la **habían formado; una especie de “época palestrina” o “época mozartiana”**. George Kiesewetter, escribió en 1834, que:

The different authors who have hitherto devoted their labors to the history of music have generally divided it according to historical periods, or to the periods of the reign of native kings; some also according to countries and provinces, and partly to the so-called schools. I am of opinion that the art in its own changes ought to form historical periods for itself, which usually differ from those of universal history, and have, in fact, nothing in common with the particular periods of various states. (...) **And that the divisions of it into schools of art would prove, in the history of music, to be the most useless and deceitful of all. (...) The system, therefore, which appeared to me to be the best was the division of the history of music into epochs, not only as being the best attested, but as the most simple, natural and authentic.** Each of these epochs should be named after one of the most celebrated men of his time- of him, for instance who possessed the greatest influence over the taste of his contemporaries in their cultivation of the art and who may have demonstrably promoted the art to a higher degree of perfection.⁴

La propuesta de Kiesewetter, fue adoptada por la mayoría de los historiadores de la música de su tiempo. Sin embargo, el historiador de la música François-Joseph Fétis⁵ en su *Biografía Universal de los músicos y bibliografía general de la música*⁶, publicada en 1837, se opuso a dicha noción de la historia del desarrollo musical, y declaró, en el Resumen Filosófico, que ocupa lugar en su *Biografía*, a modo de epílogo, que era consciente de que en la historia de la música no sólo se debían mencionar unos cuantos nombres, sino se debía tener una visión general de **todos aquellos compositores que, sin haber hecho “grandes obras” habían participado en el desarrollo de ésta**. En su *Biografía Universal*, Fétis demuestra su interés por músicos no europeos; alrededor de dos tercios de su obra está dedicada

⁴ George Kiesewetter, *History of the Modern Music of Western Europe*. First Edition, 1834. Citado en *Philosophies of music history* pp. 87

⁵ Mons, Hainaut, 25 de marzo de 1784 — Bruselas, 26 de marzo de 1871

⁶ François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Paris: Firmin-Didot, 1837.

a la música primitiva y exótica (india, africana) y sólo una tercera parte habla de la “música moderna” o contemporánea a él (europea).

Fétis sabía que los descubrimientos de la música india, (sus escalas microtonales), o de la música egipcia eran parte importante del desarrollo “universal de la música”, y es quizás el primer historiador en eliminar el eurocentrismo al momento de historiar el arte musical. Sin embargo, en su *Biografía*, no supo unir estas dos formas de desarrollo de la música ni dar explicación de la diferencia respecto al “progreso” de la música, que se daba distinto fuera de los estados europeos. Pero paralelamente a su obra, su contemporáneo Augusto Comte teorizaba sobre los “estados del desarrollo de la historia”, en una obra que tuvo fuertes incidencias en el modo de pensar la historia, el conocimiento, la ciencia y el arte, titulada *Curso de filosofía positiva*⁷, publicada por primera vez en 1842.

En dicha obra, Augusto Comte propone su “ley de los tres estados”, la cual es bien conocida y no es objeto de este estudio. Pero incluso antes de que Comte sistematizara sobre dichos estados de la razón, la noción de que el desarrollo de la historia se da en una suerte de triadas, había aparecido ya en otros ensayos.⁸ En 1827, el filósofo alemán, Karl Christian Friedrich Krause, publica *Compendio de la historia de la Música con instrucciones preparatorias a la teoría de este arte*⁹, la cual basa el desarrollo de la historia de la música, al igual que Comte, en analogía con los tres periodos de la historia del hombre: Antigua, Cristiana y Moderna. A cada periodo corresponde un tipo de música: Antigua: melodía; Cristiana: polifonía; Moderna: armonía.

La Antigüedad, es considerada por Krause como la *infancia* de la música, como la simpleza, melodía sin adorno, y la música de pueblos como los hindúes, chinos, persas y árabes, se mantenía sin progresar en ese estado de niñez musical.

⁷ Augusto Comte, *Curso de Filosofía Positiva*. tr. Y prólogo de J. M. Revuelta., Madrid: Aguilar, 1973.

⁸ Dwight Allen Warren, *Philosophies of music history. A Study of General Histories of Music*. 1600-1960. Dover Publications, 1962, p. 92

⁹ Karl Christian Krause Friedrich, *Compendio de la historia de la Música con instrucciones preparatorias a la teoría de este arte*. Gotinga: 1827.

En la etapa cristiana, la juventud de la música, la devoción provocó que **la “voz de Dios” se manifestara en voces distintas y es así que la polifonía floreció. Por último,** Krause consideraba que la edad moderna se caracterizaba por ser la madurez de la **música, pues ésta expresaba el florecimiento “of harmony of the whole life of mankind.”**¹⁰

Johann Michael Fischer, en 1836, al igual que Krause, explicó la evolución del arte en los siguientes términos:

- 1.- ANTIGÜEDAD- SIMPLICIDAD- MELODÍA PURA
- 2.- ERA CRISTIANA- FRATERNIDAD- ARMONÍA
- 3.- EDAD MODERNA- UNIÓN DE LA ARMONÍA CON EL CONTRAPUNTO.¹¹

La tendencia a pensar que las cosas se agrupan en tres y que la naturaleza se rige por triadas, no es única del pensamiento positivista. De hecho, se remite al pensamiento clásico: Aristóteles en *De Caelo*, Libro I dice:

En efecto, tal como dicen también los pitagóricos, el todo y todas las cosas quedan definidos por el tres; pues fin, medio y principio contienen el número del todos, y esas tres cosas constituyen el número de la tríada. Por eso, habiendo recibido de la naturaleza, como si dijéramos, sus leyes, nos servimos también de ese número en el culto de los dioses. Y damos también las denominaciones de esta manera: en efecto, a dos objetos los designamos como «ambos», y a dos personas, como «uno y otro», pero no como «todos»; sin embargo, acerca de tres empezamos ya a emplear esa expresión. Seguimos estas pautas, como se ha dicho, porque la propia naturaleza así lo indica. Por consiguiente, dado que la totalidad, el todo y lo perfecto no se diferencian en cuanto a la forma, sino, en todo caso, en la materia y en aquello sobre lo que se dicen, sólo el cuerpo, entre las magnitudes, es perfecto: sólo él, en efecto, se define por el tres, y eso es un todo.¹²

Pero el positivismo no sólo irrumpió en los estudios sobre música en lo que respecta a la sistematización del desarrollo de la música en el tiempo a partir de triadas. Su incidencia fue mucho más profunda y ancló en los estudiosos de la música y el arte, **inquietudes respecto a la necesidad de crear una “nueva ciencia”** que diera cuentas de que la razón había llegado a un estado en el que era capaz de sistematizar cualquier actividad humana, incluido el arte.

¹⁰ *Compendio de la historia de la Música con instrucciones preparatorias a la teoría de este arte* p. 44. Citado en *Philosophies of music history* p. 93

¹¹ Dwight Allen Warren, *op cit.* nota 8, p. 94

¹² Aristóteles, *De Caelo. Libro I*

GUIDO ADLER Y “THE SCOPE, METHOD AND GOALS OF MUSICOLOGY”

¿Por qué el arte musical se tornó susceptible de una ciencia particular de estudio, autónoma a cualquier estudio del arte en general? ¿Cuáles fueron las razones por las cuales la música ganó su autonomía? ¿A partir de qué fundamentos se legitimó que el estudio de la música se tornara *ciencia*? Es necesario decir que la connotación de Wissenschaft tuvo un sentido mucho más amplio que la palabra “science”. Como lo escribió la filósofa Babbette Babich, “Wissenschaft”, para Nietzsche, era sólo “an ordered systematic and coherent disciplinary area of knowledge.”¹³ Por lo tanto, debemos entender que la búsqueda de una ciencia (Wissenschaft) de la música (Musikwissenschaft) no sólo debe entenderse en un contexto positivista en el que la exigencia de sistematizar todo conocimiento y volverlo ciencia permeó todas las ramas del saber, sino en un ambiente epistemológico mucho más amplio, en el que la palabra “ciencia” simplemente no estaba del todo clara.

“El anhelo de un conocimiento lo más objetivo posible, que en nuestro tiempo abarca todas las áreas de investigación, tiene que aplicarse también al estudio de lo bello.” Esta declaración que hace en 1858 el crítico musical Eduard Hanslick, en la segunda edición del libro que rompió paradigmas en los estudios sobre la música, titulado *De lo bello en la música*¹⁴. Del mismo modo, Hanslick asevera que el estudio de la música debía “acercarse a los métodos de las ciencias naturales.” Dicha afirmación, de algún modo predijo lo que pasaría veintisiete años después, cuando en 1885 en un documento recientemente descrito como “el que marcó el establecimiento de la musicología como un campo institucionalizado de investigación”, el teórico austriaco Guido Adler respondió al llamado de su antiguo profesor.

En 1884, la tríada de historiadores de la música vieneses, Friedrich Crysander, Philipp Spitta y Guido Adler, fundaron la primer revista de

¹³ Babbette Babich, *Nietzsche's Philosophy of Science: Reflecting Science on the Ground of Art and Life*. The Margins of Literature. Albany: State University of New York Press, 1994.p. 78

¹⁴ Eduard Hanslick, *De lo bello en la música*. Trad. Alfredo Cahn. Argentina: Ricordi Americana., 1960.

musicología¹⁵ llamada *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*. El primer número de la revista abre con un texto escrito por Guido Adler, titulado “**Scope, Method, and Aim of Musicology**”¹⁶. En dicho escrito, Adler se esforzó por definir -- como el título de la obra lo dice-- los alcances, el método y los objetivos de la nueva ciencia.

El texto inicia con un breve esbozo de la historia de la música occidental basado en la noción del tono. Y propone que la música debe ser estudiada como un **producto**, en términos de notación, escritura (forma), y estética. La finalidad del estudio de la música sería permitir que el investigador pueda trazar los procesos históricos y determinar las leyes del estilo que gobiernan en la creación del arte musical.

Guido Adler hace una esquematización dicotómica de la disciplina musicológica, la cual se divide en una **histórica** y una sección **sistemática**, cada una de las cuales se discuten en términos de sus áreas temáticas y sus ciencias auxiliares. La **musicología histórica** estaría encargada de estudiar el desarrollo de la notación musical, de las formas musicales (sonatas, madrigales, suites, sinfonías, etc.), la investigación de las leyes del arte (Kunstgesetze) y su expresión en el pensamiento musical, así mismo, la historia de los instrumentos musicales (organología).

La segunda categoría en la que se subdivide la musicología es en la parte **sistemática**. En la que igualmente debían encontrarse leyes de la técnica musical pero se tendía al estudio más formal, es decir, a la teoría, (ritmo, melodía, composición, notación musical, etc), la pedagogía y los estudios etnográficos. Ésta se divide en tres partes: TEÓRICA; ESTÉTICA; PEDAGÓGICA.

¹⁵ El término musicología ha sido utilizado desde el segundo cuarto del siglo XIX y fue finalmente establecido a finales del mismo siglo. Sin embargo, Crysander usó el término “*musikalische Wissenschaft*” [ciencia de la música] en el título de la revista que él fundó en 1863. En este sentido, él fue el primero en utilizar el término.

¹⁶ En 1885, el músico y teórico austriaco Guido Adler fundó junto con Friedrich Chrysander y Philipp Spitta la revista titulada *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* [*Musicology Quarterly*] en donde Adler publicó “*The Scope, Method and Aim of Musicology*” en el número uno de la revista.

Lo que debe subrayarse aquí es que Adler considera que la musicología sistemática descansa y se nutre necesariamente de la musicología histórica.

14 / 1981 YEARBOOK FOR TRADITIONAL MUSIC

TABLE 1

In Tabular Form, an Overview of the Entire Construction* appears thus:
MUSICOLOGY**

| I. HISTORICAL (History of music according to epochs, peoples, empires, nations, regions, cities, schools of art, artists). | | | |
|---|---|--|------------------------------------|
| A. Musical palaeography (notations). | B. Basic historical categories (Grouping of musical forms). | C. Historical sequence of laws. 1. As they are presented in the works of art of every epoch. 2. As taught by the theoreticians of the age in question. 3. Ways of practising art. | D. History of musical instruments. |
| Auxiliary sciences: | | General History with Palaeography, Chronology, Diplomatics, Bibliography, Library and Archival Science. History of Literature and Philology. Liturgical History. History of Mimetic Arts and Dance. Biographies of composers, Statistics of musical associations, institutes and performances. | |

*** For purposes of comparison, the synoptic table according to Aristides Quintilianus, which contains the most comprehensive overview of the Greek system of musical didactics, is given.

SYSTEM OF MUSIC

| I. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ (Theoretical or speculative section) | | | | |
|--|------------------------|---------------------------------|------------------------|-------------------------|
| A. φυσικόν (Physical-scientific) | | B. τεχνικόν (Special-technical) | | |
| a. ἀριθμητική (Arithmetic) | b. φυσική (Physics) | c. ἁρμονική (Harmony) | d. ῥυθμική (Rhythm) | e. μετρική (Metrics) |

II. SYSTEMATIC

(Establishing of the highest laws in the individual branches of tonal art).

| | | | |
|---|---|---|--|
| <p>A. Investigation and founding of these laws in:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Harmony (tonal). 2. Rhythm (temporal). 3. Melody <p>Coherence²⁵ of tonal & temporal.</p> | <p>B. Aesthetics of tonal art.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Comparison and evaluation of these laws and their relation to the perceiving subjects, with respect to the ascertaining of the criteria of the musically beautiful. 2. The complex of directly and indirectly related questions. | <p>C. Musical paedagogics and didactics (The compilation of these laws with respect to teaching purposes).</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Scales. 2. Theory of harmony. 3. Counterpoint. 4. Theory of composition. 5. Orchestration. 6. Vocal & instrumental teaching methods. | <p>D. "Musicology" (Examination and comparison for ethnographic purposes).</p> |
|---|---|---|--|

Auxiliary sciences: Acoustics and mathematics.
 Physiology (tone sensation).
 Psychology (tone perception, tone-judgement, tone-feeling).
 Logic (musical thinking).
 Grammar, metrics, and poetry.
 Paedagogics.
 Aesthetics, etc.

II. ΠΡΑΚΤΙΚΟΝ-ΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΝ (Didactic or practical section)

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|--|-------------------------------|--|
| <p>C. χρηστικόν (Theory of composition)</p> | <p>D. έξαναλετικόν Performance praxis)</p> | | | | | | |
| <table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 25%;"> <p>ϝ. μελοποιία (Melodic composition)</p> </td> <td style="width: 25%;"> <p>γ. ρυθμοποιία (Rhythmic composition or applied rhythm)</p> </td> <td style="width: 25%;"> <p>η. ποιήσις (Poetics)</p> </td> <td style="width: 25%;"> <p>ι. όργανική (Instrumental performance)</p> </td> </tr> </table> | <p>ϝ. μελοποιία (Melodic composition)</p> | <p>γ. ρυθμοποιία (Rhythmic composition or applied rhythm)</p> | <p>η. ποιήσις (Poetics)</p> | <p>ι. όργανική (Instrumental performance)</p> | <table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 25%;"> <p>κ. ψδιχή (Singing)</p> </td> <td style="width: 25%;"> <p>ι. ύποχρητική (Dramatic action)</p> </td> </tr> </table> | <p>κ. ψδιχή (Singing)</p> | <p>ι. ύποχρητική (Dramatic action)</p> |
| <p>ϝ. μελοποιία (Melodic composition)</p> | <p>γ. ρυθμοποιία (Rhythmic composition or applied rhythm)</p> | <p>η. ποιήσις (Poetics)</p> | <p>ι. όργανική (Instrumental performance)</p> | | | | |
| <p>κ. ψδιχή (Singing)</p> | <p>ι. ύποχρητική (Dramatic action)</p> | | | | | | |

Es importante reconocer cómo es que Adler otorga una prevalencia a los estudios históricos que a los sistemáticos. De algún modo, como puede apreciarse en la tabla, la musicología histórica permitiría el conocimiento teórico, necesario para la musicología sistemática que sería la que nos permitiría el dominio del

terreno técnico. En este sentido, el conocimiento histórico de la música es base del conocimiento técnico.

Lo más importante, --decía Adler--, era que los musicólogos recordaran la analogía entre los métodos del estudio del arte y los del estudio de las ciencias naturales. Adler consideraba que la más alta satisfacción de un musicólogo era demostrar bajo leyes que asimismo regularan el porvenir del arte (Kunstgesetze) , cómo es que de una simple melodía se derivaban grandes sinfonías. Es decir, que se **debía estudiar el ‘crecimiento’ de manera ‘orgánica’ en el arte, el cual siempre tendería al *progreso*.**

Hay que señalar que el método crítico de Adler debe mucho a los criterios de la historia del arte contemporáneos a él. Por ejemplo, en 1864 Hipólito Taine propuso “que los estilos de arte debían ser estudiados en la misma forma que los tipos de plantas son estudiados por el botánico, es decir, como objetos del desarrollo evolutivo”¹⁷. Esta postura fue común en la Alemania finisecular, y podemos encontrarla también en historiadores del arte como Burckhardt y Wölfflin.

La intención de Adler al proponer una nueva ciencia que estudiara la música, se debe en cierto modo a un decadentismo con respecto al arte en general. Así lo declara:

... in view of the confusion in the contemporary state of the arts and the evident vacillation in artistic production, it will contribute also to the improvement of the present situation of art. It has been asserted that the incipient expansion of the science of art is a certain sign of the decline of art. However, it has been explained above that the creation of art is impossible without a knowledge of art. Should it actually occur that reflection and research take the upper hand, then this would for the time being merely demonstrate that historical appreciation had strengthened. This has, however, long been recognized [sic] as highly advantageous to the apperception of works of art.¹⁸

¹⁷ Hipólito Taine, *Filosofía del arte*. Trad. Raymond Dumay. México: Porrúa, 1994. P. 78

¹⁸ Guido Adler, “The Scope, Method, and Aim of Musicology.” (1885) Trad. Erica Mugglestone. In Yearbook for traditional music. Vol. 13, (1981) p.1-21. p. 18

Lo que se plantea como un primer problema al proponer una ciencia que estudie un arte es en qué medida ésta prepara el terreno para la creación. ¿Cómo convive el conocimiento erudito con la creación musical? ¿En qué medida es necesaria una **ciencia** que defina la belleza en la música? **Adler declara que “The highest goal [Ziel] to which I aspire in the study of art is to work on behalf of art through the knowledge of art.”**¹⁹ Finalmente, Adler declara que:

The duty of the musical scientist is not to hate but to love, to advise, and to help. Art and the study of art do not reside in separate domains with sharply drawn boundaries. Rather, only their methods of working are different, and these change with the times. The more closely science remains in contact with progressive art and living artist, the closer it comes to its goal: to work on behalf of art through the knowledge of art.²⁰

En este sentido, la musicología operaría como una ciencia “auxiliar” de la creación musical. Si bien Adler proponía que el acto creativo fuera dirigido a partir de un conocimiento del pasado y del desarrollo histórico de las formas musicales; sin el conocimiento de éste, la composición musical estaría vacía. La condición era que el conocimiento afinado de la historia de la música, precediera y dirigiera al acto creativo del compositor. La musicología no sólo ocuparía el lugar de una ciencia, sino que sentaría las bases sobre las cuales el arte musical debía progresar.

LA CIENCIA MUSICOLÓGICA EN EL UMBRAL DE SU INSTITUCIONALIZACIÓN: EL PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL DE MÚSICA, PARÍS, 1900.

... es una ley incontestable que el pasado contiene en estado latente el futuro, y que el medio más viable para enriquecer la lengua musical con conquistas durables es injertar las nuevas tentativas al conocimiento profundo del pasado.

Bougault-Ducoudray

Como parte del programa de la Exposición Universal de París de 1900, se organizaron los Congresos Internacionales, los cuales se celebraron desde el mes de mayo hasta el mes de noviembre de dicho año. Las temáticas fueron varias: hipnotismo, higiene y demografía, aeronáutica, asociaciones obreras de

¹⁹ Guido Adler, “Musik und Musikwissenschaft. Akademische Antrittsrede, gehalten am 26. Oktober 1898 an der Universität Wien.” *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 5 (1898): 27-30. Citado en Karnes C. Kevin, *Music, Criticism, and the Challenge of History. Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*. Oxford University Press, 2008, p. 31

²⁰ *Ibid* p. 39

producción, arte teatral, historia comparada, física, fotografía, matemáticas, y reglamentación aduanera, por mencionar algunos²¹.

El diplomático Sebastián B. de Mier²², Comisario General de México en la Exposición Universal de 1900, tuvo a cargo organizar la logística de la exposición del pabellón mexicano, así como abrir la convocatoria y nombrar a los delegados mexicanos para representar a México en cada Congreso Internacional. La lista de Congresos Internacionales fue publicada por primera vez, en el Diario Oficial el día 12 de septiembre de 1899²³, a petición de Manuel Fernández Leal, quien entonces ocupaba el puesto de Oficial Mayor de la Secretaría de Fomento.

En el informe del comisario, titulado *México en la Exposición Universal Internacional de París*²⁴, impreso en 1901, se proporciona información sobre la logística, delegaciones y representantes de México en los congresos. Menciona Mier que:

Tres ventajas pueden obtenerse de la asistencia á [sic] estos Congresos: preparar en ellos las ideas, principios y observaciones sobre los puntos que constituyen el programa sometido a discusión; recoger las enseñanzas y lecciones propias para satisfacer las necesidades o aspiraciones nacionales; y cosechar documentos inéditos, publicaciones originales y recientes, trabajos y estudios no conocidos antes..²⁵

Mier consideró estos eventos como reuniones idóneas en las cuales, al generarse un intercambio intelectual de nivel internacional, México tendría la oportunidad de **discutir, proponer y sobre todo ‘aprender’ de las reflexiones técnicas y eruditas de las naciones modernas**. Es así que, tanto la Exposición Universal como los Congresos Internacionales serían el espacio estratégico para conocer y posteriormente aplicar los mecanismos técnicos, científicos y artísticos de las naciones modernas, en el propio país.

²¹ *México en la Exposición Universal Internacional de París, 1900*. Por Sebastián B. de Mier, Ministro Plenipotenciario de México en Gran Bretaña, Comisario General en la Exposición de París. París, Imprenta de J. Dumoulin. Calle Des Grands-Augustins, 5. 1901.

²² Puebla, México 1849 fue Ministro de México en Francia de 1901 a 1911. Falleció en 1911.

²³ *Diario Oficial*, México Distrito Federal, 12 de septiembre de 1889.

²⁴ *México en la Exposición Universal Internacional de París, 1900*. *Op cit.* nota 21

²⁵ *Íbid* p. 154

Afirma Mier que en esos Congresos se reunieron las eminencias científicas, literarias, artísticas, políticas y financieras del mundo entero, posteriormente, **aclara que “si no era fácil en esas condiciones al personal mexicano tomar iniciativa** en los Congresos, debía acudir a ellos para acrecentar su caudal intelectual con elementos que, llegado el caso, **le podían servir de utilísima consulta.”**²⁶ Para Mier **no era necesario “llevar la voz en las asambleas ni someter a su examen trabajos o estudios originales para sacar provecho individual o general”**²⁷. Pues declara que en México **“pocas son las personas con autoridad suficiente para colaborar de un modo activo en los Congresos Internacionales”**.²⁸

No obstante, el delegado consideraba que tres clases de personas podían **asistir con fruto a esas reuniones: “las aptas para enseñar, las deseosas de aprender y las necesitadas de documentarse...”**²⁹. Es así que se enviaron representantes de **México a todos los Congresos “cuyo programa trataba de materias particularmente interesantes para nuestro país sin descuidar que también figurasen en otros de carácter abstracto y cuidando que las personas designadas fueran lo más idóneas posible para aplicar en bien de la Patria las enseñanzas que con profusión recibían”**.³⁰

La participación de México en los Congresos Internacionales hizo patente el afán del proyecto porfirista por conformar como ciencias a la historia y al arte. Del mismo modo permite observar el interés de las políticas porfirianas por hacer que el desarrollo técnico y científico del país le permitiese participar de manera propositiva en el escenario internacional.

CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA COMPARADA, PARÍS, 1900.

El Congreso Internacional de Historia Comparada, que se reunió por primera vez en La Haya en el año de 1898, tuvo su segunda junta en el Collège de France del 23 al 29 de julio de 1900 como parte del programa de los Congresos

²⁶ *Ibid* p. 153

²⁷ *Idem*

²⁸ *Idem*

²⁹ *Íbid* p. 154

³⁰ *Ídem*

Internacionales, los cuales, a su vez pertenecían a las celebraciones de la Exposición Universal de París del mismo año.³¹ Como delegado mexicano se comisionó a Sebastián B. de Mier, el cual también tuvo el cargo de Comisario General de México en la Exposición Universal del mismo año.

Como Presidente del Comité Ejecutivo del Congreso de Historia Comparada, se nombró a Gaston Boissier, Secretario Permanente de la Academia Francesa y miembro de la Academia de Bellas Artes de París; en la Presidencia del Comité Organizador a René De Maulde de la Clavière, presidente del Comité Central Permanente de Francia; la Secretaría General estuvo a cargo de André Le Gray, y como Secretario Adjunto se comisionó al ex miembro de la Escuela de Roma, Octave Join-Lambert.³² A dichos integrantes del Comité Organizador debían ser dirigidas las ponencias de los aspirantes a participar, las cuales fueron recibidas como fecha límite el 1 de junio de 1900, con el requerimiento de que su lectura no excediera de quince minutos y no fuera una investigación ya publicada o presentada anteriormente frente a alguna sociedad científica.³³



Ilustración 1 Circular del Congreso. AGN, Exposiciones Extranjeras, c. 57 exp. 11

³¹ “Circular Relative a l’organisation de Congrès International d’Histoire Comparée”, en *Annales Internationales D’Histoire. Congès de Paris 1900. Liste de membres, Librairie Armand Colin. Paris, 5, Rue de Mézières, 1901.*

³² *Ibid* p. V

³³ *Ibid* p. VI

CAPÍTULO I

El Congreso Internacional de Historia Comparada tuvo sesiones generales y reuniones sectoriales que se dividieron en los siguientes ejes temáticos:

- I HISTORIA GENERAL Y DIPLOMÁTICA
- II HISTORIA COMPARADA DE DERECHO E INSTITUCIONES
- III HISTORIA COMPARADA DE LA ECONOMÍA SOCIAL
- IV HISTORIA COMPARADA DE LAS RELIGIONES
- V HISTORIA COMPARADA DE LA CIENCIA
- VI HISTORIA COMPARADA DE LA LITERATURA
- VII HISTORIA COMPARADA DEL ARTE Y DISEÑO
- VIII HISTORIA COMPARADA DE LA MÚSICA

Como idioma oficial del evento se eligió el francés, no obstante, en la circular del Congreso se menciona que las ponencias serían bienvenidas en latín, alemán, inglés, italiano y español, siempre y cuando al momento de presentarlas al auditorio se tradujeran al idioma autorizado. La contribución para participar en la asamblea, ya sea como ponente u oyente, fue de 20 francos.³⁴

Los miembros oficiales del Congreso fueron Alexis Delaire, Secretario General de la Sociedad de la Economía Social; Henry Houssaye, miembro de la Academia Francesa; Lafenestre, miembro de la Academia de Bellas Artes; Anatole Leroy-Beaulieu, miembro de la Academia de Ciencias Morales y Políticas; Romain Rolland, profesor de Historia del Arte en la Escuela Normal Superior; y Paul Tannery, Director de la Fábrica de Tabacos de Pantin.

Los países que participaron mediante delegaciones oficiales en el Congreso Internacional de Historia Comparada, fueron Bélgica, España, Estados Unidos de América, Hungría, Italia, México, Mónaco, Montenegro, Países Bajos, Perú, Rumania, Rusia y Suecia. Respecto a las universidades y academias que participaron con representantes en el Congreso se encuentran: el Conservatorio de Estocolmo, la Universidad de Génova, Harvard, la Academia Americana de Ciencias Políticas y Sociales, el Conservatorio de San Petesburgo, y la Sociedad de

³⁴ *Ibid* p. VII

Agricultura, Industria, Ciencias, Artes y Diseño del Departamento de la Loria, entre otros.³⁵

POSITIVISMO Y MODERNISMO HISTORICISTA EN LA EMERGENTE DISCIPLINA MUSICOLÓGICA: SECCIÓN VIII DEL CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA COMPARADA, “HISTORIA DE LA MÚSICA”.

Como es posible observar, la tendencia ideológica que impulsó el Congreso Internacional de Historia Comparada trae consigo nociones de corte positivista. La idea de ‘historia comparada’ es una actitud teórica y metodológica propia de esta doctrina, pues ella parte de considerar que el historiador sólo tiene que observar lo dado, los hechos de la experiencia concreta, para así comprender la correlación mutua entre estos.³⁶ La metodología positivista debía renunciar a investigar la causa primera de los hechos para estudiar solamente la apariencia que éstos presentan ante nosotros y las relaciones que existen entre esas apariencias entre sí: la comparación entre los hechos es, por lo tanto, un medio para generar conocimiento ‘positivo’, el cual Augusto Comte y otros positivistas plantearon como fin último de la ciencia.³⁷

Los postulados que promovió en 1885 Guido Adler en el escrito “The scope, Method and Goals of Musicology”³⁸ tuvo su anclaje en nociones de corte positivista.³⁹ Dicho escrito se gestó en un paradigma decimonónico que consideraba que todo conocimiento racional necesariamente debía circunscribirse a la ciencia (*Wissenschaft*) y que todo tipo de especulación no podría sino generar un retraso en la línea ascendente del pensamiento en la historia, en este sentido, las especulaciones sobre el arte no armonizaban con este proyecto: la música y el arte debían tener una ciencia que los estudiara.

³⁵ *Ibid* p.XLVII

³⁶ Teófilo Urdanoz, *Historia de la filosofía. Siglo XIX: socialismo, materialismo y positivismo. Kierkegaard y Nietzsche. Cap. V. “Comte y el positivismo”*. Biblioteca de autores cristianos. 1997

³⁷ Henri Lefebvre, *El nacimiento de la historiografía moderna*. “La segunda mitad del siglo XIX: de Augusto Comte a Hipólito Taine”. Barcelona: Martínez Roca. p. 106

³⁸ Publicado en *Vierteljahrsschrift Musikwissenschaft*, 1885. Revista fundada por Friedrich Chrysander, Phillipp Spitta, y Guido Adler en 1884

³⁹ Sobre el positivismo en Adler, véase Kevin Karnes, *Music, Criticism, and the Challenge of History Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth Century Vienna*. Oxford University Press, 2008. En específico el capítulo “Guido Adler and the problem of Science”

Como lo había declarado Augusto Comte en el *Curso de Filosofía Positiva*⁴⁰: el ideal del positivismo era conformar un método único y un plan general de formas de investigar, que fueran capaces de ser aplicados a las diferentes ciencias.⁴¹ Asimismo, para Adler, la ciencia de la música debía metodizar su análisis de la misma manera que las ciencias naturales: lo esencial en el trabajo del musicólogo, **decía, es recordar “la analogía entre los métodos de estudio del arte y los de las ciencias naturales”**⁴².

El dogma fundamental del positivismo pugna por que la ciencia sea el conocimiento dirigido a establecer los dominios del hombre sobre la naturaleza, es decir, a proveer la base racional de su acción sobre la naturaleza, considerando que **existe una ‘ley de desenvolvimiento científico natural y social’, la cual tiene una forma evolutiva y progresiva**. Esta posición se ve expresada en una de las premisas del texto de Adler, pues plantea que el investigador o musicólogo debía partir del **conjunto de observaciones empíricas reunidas para tratar de identificar “leyes” (Kunstgesetze)** que dirigieran el desarrollo y evolución formal y estilística de la música en la historia.⁴³

Es necesario comprender que la ciencia de la música (Musikwissenschaft) **fue sólo parte de un ‘plan general’ dentro del proyecto positivista, que buscaba racionalizar toda la actividad humana, es decir volver ciencia todo tipo de conocimiento**. Dicha ambición debe entenderse igualmente como parte de las reflexiones que en el campo de la historiografía, estética y ciencia en general se desarrollaron en la segunda mitad del siglo XIX.

En el Congreso Internacional de Música es posible vislumbrar cómo los fundamentos positivistas de Adler formaron parte elemental de la construcción e

⁴⁰ Augusto Comte, *Curso de Filosofía Positiva*. Biblioteca de Iniciación filosófica, 2004. Lección I

⁴¹ *Ibid* p. 37

⁴² Adler Guido, “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft (1885) p. 15 “...das Schergewicht der Betrachtung liegt in der Analogie der Kunstwissenschaftlichen Methode mit der naturwissenschaftlichen Methode” Traducción tomada de Bojan Bujíc, *Music in European Thought*, Cambridge University Press, 1988. P. 351

⁴³ Karnes C. Kevin, *Music, Criticism, and the Challenge of History. Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*. Oxford University Press, 2008.

institucionalización de la disciplina musicológica desde finales del siglo XIX y, en muchos aspectos, hasta nuestros días.

CONGRESO INTERNACIONAL DE MÚSICA. SEMBLANZA GENERAL.

El Congreso Internacional de Música⁴⁴ se llevó a cabo del 23 al 29 de julio de 1900, en la Biblioteca de la Ópera de París. El Comité Organizador estuvo conformado por Camille Saint-Saëns y Bourgault-Doucoudray, en la presidencia; la vicepresidencia fue ejercida por Julien Tiersot; la secretaría general, estuvo a cargo del Romain Rolland y la tesorería ocupada por Charles Malherbe. Los miembros del comité organizador fueron Camille Bellaigue, Charle Bordes, Jules Combariau y **Vincent d'Indy; como secretarios se nombraron a Pierre Aubry , Henry Expert y Frédéric Helluoin.**⁴⁵ Dada la ocasión, Julien Tiersot y Charles Bordes, ponentes del **Congreso, organizaron un ‘Concierto Histórico’ el cual se realizó el 28 de julio de 1900.** El programa estuvo dividido en catorce secciones: música antigua, canto gregoriano, fragmentos de “**Jeu de Robin e Marion**” (siglo XIII) de Adam de la Halle; música polifónica religiosa, canción popular francesa, música profana polifónica del siglo XVI, entre otros.⁴⁶

Como Miembros del Congreso, se encuentran las firmas del musicólogo austriaco Guido Adler (1855-1941), el crítico musical francés Camille Bellaigue (1858-1930), el musicólogo y compositor francés Charles Bordes (1863-1909); el director y compositor francés Marcel Labey (1875-1968); el musicólogo y compositor Charles Malherbe (1853-1911); el historiador de la música, Liborio Sacchetti (1852-1916), el músico y compositor francés Camille Saint-Saëns(1835-1921), y los músicos mexicanos Julián Carrillo (1875-1965), y Eduardo Gariel (1860-1923). Resulta importante mencionar que, a excepción de los dos ponentes mexicanos, no se encontró la participación de ningún otro músico latinoamericano en el Congreso. Esta información resulta significativa ya que la participación activa

⁴⁴ También llamado Congreso Internacional de Historia de la Música.

⁴⁵ *Congrès International d'Histoire de la Musique. Tenu à Paris a la Bibliothèque de L' Opéra du 23 au 29 Juillet 1900. (VIII Section du Congrès d'Histoire comparée) Documents, mémoires et vœux.* Publiés par le soins de M. Jules Combarieu, directeur de la Revue d'histoire et de critique musicales. Délégué par le comité du Congrès.

⁴⁶ *Idem*

de México en dichos eventos internacionales se explica en gran medida por los proyectos porfiristas, los cuales buscaron impulsar el desarrollo intelectual y científico en vísperas de la conformación de un México moderno.

En un principio, en la circular que por parte del Comité Organizador se hizo llegar a las delegaciones de cada país, se especificó que el evento estaría dividido en dos ejes temáticos en general. Por una parte en “Historia musical”, en el cual se propuso abordar temas como ‘Orígenes de la sonata moderna’, ‘Historia de la historiografía musical’, ‘La música italiana antes del siglo XV’, ‘Orígenes de la sinfonía’, ‘La relación entre la poesía y la música antes de la creación de la ópera’, entre otros. La segunda sección, “Estética musical”, proponía que se abordaran asuntos como ‘el papel social y educativo de la música’, ‘el pensamiento musical y su influencia en la literatura’, ‘la utilidad de la historia de la música en los compositores y ejecutantes’, ‘la organización y gestión de la música de cine’, ‘el deber de los Estados hacia la música y sobre el establecimiento de una legislación para la protección de obras de arte musicales y monumentos históricos’ y ‘la necesidad de la creación de una revista internacional de historiografía musical’, entre otros.

Finalmente, debido a las tesis recibidas, el Congreso se dividió en los siguientes ejes temáticos:

I ***Música griega.*** En este ramo se contó con la participación del musicólogo francés Louis Laloy (1874-1944) con la ponencia titulada “Le Chant gnóstico-magique des sept voyelles grecques” y con la tesis titulada “Sur la transcription du premier hymne delphique” del musicólogo francés Théodore Reinach (1860-1928), entre otros.

II ***Música bizantina.*** Esta sección fue conformada por tres ponencias. Dos leídas por el musicólogo R. P. Thibaut y la última por Hugues Gaïser, titulada “L’origine et la vraie nature du mode dit chromatique oriental”.

III ***Música de la Edad Media.*** En este eje temático se dio lectura a la ponencia del paleógrafo musical francés Pierre Aubry (1874-1910) titulada “La légende dorée

du jongleur”, además de la tesis del historiador de la música Michel Brenet (1858-1918) “Un poète-musicien du XVe siècle: Eloy d’Amerval”, entre otras.

IV *Música Moderna*. En esta clasificación participaron los musicólogos italianos, Oscar Chilesotti (1848-1916) con la ponencia llamada “Musiciens français: Jean-Baptiste Besard et les luthistes du XVIe siècles” y Arnaldo Bonaventura (1862-1952) con el texto titulado “Progrès et nationalité dans la musique”. También se contó con la intervención del musicólogo Georges Humbert titulada “Les principes naturels de l’évolution musicale”.

V. *Varios*. En esta sección participaron dos representantes mexicanos, Eduardo Gariel (1860-1923) con la conferencia titulada “De la nécessité de méthodiser l’enseignement de la musique en lui appliquant une base scientifique” y Julián Carrillo con la tesis “La nomenclature des sons”; el musicólogo francés Jules L. Jean Combarieu (1859-1916) con “Le Vandalisme musical”, y del historiador Hélouin “Histoire du métronome en France”, entre otros.

En la relatoría que hace el crítico musical Eugenio De’Guarinoni al Ministerio de Instrucción Pública de Italia, publicada por secciones, la primera el 30 de mayo de 1901, la segunda el 20 de julio y la tercera parte, el primero de agosto del mismo año, menciona que las sesiones resultaron arduas pues se convocaba a la lectura de las ponencias de dos áreas temáticas por día. Explica que “El evento fue arduo, incierto y oscuro. De hecho, era difícil que los caballeros fueran capaces de coincidir en siquiera un solo punto.”⁴⁷ Lo cual permite observar las divergencias que pudieron haber suscitado el encuentro de posturas distintas en el auditorio y en los conferencistas.

⁴⁷ “La quistione era malagevole perché incerta ed oscura: infatti, tanti valentuomini stentavano ad accordarsi anche su di un punto solo.” Trad. del autor. Eugenio De’Guarinoni. “Congresso Internazionale di Storia della Musica. Parigi, 1900.” En *Gazzeta Musicale di Milano*, 30 de junio de 1901, p. 379

DIALÉCTICA ENTRE EL CONOCER Y EL HACER

El discurso inaugural del Congreso Internacional de Historia de la Música estuvo a cargo del compositor francés y profesor de Historia de la Música en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de París, Bourgault-Ducoudray, quien fue presidente del Comité Organizador del mismo evento. Escribe Eugenio De' Guarinoni en la relatoría que hace del Congreso dirigida a la Secretaría de Instrucción Pública de Italia:

I lavori del Congresso esordirono con un discorso dell' esimio presidente, prof. Bourgault-Ducoudray, il quale, con parole calde ed efficaci, espose le sue idee. (...) Le belle e sentite parole del professore (...) riuscirono la sintesi par esatta del Congresso; senza lasciarsi sopraffare dallo scetticismo, che adima ogni cosa, si puô afferare che il lavoro esaurito fu proficuo assai all'arte musicale, e, pur non ammettendo assolutamente che i voti espressi abbiano ad essere osservati, come articoli di legge, in tutti i paesi del mondo, si puô, non di meno, fondatamente sperare che essi non rimarranno senza frutto, datane l'alta influenza morale.⁴⁸

Cabe destacar que, a lo largo del discurso, se observan rasgos que no difieren en absoluto con las nociones que Guido Adler expuso en “*Scope, Method and Aim of Musicology*”. Recordemos que entre el año de la publicación de este texto fundamental para la institucionalización de la disciplina musicológica, y la organización del primer Congreso Internacional de Música, sólo pasaron cinco años.

La ciencia, para Bourgault-Ducoudray era concebida, al igual que la pensaba Adler, como elemento unificador y benefactor de la humanidad.⁴⁹ Menciona el compositor francés:

Si desde siempre el estudio de la historia musical ha apasionado a algunas mentes, uno de los honores de nuestra época es haber dado a este movimiento científico una vitalidad e importancia completamente nuevas. (...) Hace veinte años, apenas podíamos encontrar en París una

⁴⁸ *Gazzeta Musical de Milano* 20 de junio, 1901 p. 379

⁴⁹ “.. con vivo sentimiento de alegría, que en nombre de mis colegas del comité les doy la bienvenida, señores, a todos ustedes que respondieron a nuestro llamado. ¡Su presencia es para nosotros una muestra clara de su dedicación a la Ciencia que nos une, de su fe en su futuro, de su confianza en los favores que ésta ha de hacerle a la humanidad! Discurso de Bourgault-Ducoudray, trad. Marco Antonio Reyes

decena de personas interesadas en la arqueología⁵⁰ musical. Hoy podemos decir que el estudio de la música ha entrado en la educación y **hasta cierto punto en la práctica del arte. (...) Al fin veo levantarse** alrededor de mí una falange de hombres jóvenes muy dedicados, muy valientes, admirablemente armados para la lucha, uniendo una fuerte educación enciclopédica al conocimiento de la técnica del Arte..⁵¹

A lo largo del discurso, Bourgault expresa una noción progresista de la historia a partir del desarrollo histórico del pensamiento musical. Esta presencia hegeliana en las formas de pensar la historia de la música, entenderían a la historia como una **especie de “escenario” en el que se manifestaría el despliegue de la razón**, expresado como dominio del material sonoro. Bourgault considera que en la línea ascendente del desarrollo histórico, el tiempo pasado sólo preparó las circunstancias **para el estado presente y para la certeza del progreso futuro “... estas serán las conquistas que se llevarán a cabo en el siglo XX, conquistas que el siglo XIX habrá sabiamente preparado suavizando el terreno e indicando el camino.”**⁵²

Por su parte, la doctrina positivista planteaba que el conocimiento de la historia daría pie a la previsión de los hechos futuros y daría guía y dirección a la **acción del hombre: “conocer para prever a fin de proveer”**⁵³. Esta postura se expresa de la misma manera en uno de los fines que según Adler debía perseguir la ciencia musicológica: se trataba de encontrar, mediante la observación empírica, leyes (*Kunstgesetze*) que permitieran al estudioso entender el desarrollo de la **música de un modo organicista: “..the actual focal point of all music-historical work is the investigation of the laws of art of diverse periods and their namely [...] and the research of their organic combination and development...”**⁵⁴

Sin embargo, paralelamente a que estas nociones se establecían como fundamentos de la nueva ciencia musicológica, la ciencia histórica había dado ya un cambio respecto a las metodologías y nociones de su disciplina. El historiador

⁵⁰ Durante el siglo XIX, la noción de “arqueología” era utilizado como sinónimo de la actividad del historiador, la cual “recreaba” la historia a partir de un discurso narrativo.

⁵¹ *Op. cit.* nota 45

⁵² *Idem*

⁵³ “El verdadero espíritu positivo consiste sobre todo en ver para prever, en estudiar lo que es a fin de inferir lo que será, según el dogma general de la invariabilidad de las leyes naturales” Citado por Teófilo Urdanoz en *Historia de la Filosofía*, Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 2006, p. 145

⁵⁴ Guido Adler, *op. cit.* nota 48, p. 7

Leopold van Ranke (1795-1886) critica esta postura diciendo que “no podríamos decir que un siglo sólo sirvió, históricamente para preparar otro”⁵⁵, puesto que la idea de progreso no es aplicable al “entronque” de las épocas en general, ni “a las creaciones del genio en el arte y la poesía, la ciencia y el estado”, que aunque “descansan sobre el tiempo, (...) los verdaderos frutos de creación son independientes de la relación entre el antes y el después”.⁵⁶

Por el contrario, Bourgault-Ducoudray declara en el discurso inaugural que “... es una ley incontestable que el pasado contiene en estado latente el futuro, y que el medio más viable para enriquecer la lengua musical con conquistas durables es injertar las nuevas tentativas al conocimiento profundo del pasado”⁵⁷ Para este compositor, el futuro está en el pasado y el presente es sólo un paso hacia él. Una especie de ‘tiempo’ agustiniano (*distentio animi*) en el que pasado y futuro *son* al mismo ‘tiempo’ y el carácter del presente consiste sólo en dejar pasar, *fluir*, el agua que corre entre estos dos ‘tiempos’. Ranke critica esta postura en su libro *Pueblos y Estados en la Historia Moderna* pugnando por el que se reconozca que:

Toda época tiene un valor propio, sustantivo, un valor que debe buscarse, no en lo que de ella brote, sino en su propia existencia, en su propio ser. (...) cada época debe ser considerada como algo con validez propia y que encierra un interés sustantivo innegable para la investigación.⁵⁸

Bourgault-Ducoudray, por su parte, considera de forma positivista, que debía borrarse la barrera entre la ciencia (entendida aquí como conocimiento) y el arte. Para él, los artistas debían estudiar el pasado, pues su estudio era condición para asegurar el “progreso y las conquistas de la producción musical”.⁵⁹ El conocimiento histórico (la ciencia) estaría entonces al servicio del arte, noción que igualmente había expresado su antecesor, Guido Adler en 1885: “Artist ponder and think in

⁵⁵ Leopold van Ranke. *Pueblos y estados en la historia moderna*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006 “Sobre las épocas de la historia” p. 61

⁵⁶ *Ibid* p. 62

⁵⁷ Discurso inaugural de Bourgault-Ducoudray en *Congrès International d’Histoire de la Musique. Tenu à Paris a la Bibliothèque de L’Opéra du 23 au 29 Juillet 1900.* p. 7

⁵⁸ Ranke, *op. cit.* nota 55, p. 59 .

⁵⁹ Bourgault-Ducoudray, *op cit.* nota 57 p. 9

order to construct works that correspond to their creative needs. In the service of art, they make use of the experience of their predecessors”.⁶⁰

Al igual que Adler, Bourgault consideraba que los compositores de vanguardia debían “empaparse de historia musical”⁶¹, pues como menciona Adler “all the talented composers, have a profound desire for historical knowledge, which inevitably informs the ways in which they carry out their creative work. Thus infused with the spirit of history, their musical creations constitute spiritual links between a nation’s past and its future.”⁶²

Considerar al acto creativo necesariamente anclado al conocimiento del pasado es lo que el musicólogo Walter Frisch llama, en el libro *German Modernism: Music and the Arts* ⁶³ ‘modernismo historicista’. Esta forma de pensar la *poiesis*, particular del pensamiento occidental y en específico, del alemán de finales del siglo XIX, plantea la relación recíproca entre el conocer y el hacer: la creación no vendría de la nada, sino que por el contrario, requeriría de un proceso intelectual y una conciencia histórica para llevarse a cabo. Adler menciona:

Art and the study of art do not reside in separate domains with sharply drawn boundaries. Rather, only their methods of working are different, and these change with the times. The more closely science remains in contact with progressive art and living artist, the closer it comes to its goal: to work on behalf of art through the knowledge of art. ⁶⁴

Para el modernismo historicista, el saber histórico era aquel recurso necesario para ‘elevar el nivel y el gusto de la producción artística’, es así que Bourgault consideraba necesario provocar el interés del estudio de la historia no solamente a los que escriben, “sino más aún a aquellos que crean e interpretan”.⁶⁵ Así es como el artista de vanguardia no podía ser tal si no tuviera ciencia (conocimiento), es decir, si no comprendía el desarrollo de su devenir histórico y las “leyes” (*Kunstgesetze*) que actúan en él.

⁶⁰ Adler Guido. *Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel. Ihre Bedeutung und Stellung in der Geschichte der Musik*, “Monatsblätter des Wissenschaftlichen Club 12 (1885), citado por Karnes en *Music, criticism*.. p. 151.

⁶¹ Bourgault-Ducoudray, *op cit.* nota 57 p. 7

⁶² Kevin Karnes, *op cit.* nota 43 p. 151

⁶³ Frisch Walter *German Modernism: Music and the Arts*, University California Press, 2005

⁶⁴ Citado por Kevin Karnes nota 43 p. 155

⁶⁵ Bourgault-Ducoudray, *op cit.* nota 57, p. 7

Por otra parte, el discurso inaugural del Congreso hace hincapié en que la música es el arte que ha conseguido, más que alguna otra manifestación, fomentar el nacionalismo. Para Bourgault la música de vanguardia rusa⁶⁶, que a finales del siglo XIX comenzó a rescatar canciones populares para la composición de obras de orquesta, sirvió como mecanismo de cohesión nacional. Consideraba que el artista **de vanguardia que retomaba formas musicales ‘folclóricas’ fungía como el vínculo entre el “el esfuerzo individual y consciente del artista civilizado, y la producción colectiva y anónima que es la marca indeleble del carácter de una raza”**.⁶⁷ Menciona Bourgault que **“ya es tiempo de que los artistas y eruditos puedan hacer el inventario completo de estas riquezas melódicas que son como el mineral divino con el que el artista civilizado debe crear la obra de arte”**.⁶⁸

La idealización de la música como arte que por antonomasia resguarda la particularidad y distinción entre las razas es constante en el discurso de Bourgault. Para él, el arte en general, en la modernidad, estaba en peligro de perder su singularidad. El arte debía reservarse para sí las cualidades propias de su origen frente al peligro de perder su estilo particular, en la medida en la que la modernidad volvía más pronta y fácil la comunicación entre las naciones.

En una época en la que todos los intereses tienden a una vasta unificación que por desgracia engendra una lamentable y monótona uniformidad, el arte musical, por el contrario, parece complacerse en hacer resaltar la fisionomía tan tajante y los rasgos tan distintivos del genio de cada raza. Como si la música, guardiana atenta al florecimiento multicolor de los sentimientos humanos, quisiera compensarnos por la pérdida de tantos trajes pintorescos, de tantas costumbres poéticas, manifestaciones de una tradición abandonada, perdidas para siempre.⁶⁹

⁶⁶ Es evidente que se hace referencia implícita a la labor que el compositor Bela Bartók hizo, en las últimas dos décadas del siglo XIX, de rescatar la música tradicional rusa y astro-húngara.

⁶⁷Bourgault-Ducoudray, *op cit.* nota 57 p. 9

⁶⁸ Ibid p. 10

⁶⁹ Ibid p. 9

TÉCNICA Y CIENTIFICISMO: LA PARTICIPACIÓN DE MÉXICO EN EL CONGRESO. EDUARDO GARIEL Y JULIÁN CARRILLO

Como se mencionó anteriormente, fueron Julián Carrillo (1875-1965) y Eduardo Gariel (1860-1923) los músicos mexicanos que participaron como ponentes en el Congreso Internacional de Historia de la Música.

Julián Carrillo, nació el 28 de enero de 1875, en Aqualulco, San Luis Potosí. Comenzó sus estudios musicales a temprana edad, por lo cual, en 1895 viaja a la Ciudad de México, para iniciar su formación profesional en composición e interpretación de violín, en el Conservatorio Nacional de Música. Aquí estudia bajo la guía de profesores como Melesio Morales (armonía), Pedro Manzano (violín), y Francisco Ortega y Fonseca (acústica). En 1899, con motivo de las presentaciones de fin de cursos del Conservatorio, el presidente Porfirio Díaz tuvo la oportunidad de escucharlo interpretar el violín, y debido a su excelente ejecución, le concedió una pensión para continuar sus estudios en Europa. Ese mismo año, Carrillo ingresa al Conservatorio de Leipzig, Alemania bajo la batuta de Salomón Jadassohn y Carl Reinecke.⁷⁰ Luego de una estadía de seis años en Europa, donde Carrillo perfeccionó su técnica de interpretación y sus aptitudes como compositor, regresa a México en el año de 1905, donde comienza su labor como teórico musical, y como una figura importantísima dentro de la música mexicana del siglo XX.⁷¹

Es durante el periodo en que Carrillo se encuentra estudiando en Europa, que participa en el Congreso que aquí se viene desglosando.

Como se comentó antes, Carrillo participó con la conferencia titulada **“Nomenclature des sons” (Nomenclatura de los sonidos)** y **Eduardo Gariel** con la llamada **“De la nécessité de méthodiser l’enseignement de la musique en lui appliquant une base scientifique” (De la necesidad de metodizar la enseñanza**

⁷⁰ Diccionario de Música y músicos mexicanos, Gabriel Pareyón. Vols 2. México: Universidad Panamericana, 2007 2ª ed.

⁷¹ Sobre la vida de Julián Carrillo véase: José VELASCO URDA: *Julián Carrillo, su vida y su obra*, Grupo 13 Metropolitano, cd. de México, 423 pp. (basado en una serie de entrevistas con Carrillo); BLACKALLER: *La revolución musical de Julián Carrillo*, SEP, cd. de México; 2ª ed., SEP, Subsecretaría de Asuntos Culturales, cd. de México, 1969, 81 pp. 1984; José Rafael CALVA: *Julián Carrillo y microtonalismo: La visión de Moisés*, SACM/CENIDIM, cd. de México, 63 pp.

CAPÍTULO I

musical aplicando una base científica). Ambos leyeron sus tesis en la sección de temas *Varios*.



2 Julián Carrillo, en el año en que ingresa al Conservatorio Nacional de Música. 1895. Archivo Julián Carrillo, SLP.



3 Julián Carrillo. Dedicada a Lupe Medina. Leipzig, 1900. Archivo Julián Carrillo.

CAPÍTULO I

La ponencia de Carrillo defendió el solfeo cromático como solución a los problemas que el solfeo diatónico generaba. A lo largo de la ponencia, Carrillo propone una nueva nomenclatura para los sonidos en una escala completa, pasando por todas las alteraciones. Dicha propuesta buscaba una solución técnica a un problema de la notación musical. Carrillo criticó que existieran varias notas con un mismo sonido y varios sonidos con el mismo nombre, por ejemplo: **Do** sostenido, se llama también **Re** bemol y **Si** doble sostenido. Carrillo resolvió el problema en la siguiente tabla:

| Do | Re | Mi | Fa | Sol | La | Si |
|-----------|-----------|-----------|-----------|------------|-----------|-----------|
| C | D | K | J | G | P | B |
| Cis | Dis | Kis | Jis | Gis | Pis | Bis |
| Ces | Des | Kes | Jes | Ges | Pes | Bes |
| Cit | Dit | Kit | Jit | Git | Pit | Bit |
| Ceb | Deb | Keb | Jeb | Geb | Peb | Beb |

Este sistema buscó de simplificar⁷² la notación de los sonidos tratando de conciliar las diferencias que los distintos idiomas podían generar en el momento de escritura de éstos.

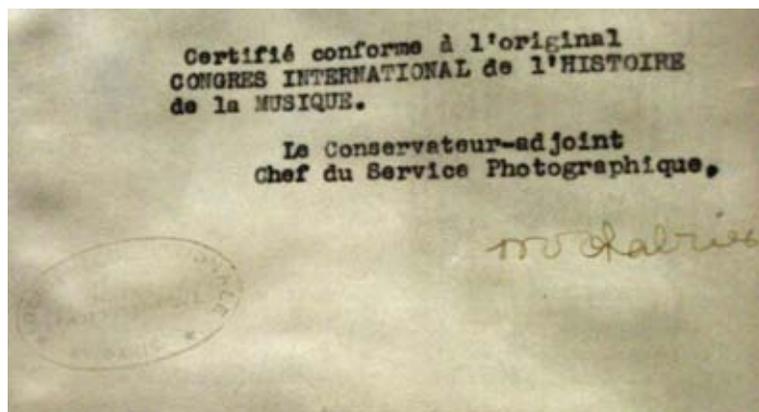


Ilustración 4 Sello de recibo de la ponencia de Julián Carrillo "Nomenclatura de los sonidos" . Archivo Julián Carrillo, San Luis Potosí. México

⁷² Una de las tres premisas de la Teoría del Sonido 13, desarrollada por Julián Carrillo en la primera mitad del siglo XX es la simplificación. No resulta casual observar que el desarrollo de dicha teoría se gestó bajo la influencia positivista que se mantuvo anclada a nociones decimonónicas de pensar la ciencia y el arte.

En la relatoría que Eugenio de Guarinoni hace del Congreso, expone que la presentación de Carrillo no debió haber sido aceptada por el Comité Organizador puesto que trataba de cuestiones técnicas⁷³ y no de estudios históricos de la música, petición hecha en la convocatoria al Congreso y como los demás disertadores lo hicieron.

Esta crítica resulta importante en la medida en la que comprendemos cómo es que se expresó en la ponencia de Carrillo la búsqueda de simplicidad y generalidad propias de los ideales de las llamadas ciencias positivas que imperaban en la intelectualidad occidental decimonónica.⁷⁴ Uno de los objetivos del positivismo era conseguir cierto grado de simplicidad de un objeto para generar facilidad de manejo y observancia de él, pues es en la medida en la que las ciencias logren simplicidad y generalidad en sus objetos de estudio que éstas pueden denominarse ‘ciencias positivas’. Igualmente, la propuesta ‘técnica’ de Carrillo expresa una noción modernista de pensar el arte puesto que considera que es en la transformación de la técnica musical donde radica el principio de la música propiamente moderna. Es necesario hacer mención que la propuesta que Carrillo hace en este congreso, la retoma nuestro compositor cuando en 1922 saca a la luz su teoría microtonal, llamada “Sonido 13”, pues se corresponde con una de las tres premisas sobre las cuales se edifica su teoría musical, *simplificación*, a la cual completan la triada las de *enriquecimiento* y *purificación*.⁷⁵

Por otra parte, Eduardo Gariel nació en Monterrey, el 5 de agosto de 1860. Fue pianista, compositor, profesor y pedagogo musical. Entre los años de 1902 y 1912 vivió en la Ciudad de México y desempeñó varios cargos dentro del ámbito musical en Saltillo y la Ciudad de México. Durante la celebración del Congreso Internacional de Música, estaba a cargo de la dirección de la Escuela Normal de Saltillo. Viajó a EU (1915) y Europa (1916) para estudiar los programas de estudios

⁷³ *Gazzeta Musicale di Milano*, 18 julio, 1901.

⁷⁴ “(Este principio) es conforme a la naturaleza diversa de los fenómenos que está determinada por su grado de generalidad, simplicidad e independencia recíproca”. Comte, *Curso de Filosofía Positiva*, p. 10

⁷⁵ Sobre la teoría del Sonido 13, véase: Carrillo, Julián. *Fundamento Científico e histórico de la teoría del Sonido 13*, México, 1945. O *A través de la técnica musical*, 1948. SEP, cd. de México, 126 pp. (Biblioteca Enciclopédica Popular, no. 207)

de las principales escuelas de música, y reformó los planes de estudios del CNM de México, cuya dirección ocupó con el apoyo del presidente Carranza de 1917 a 1920. Su interés por la pedagogía musical se observa desde su temprana obra publicada, titulada *Chopin, la tradición de su música, consideraciones sobre algunas de sus obras y maneras de interpretarlas*, en 1895, donde expresa su preocupación por sistematizar y reflexionar la técnica musical y los modos de interpretación de obras románticas.

La ponencia de Gariel, expresa ideas científicas respecto a la pedagogía. Para Gariel, debe existir una unidad en el método de enseñanza de la música. A lo largo de su tesis titulada **“De la necesidad de metodizar la enseñanza de la música aplicándole una base científica”**, Gariel argumenta que el empirismo no puede sino **‘ensuciar’ las formas en las que se debe instruir, las cuales, necesariamente debían estar basadas en un método científico:**

No creo equivocarme cuando afirmo que este desorden no tiene otra fuente que el empirismo que reina por doquier, el cual es a su vez, el resultado natural y lógico de la falta de una base científica⁷⁶

Gariel expone que el empirismo perjudica a la enseñanza de la música y a la pedagogía en general. Por lo tanto considera pertinente generar reflexiones científicas en las cuales la experiencia propia de cada profesor no mermara el modo objetivo y riguroso de la enseñanza musical. Finalmente propone la creación de una **“Revista Internacional de Historiografía musical y Música”** que tuviera especial énfasis en la pedagogía musical y que estuviera encaminada a construir las bases científicas que aseguraran el progreso de la pedagogía en la enseñanza musical.

⁷⁶ Eduardo Gariel, **“De la necesidad de metodizar la enseñanza de la música aplicándole una base científica”** en *Congrès International d’Histoire de la Musique. Tenu à Paris a la Bibliothèque de L’Opéra du 23 au 29 Juillet 1900*

VŒUX DU CONGRÈS

A la suite de délibérations que nous regrettons de ne pouvoir reproduire faute de place & de ressources, le Congrès a émis les vœux suivants :

I. — Que les chefs-d'œuvre du répertoire musical soient soumis, dans les établissements officiels, aux dispositions de la loi sur *les monuments historiques*, qui existe dans tous les pays du monde civilisé ;

Que les œuvres musicales soient respectées à la fois par les éditeurs & par les musiciens auxquels ceux-ci s'adressent ;

Que, lorsqu'une composition musicale est simplifiée en vue de faciliter son exécution, la « simplification » soit mentionnée en tête de l'œuvre, ainsi que le nom du simplificateur ;

Que les amis sérieux de la musique dénoncent au goût public les mauvais traitements dont les œuvres musicales seraient l'objet, soit dans les théâtres, soit dans les éditions importantes.

II. — Que, dans la transcription de la musique grecque, on adopte le signe + (demi-dièse) pour indiquer la note surélevée d'un quart de ton, & le signe ¯ (bémol renversé) pour la note abaissée d'un quart de ton.

III. — Que l'on conserve la terminologie musicale italienne pour les indications essentielles de mouvement & d'expression.

IV. — Qu'il se fonde une société internationale dans le but de recueillir, par des moyens phonographiques, les mélodies populaires de tous les pays, & de les noter.

V. — Que tous les élèves de composition, dans les Conservatoires & Écoles officielles, reçoivent des notions plus complètes sur les phéno-

Ilustración 5 Circular con los puntos que se acordaron al final del Congreso

El Congreso Internacional de Historia de la Música fue uno de los espacios en los que se iniciaron las actividades de institucionalización de la musicología como ciencia. La relevancia histórica de dicho congreso es significativa, no sólo para comprender las directrices mediante las cuales se fundamentó la ciencia musicológica, sino también para conocer los modos en los que los intelectuales enlazaron vínculos académicos y sobre todo, para comprender el impulso que los Estados daban a la conformación de nuevas disciplinas en un paradigma afanoso **por volver 'ciencia' todo tipo de conocimiento. Asimismo, esta reunión es una ventana que permite observar las relaciones teóricas, metodológicas y filosóficas que la ciencia de la historia tuvo con la naciente disciplina musicológica fueron sumamente estrechas.**

Dentro de los estudios historiográficos de la participación de México en la Exposición Universal de París en 1900⁷⁷ no se ha hecho mención de los Congresos Internacionales como parte de las actividades del programa de dicho evento. De la misma manera, los estudios musicológicos no han trabajado este evento. La única referencia fue el breve esbozo del musicólogo mexicano Jesús C. Romero en *Carnet Musical*, el año de 1955⁷⁸, que lamentablemente da datos erróneos. Considero necesario hacer algunas aclaraciones respecto a los datos que Jesús C. Romero menciona en el artículo.

El musicólogo no menciona que el Congreso Internacional de Música haya sido sólo una sección del Congreso Internacional de Historia Comparada, menos aún que éste formara parte del programa de la Exposición Universal de París, de 1900. Romero afirma haber consultado el Archivo de Secretaría Pública, sin embargo, los datos que proporciona respecto a los delegados nacionales en el Congreso deben ser revisados. Romero indica que la participación de Eduardo Gariel fue extraoficial y menciona que por tal razón no se encontraron datos suyos en las actas que él afirma haber consultado, lo que es falso.

Por otra parte, Romero indica que Juan N. Cordero, quien en 1900 era catedrático de Pedagogía Musical en el Conservatorio participó de forma oficial presentando la ponencia titulada *Sur l'unité du Rythme*, título de un artículo que Cordero publicó en *la Rivista Musicale Italiana*⁷⁹ y no que haya presentado en dicho evento. Sin embargo, ni las Actas del Congreso, ni en las firmas de éste se encuentra el nombre de Cordero como miembro, o alusión a su participación, así como tampoco referencias a la supuesta presentación de Gustavo E. Campa en dicha reunión, la cual también menciona Romero. Resulta lo contrario con la existencia de los datos y la firma de Julián Carrillo y de Eduardo Gariel.

⁷⁷ Véase Mauricio Tenorio-Trillo *Artilugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales. 1880-1930*.

⁷⁸ Romero, C. Jesús. "México en el Congreso Internacional de Música de 1900". En *Carnet Musical*, julio de 1955, México.

⁷⁹ Juan N. Cordero. "Sur L' unité du Rythme", *Rivista Musicale Italiana*. Vol VI, 1899.

Es entonces pertinente que historiadores y musicólogos analicemos el caso que aquí se presenta, pues este Congreso permite comprender las formas heterogéneas de pensar la música en el germen de la institucionalización de su estudio y, sobre todo, las maneras en las que se representó, en la escena mundial, el pensamiento musical mexicano de finales del siglo XIX.

¿Qué impacto tuvo la creación de una “nueva ciencia” de la música, en México? ¿Hasta dónde es posible distinguir la influencia de los postulados de Guido Adler, en los modos en los que la música se pensó en México?

El germen de la musicología en México se encuentra en algunas investigaciones realizadas por músicos mexicanos desde mediados del siglo XIX, en las que se observa una metodología específica de selección y preservación, de corte enciclopedista. Empero, como lo menciona el compositor Gabriel Pareyón, fue Juan N. Cordero quien realizó en México los primeros estudios en que la música fue relacionada, por un método científico, con materias como la acústica, la estética, la filosofía, la fisiología, la pedagogía. ¿Cuál es la propuesta estética de Juan N. Cordero? ¿Cómo piensa Cordero la música y la belleza de ésta?

BIOGRAFÍA DE JUAN N. CORDERO

EL CASO DE JUAN N. CORDERO

BIOGRAFÍA



Juan N. Cordero, circa 1900.

En su libro *Benito Juárez*, Juan de Dios Peza recordaba que en un balcón de la calle de San Francisco, había presenciado en junio de 1864, la entrada a la Ciudad de México de Maximiliano y Carlota en compañía de Juan Cordero, “abogado, poeta, literato y autor de conocidos y comentados estudios sobre música.”¹

Amigo de Luis G. Jordá², Gustavo E. Campa, Eduardo Gariel, Vicente Mañas Orihuel³, Victoriano Agüeros, Ricardo Castro⁴, Melesio Morales, Justo Sierra⁵, Natal Pesado, Santiago Sierra, entre otros, Juan Nepomuceno Cordero⁶ nació en la Ciudad de México, el 20 de agosto de 1851. Fue hijo de José María Cordero Hoyos, (hermano del pintor Juan Cordero Hoyos) y María de Jesús Altamirano Farfán de los Godos. Se casó el 11 de abril de 1877, en la Ciudad de México con Ángela Michel Aragón (1850) con quien tuvo tres hijos: José Conrado Cordero Michel (1878), Germán Cordero Michel (1881), y Luz Cordero Michel (¿?).

Obtuvo educación privada hasta 1865, cuando presentó en el Colegio de San Ildefonso el examen de quinto año del Liceo, que dio por resultado que el ministro del Colegio, Francisco Artigas, le decretase un premio extraordinario y le **adjudicase una beca de las llamadas “Torres”**.⁷ El 4 de septiembre de 1867⁸, el

¹ Juan de Dios Peza, *Benito Juárez: La Reforma, la Intervención Francesa, el Imperio, el Triunfo de la República*. Memorias de Juan de Dios Peza. México: Innovación, 1979, pág. 159.

² El 30 de abril de 1898, con motivo de la llegada a México, del compositor catalán Luis G. Jordá, Cordero le escribe una carta de bienvenida donde es posible apreciar que mantenían una relación de amistad. Esto nos hace conjeturar que Cordero visitó Cataluña antes de 1898. Véase: Cantón Ferrer, Cristian. *Luis G. Jordá: un músico catalán en el México porfiriano*, Ed. Mozaic, 2012.

³ Orihuel le dedica una romanza para piano solo titulada *Ici-bas*, compuesta en el año de 1898. Véase: Carrasco Vázquez, Fernando. *Vicente Mañas Orihuel: aproximaciones a su vida y obra*. Tesis para obtener el grado de Maestro en Música (Musicología). 2010. Escuela Nacional de Música, UNAM.

⁴ Ricardo Castro le dedica el segundo movimiento “Mélodie” de sus *Pensamientos musicales para piano op.8* al “Lic. Juan N. Cordero.” El primer movimiento “Appassionato” está dedicado a Luis G. Urbina, y el tercero “Menuet” a Ángel de Campo.

⁵ En una carta dirigida a su esposa en 1901 desde Nápoles, Justo Sierra, a propósito de haber cenado “una deliciosa chuleta de cordero”, le pregunta por la salud de Juan N. Cordero: “¿Cómo está el pobre?”. Ver Justo Sierra, *Obras completas XIV. Epistolario y papeles privados*, México, 1978, pág. 179.

⁶ Nombre de pila: José Juan Nepomuceno de Jesús Joaquín Bernardo Maximiliano Inocencio Lugardo Federico Cordero Altamirano.

⁷ Emeterio Valverde, *Crítica filosófica o estudio bibliográfico y crítico de las obras de filosofía, escritas, traducidas o publicadas en México desde el siglo XVI hasta nuestros días*. México: tip. Díaz de León, 1904. “El Licenciado Juan N. Cordero”

⁸ AHUNAM, Fondo Alumnos Universidad. Exp. 1032

Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, informó al Rector del Colegio de San Ildefonso, que la solicitud que hiciera Cordero respecto a la validación de sus estudios privados fue aceptada. Es en este año que ingresa a la Escuela Preparatoria, sometiéndose al plan de estudios ideado por Gabino Barreda, que entró en vigor en el año de 1868.⁹

En enero de 1869¹⁰, Cordero comienza sus estudios en la Escuela de Jurisprudencia, pidiendo un año de licencia por la materia de Física que le faltaba para concluir sus estudios preparatorios. La beca fue concedida, con la condición de que esta materia fuera aprobada antes de que culminara el primer año de jurisprudencia. El 30 de noviembre de 1872, presentó su examen de titulación¹¹. En él se presentaron José M. del Castillo Velasco, vicerrector de la Escuela de Jurisprudencia, Rafael Martínez, Juan F. Baz, Luis Aguilar y Medina, Manuel Buenrostro, Carlos Saavedra, Antonio Buchelli, y Vicente G. Parada, como sinodales. Obteniendo el título de abogado, el 20 de diciembre del mismo año.

Desempeñó varios puestos públicos. Ignacio Ramírez lo nombró Juez del Séptimo Juzgado Menor de la Capital¹², y fue también Secretario de un Juez Correccional. Destaca la defensa que hizo a Laura Mantecón de González, en un litigio contra su marido el entonces Presidente el General Manuel González.¹³

En 1874 comienza a colaborar con publicaciones en la revista *La Ilustración Espírita. Órgano dedicado exclusivamente a la enseñanza de la doctrina espiritista*¹⁴, siendo nombrado el 21 de diciembre de 1874, Primer Secretario de la

⁹ Valverde, Emeterio. *Op. cit.* nota 7.

¹⁰ AHUNAM, Fondo Alumnos Universidad Exp. 1032

¹¹ La disertación de Juan N. Cordero está anexa en el apéndice de esta investigación.

¹² *El Foro*, Distrito Federal, 07 de agosto de 1877.

¹³ Para lo cual escribe en 1887. “Missa Veni Creator, para solistas y coro con acompañamiento de órgano”; “compuesta para agradecer a Dios, el primer triunfo en la carrera jurídica de Cordero, al ganar el Recurso de casación como abogado de Laura Mantecón, en el juicio de divorcio contra su esposo general Manuel González, presidente de la República [1880-1884] y gobernador de Guanajuato [1884-1893].”

¹⁴ Fundado por Refugio I. González. Fue por primera vez impresa en Guadalajara, en 1870, donde duró sólo un año. En 1872, se retoma la publicación con sede en la Ciudad de México, hasta 1879. En 1888 reaparece, bajo el cargo del mismo Refugio I. González, con vida de tres años. Posteriormente, retoma el cargo de editor, Moisés González, hijo de Refugio I. González, hasta diciembre de 1893, fecha en la que se imprime el último número de la revista.

Sociedad Espírita Central de México, la cual presidía Santiago Sierra¹⁵ y de la cual, era dicha publicación el órgano informativo principal. Desempeñó durante 1874-1788 diversos cargos en dicha sociedad¹⁶ y editó intermitentemente¹⁷ la revista antes mencionada. El 23 de diciembre de 1878, la Sociedad Espírita Central de México procedió a la renovación de oficios quedando como presidente Juan N. Cordero¹⁸ y vicepresidente Joaquín Calero. En 1878 se suspende la publicación de *La Ilustración Espírita* y se retoma en 1899. En la renovación de oficios, Cordero ya no figura en ningún cargo, ni publica más en la revista.

Emeterio Valverde, con respecto a la colaboración de Cordero con *La Ilustración Espírita*, menciona: “Sólo la proverbial miseria humana explica tales nubes en alma de tan clara inteligencia; pagó su tributo al medio ambiente de aquella época de volcánicas pasiones; pero era imposible que perseverase en la más **disímbola, contradictoria y hasta ridícula faz del liberalismo.**”¹⁹

En 1876, al triunfar el plan de Tuxtepec **fundó**, “asociado del Licenciado Joaquín Calero y del Coronel Antonio Ramos, el diario *La Libertad.*” En 1888, en unión de Rafael Reyes Spíndola y Emilio Rabasa, fundó el diario *El Universal.* A fines del mismo año fue llamado por Delfín Sánchez, para encargarse de los negocios del Ferrocarril Interoceánico, por lo que permaneció tres años en Puebla.²⁰

A partir de 1884, comienza a escribir sobre crítica del arte y música en periódicos como *El Universal*, y *El Tiempo.* Es desde este momento que dedica su labor intelectual al estudio de la armonía, estética e historia de la música, publicando su primer estudio en el año de 1896 titulado *Origen del sistema diatónico. Breves consideraciones filosóficas.* Un libro de formato pequeño de

¹⁵ *La Ilustración Espírita.* “Informe de renovación de oficios.” 1874

¹⁶ En 1877 se le nombra 5° Secretario de la Sociedad Espiritista Central de México.

¹⁷ Enero-mayo 1875; primer semestre de 1876; 1878.

¹⁸ *Ilustración Espírita*, “Informe de renovación de oficios.” 1879.

¹⁹ Emeterio Valverde, *op. cit.* nota 7

²⁰ *Ibidem*

corte técnico **que fue dedicado “al Director y Catedráticos del Conservatorio Nacional de Música.”**²¹ El propósito del libro, es en palabras de su autor:

Analizar los verdaderos caracteres del sistema diatónico y su estricta significación; penetrar en los procedimientos que debieron engendrarlo, y probar que el sistema cromático es el primitivo y de él se origina el diatónico, al revés de lo que universalmente se afirma y enseña, hé [sic] aquí el objeto de este pequeño trabajo, del cual en otros posteriores tomaré base para demostrar cuan perniciosa influencia ha tenido ese falso concepto en el desarrollo científico de la música moderna.²²

Cordero comienza por replantear la nociones de tono y semitono, que según él son erróneamente aplicadas en los conservatorios. Rechaza la noción que considera al tono como la distancia entre dos sonidos, (DO-RE) y la de semitono que se explica como la distancia de uno de esos sonidos al intermedio representado por un sostenido (#) o un bemol (b). **Por lo cual, Cordero propone que se le llame tono “a la serie de siete intervalos cromáticos sucesivos o sea la distancia entre un sonido y su quinto en el orden ascendente.”**²³ Es así como Cordero define lo siguiente:

Las falsas nociones de tono y semitono hasta hoy conservadas quedarán razonablemente sustituidas por éstas: intervalo cromático (semitono), doble cromático (tono), y triple cromático (el mayor intervalo diatónico en la escala menor, o sea el menor intervalo armónico de tercera menor).²⁴

El argumento del cual parte Cordero para defender que es el sistema cromático del cual deriva el sistema diatónico, considera que: **“La unidad es el semitono. El tono es ya un compuesto, un producto, una combinación y no un elemento simple ni natural, y tan poco metafísica combinación, como lo es la suma de dos unidades o su duplicación”**²⁵. Para nuestro autor, las escalas musicales debían imitar a la naturaleza, y si ésta **“no camina a saltos”** y **“todo en ella va de lo simple a lo compuesto, y no de lo compuesto a sus simples o componentes”**²⁶, el sistema diatónico necesariamente no es ni **“natural, ni originaria, ni fundamental, sino el**

²¹ Juan N. (Campanone) Cordero, *Origen del Sistema Diatónico. Breves consideraciones filosóficas*. México: Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1896. Dedicatoria.

²² *Ibidem* p. 8

²³ *Ibid* p. 40

²⁴ *Ibid* p. 41

²⁵ *Ibid* p. 20

²⁶ *Ibidem*

producto artístico o la derivación de: es una alternativa de tónicas en el orden de su **generación natural o septenario cromático.**²⁷

El diatonismo, para Cordero es “la duplicación del intervalo cromático en todos los grados de la escala, exceptuando el 3º y el 7º. Es pues, una sucesión de semitonos **dobles o tonos y semitonos.**”²⁸ La escala cromática, por su parte, es la sucesión uniforme semitonal.

El músico, compositor y crítico musical mexicano, Melesio Morales, menciona que en 1896, la prensa de la Ciudad de México albergó tres proyectos sobre armonía y composición, dos de los cuales:

...llegaron al bufete del ministerio sin haber sido atendidos. Uno de ellos, escrito nada menos que por un abogado, el señor Juan N. Cordero, quien, no obstante la buen puntería de que blasona en asuntos de pedagogía y de música, no dio al blanco...²⁹

En septiembre del mismo año, Cordero publica en *El Tiempo*, una crítica a la obra de texto del Conservatorio Nacional de Música titulada *Elementos de Gráfica Musical*³⁰ de Julio Morales. Igualmente, añade una crítica al libro del profesor Melesio Morales –padre del primero-, titulado *A.B.C. Teoría Musical*³¹, donde menciona que “en presencia de él y el compositor Eduardo Gabrielli, Pablo de Bengardi habló despectivamente” **del texto citado.**³²

El 19 de septiembre del mismo año, el músico Eduardo Gariel tertia la discusión que entre Melesio Morales y Cordero había en la prensa. Y comienza entonces una polémica con respecto a los libros de texto del Conservatorio Nacional de Música que puede apreciarse en el periódico *El Tiempo* de agosto de 1896 a enero de 1897. Gariel dice de Cordero:

El señor Cordero tiene talento y es uno de esos temperamentos de artista como conozco pocos; cultiva en sus ratos de ocio la literatura, la pintura, la escultura y la arquitectura, y para no dejar a un lado la única de las artes que no puede

²⁷ *Ibidem* p. 36

²⁸ *Ídem*

²⁹ Melesio Morales, “El Conservatorio: reminiscencias.” *El Tiempo*, 14, 15, 16 y 18, 1904.

³⁰ Julio Morales, *Elementos de Gráfica Musical*, México: A. Wagner y Levien sucs., 1897.

³¹ Melesio Morales, *A.B.C. Teoría Musical*. V.ve Ch. Bouret, 1898

³² Juan N. Cordero, *El Tiempo*, 2 de septiembre 1896.

cultivar, porque no tiene voz ni toca instrumento alguno, comenzó por escribir unas **“Platicas Musicales”**, y llevado de su entusiasmo por todo lo que se relaciona con la belleza, abordó con mal acuerdo, a mi parecer, la crítica musical, sin para ello tener los conocimientos teóricos y prácticos necesarios, y lo que es más grave, ha llegado hasta publicar tres folletos que quieren ser didácticos. (...) Déjese pues el señor Cordero de escribir obras didácticas, de abordar la crítica seria y de discutir con los músicos cuestiones técnicas, abandonando unas y otras a los que por razón misma de su profesión pueden hacerlo con mejor fortuna y limítese a escribir revistas musicales y crítica ligera, para lo cual está admirablemente dotado; y no se diga que pretendo rebajarlo, porque es ésta una labor importante y difícil, que desde la muerte de Alfredo Bابلot, nadie como el señor Cordero ha podido abordar en la prensa.³³

Por su parte, Emeterio Valverde considera a Juan N. Cordero como **“el filósofo mexicano de la música.”**³⁴ Pues decía **“ha descendido hasta los fundamentos aplicándola los principios de la pedagogía con verdadera originalidad, que brilla en todos sus escritos de carácter científico.”**³⁵

El crítico de arte, Manuel G. Revilla, en una carta escrita como respuesta a los artículos que Cordero publicara en *El Tiempo*, entre el 9 y el 12 de febrero sobre la sección mexicana de la exposición de la Academia de San Carlos, decía sobre él:

Reconociendo su claro talento, el desenfado con que maneja la pluma, su cáustico donaire y sus conocimientos enciclopédicos que le permiten escribir con igual facilidad un curso musical que una invención novelesca, un poema **campoamoriano** que una crónica de ópera, una misa de réquiem que una **revista de tauromaquia, etc., me voy a permitirle hacer algunos reparos...**³⁶

A propósito de la XXIII Exposición de la Academia de San Carlos³⁷, Juan N. Cordero escribe en *El Universal*, su artículo titulado **“Los artistas españoles”**, publicado en partes del 28 de enero al 2 de febrero de 1899. En él declara que el arte español podía ser aprovechado positivamente para el arte local:

El concurso de Arte español en la XXIII Exposición, ha venido a despertar **soñolientos ideales, a excitar la emulación casi extinguida y a darnos (...) una idea útil aunque desconsoladora, de lo mucho que nos falta en medio de las**

³³ Eduardo Gariel, **“Va una credencial”**, *El Tiempo*, Ciudad de México, 16 de septiembre de 1896.

³⁴ Valverde, Emeterio, *op. cit.* nota 7

³⁵ *Ídem*

³⁶ *El Tiempo*, México, 17 de febrero de 1899, pág. 2.

³⁷ Para un estudio más detallado de la crítica de arte que Cordero hizo a dicha exposición, véase *La presencia del arte español en la XXIII Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1898-1899*. Tesis para obtener el título de licenciada en Historia del Arte por Angélica Rocío Velázquez Guadarrama. Universidad Iberoamericana. 1981.

aptitudes que nos sobran, por falta de atinado cultivo, y de lo mucho que podemos esperar si cambiamos a buen tiempo de rumbo, y dando al traste con la rutinaria tradición, nos lanzamos a las nuevas sendas que viene trazando al talento el Arte Moderno.³⁸

Cordero no contuvo su apoyo al arte español, concluyendo su crítica aseverando que **“bienvenidos sean entre nosotros los nobles productos del arte hispano y quiera Dios que sirvan de semilla profunda en nuestra Patria, que en su glorioso pasado de arte, cuenta excelsos progenitores españoles.”**³⁹

Cordero clasifica las obras de la exposición en tres clases. La primera clase estaba subdividida a su vez en tres categorías:

1ª Categoría: *La Argelina* de Ramón Tusquets, *Una Limosna* de Benlliure, *Vista en Bayona* de Gómez Gil, *Bodas en el Puig* de Peyró, *Interior de San Francisco de Asís* de Puerto Villanueva, *Feria de Andalucía* de Galofre, y *La venta del rucio* de Ponce y Fuente.

2ª Categoría: *Encuentro feliz* de Tusquets, *Contrariada* de Tusquets, *Razones de fuerza* de Beut, *El Cairo* de Echena, y *Pelea de gallos* de Jiménez Aranda.

Dentro de esta clase, Cordero califica a *La Argelina* y *Una Limosna* como **“las estrellas de primera magnitud” en la pintura de figura.** De la obra de Tusquets, Cordero se detiene a hacer detalladas observaciones que consideramos deben ser transcritas aquí:

La Argelina es una mujer joven, de formas atléticas y mórbidas a la par, tez morena y sedosa, cabello negro valientemente tratado en masa, vestida de telas **policromas de estilo oriental (...).** El modelado rivalizando con un dibujo de una corrección ática, describe fielmente a la hija de la tribu de las cosas del Mediterráneo, con su altiva y soñadora negligencia, sus esculturales formas **luciendo sin pretensión en un medio deshállé que no lastima el pudor. (...)** Las proporciones de toda la figura son rigurosamente esculturales, la actitud resuelta y franca, el movimiento espontáneo y todas las partes del conjunto **tratadas con el mismo cuidado e idéntica maestría (...).** El colorido siendo sobrio, es rico y jugoso; las carnes palpitan, los metales brillan y suenan, las telas tienen movimiento y personalidad y aquellos ojos que rodeados por

³⁸ *El Universal*, México, 28 de enero de 1899. P. 1

³⁹ *Ídem*

hondas ojeras, asocian la voluptuosidad oriental con la resolución y energía de **la amazona, nos siguen por doquiera (...)**.

Jamás habíamos imaginado ni visto el problema de las carnes morenas, **resuelto con tal maestría (...). Todo está equilibrado, armónico, tranquilo, y** revelando esa difícil facilidad en que se resumen los últimos ideales del Arte (...). **Por su conjunto, sobriedad** de color, pureza de dibujo y magestad [*sic*], evoca ese cuadro el recuerdo de Rafael, mientras por el tratamiento es neta y genuinamente español.⁴⁰

⁴⁰ *El Universal*, México, 28 de enero de 1899 p. 1 Citado por Angélica Velázquez. Op. cit. nota 29.



Ilustración 1 Ramón Tusquets, *Contrariada*. *El Mundo Ilustrado*, 11 de diciembre de 1898, pág. 434. En Angélica Velázquez, op cit. nota 20



Ilustración 2 Luis Beut, *Razones de fuerza*. *El Mundo Ilustrado*, 15 de enero de 1899, pág. 41. *Ibidem*.

La segunda clase, también está subdividida en dos categorías:

1ª Categoría: *Escenas de fábrica* de Benedito, *Los Pirineos de Pi* de la Serra, *Las hermanas de la caridad* de Agrasot, *Santa Teresa* de Lozano, *Un duelo interrumpido* de Garnelo, *Vuelta de la romería* de Stolz, *Un canal de Venecia* de Cuervo, *Madonna de las lagunas pontinas* de Serra, *En la puerta de la iglesia* de Jiménez Martín, *Maruja* de Pedro Sáenz, *Dibujando* de Pinazo Martínez, y *Dos amigas* de Poveda.

2ª Categoría: *En la capilla del Pilar* de Zaragoza de Garnelo, *La vuelta del viático en Avila* de Jiménez Martín, *Levante* de Fernández Copello, *La lista de la lotería* de Tejada, *Naturaleza muerta* de Tejada, *Flores* de Eduardo Luque, *Flores* de Rodríguez Salinas, *En el estudio* de Nogales, *Marina* de Verdugo, *Un duelo* de Echena, *Ponte Sixto* de Estevan, *Juerga en Málaga* de Gómez Gil, entre otros.

De la obra *Escenas de fábrica*, de Manuel Benedito, Cordero observa ciertos “descuidos e imprevisiones”:

En cuanto al mecanismo es de la escuela efectista: franco, seguro y descuidado, *pur troppo forse*. Insisto en esos defectos para prevenir una indiscreta imitación de esa escuela hoy en boga y de la cual, por desgracia, suelen imitarse los defectos y no las bellezas. Ese estilo deliberado de boceto, muy recomendable en cuadros murales y de grandes dimensiones, acusa deficiencia y falta de vigor en cualquiera otra ocasión.⁴¹

De la tercera clase Cordero no dice mucho. En ella, nuestro autor sitúa a *El mercado de Sevilla* de López Cabrera, *El quinto del ejército* de Mas, *Un huertano* de Pinazo Martínez, *Huelga de modelos* de Muñoz Degrain, y *Taller de satre en 1800* de Agrasot. La segunda categoría de la tercera clase la conformaban *Nube de verano* de Alperiz y *La fiesta del redentor en Venecia* de Villegas. Esta última calificada por Cordero como “una pesadilla al óleo” y como un “pandemónium compuesto con todos los desechos de una paleta y algunos fósforos incendiados”⁴². De Villegas, Cordero critica también el cuadro titulado *Conferencia de León XIII con el General de los jesuitas*:

⁴¹ *El Universal*, México, 31 de enero de 1899.

⁴² *El Universal*, México 2 de febrero de 1899

CAPÍTULO II

En cuanto al dibujo, si el contorsionado General acertase a enderezarse, parecería un poste de luz eléctrica; es kilométrico el personaje. En cuanto a perspectiva, si se mide la distancia que racionalmente debe separar al General del Pontífice, se comprenderá que aquella conferencia íntima tendría que ser a gritos.⁴³

⁴³ *El Universal*, México 2 de febrero de 1899.

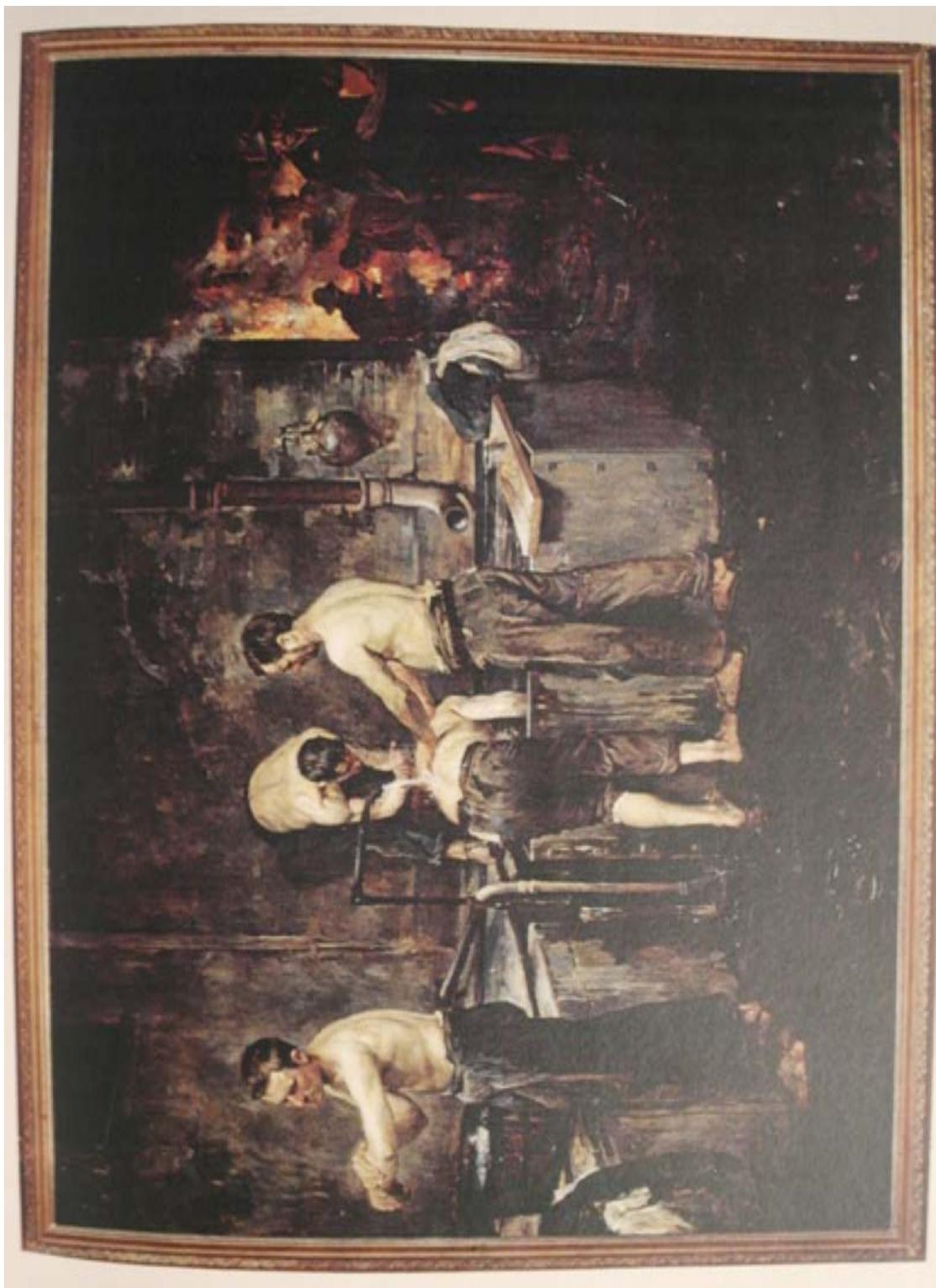


Ilustración 3 Manuel Benedito. *Escenas de fábrica*, 1897. Col. Particular

Entre el 9 y el 12 de febrero, Cordero publica en *El Tiempo* sus “Apuntes Caseros”. Ellos estuvieron destinados a comentar las producciones artísticas mexicanas. Se trata de tres artículos en los que nuestro autor se lamenta, con algunas excepciones, el estado del arte en general y el de la enseñanza en la Academia de San Carlos en particular. Su interés y conocimiento por el arte de la pintura y la escultura quizá se deba a la cercanía que tuvo con este arte, por medio de su tío, el pintor Juan Cordero.

Inicia sus “Apuntes caseros” comparando las producciones de los antiguos alumnos de Pelegrí Clavé y los que producían en ese momento y que se encontraban en la galería nacional. **Sobre los cuadros de “tema histórico”** que proliferaban en la Academia, Cordero dice:

¡Qué mezquindad de concepción! ¡Qué pobreza de colorido en medio de la profusión de colores! ¡Qué faltas de dibujo, de modelo y de movimiento! Los **músculos tumescentes y fuera de lugar... las proporciones falseadas... el color** siempre convencional, ceniciento y sin jugo, cuando no es brillante y duro como las tintas madres de una paleta! Los asuntos mal escogidos, inadecuados, sin verdad, sin nobleza, sin agrupamiento ni distribución. La perspectiva embrionaria. Todo en un mismo plano, amanerado y monótono. ¿Movimiento? Ausente. Las figuras son todas rígidas y engarrotadas, todos los españoles son Hernán Cortés, acicalado y peripuesto, y todos los aborígenes son pieles rojas o Zulúes. La arquitectura es siempre convencional; unas veces demasiado rica y suntuosa con mengua de la verdad, y otras mentirosamente mezquina y desnuda.⁴⁴

Asimismo, criticaba que la Academia de San Carlos no ofreciera a sus alumnos una sólida formación en el dibujo: los alumnos no aprendían a dibujar y sin el dominio de éste, los discípulos no podrían llegar a crear una buena obra:

...la masa es la que sugiere el detalle y no el detalle quien sugiere la masa. No es, pues, en la factura de chaquira (permitáseme [sic] la imagen) en donde podemos reconocer a un artista, sino en el apunte de taller, en las líneas madres generadoras de la forma, que requieren mayor certeza de apreciación y no un caudal de tiempo perdido. Ver bien y remedar fielmente en masa: he ahí en síntesis el desiderátum del arte moderno.⁴⁵

⁴⁴ *El Tiempo*, México, 9 de febrero de 1899.

⁴⁵ *Ídem*

Es en las producciones que los alumnos del pintor Natal Pesado, en la Academia de Jalapa –patrocinada por Teodoro A. Dehesa, con quien Cordero tenía muy buena relación—en donde Cordero encontró plasmada su idea de lo que debía ser el dibujo, de hecho propuso que la Academia capitalina debía seguir el sistema de dibujo de la jalapeña:

En todos los trabajos de alumnos de Pesado adviértese la huella de la Escuela Moderna y el tratamiento por masas substituyendo a la redecilla de líneas.⁴⁶

Hace, igualmente, una crítica a los cuadros de tema histórico y critica que se haya tenido una falsa idea de lo que es representar un hecho histórico:

Háse [sic] creído que basta con que intervenga un personaje o la parodia de un personaje azteca o que alternen aztecas y guerreros españoles, para que un **cuadro sea histórico y nacional. (...) ¡Y todos esos asuntos histórico nacionales son premiados o a lo menos de concurso! ¿No sería bueno establecer en San Carlos un cursito de historia patria?**⁴⁷

En la medida en la que los “**Apuntes Caseros**” van llegando a su fin, Cordero va haciendo más explícito **su decadentismo al reflexionar sobre la pregunta: “¿Por qué languidece en México el arte?”**. Su tesis es que “el arte activo no es más que un reflejo del arte pasivo; que la sociedad con su cultura engendra a los artistas y no **son los artistas quienes engendran la cultura.**”⁴⁸ La respuesta es dolorosa –decía— porque además, languidece la cultura:

El arte es la válvula de seguridad por donde se escapa la cultura social remedando los ideales y tendencias y pasiones del medio. ¡Donde no hay cultura no puede haber arte! ¿Por qué languidece el arte en Méjico? La **respuesta es dolorosa: porque decrece la cultura. (...) Tenemos pues, como primera causa de la decadencia artística, la falta de cultura general y de consumo de las obras de arte. Agréguese el estancamiento de los métodos de enseñanza. (...) No hay una sola publicación seria de arte que nos ponga en contacto, nos entere de la vida artística y de a esos mismos una idea de nuestros adelantos. (...) Señalar las causas es señalar los remedios. La cultura general no es más que el fruto de la instrucción pública.**⁴⁹

⁴⁶ *Ídem*

⁴⁷ *El Tiempo*, México, 10 de febrero de 1899.

⁴⁸ *El Tiempo*, México 11 de febrero de 1899.

⁴⁹ *Ídem*

Es así, que Cordero exhorta al gobierno para que “dirija una mirada compasiva a los establecimientos en que se cultiva el arte.” El decadentismo de Cordero no sólo se expresa en su crítica a la pintura, sino al arte en general:

La fiebre del capital y los medios fáciles y rápidos para llegar a la riqueza, consumen y emplean todas las energías. La cultura no es productiva. El arte es una patente de corso en el mar de la mendicidad. La ciencia es un ideal no cotizado en las lonjas. El oro ad vaporem paratum es el becerro fin de siglo que nuestra sociedad quiere adorar. Los músicos, venden a vil precio las inspiraciones vulgares, únicas que tienen salida; los pintores hacen retratos a vil precio compitiendo con las ampliaciones fotográficas; los más afortunados decoran pulquerías y cuartos de baño. Esto es lo que la sociedad pide...⁵⁰

En 1902, escribe en Prólogo a *Criticas Musicales* del compositor Gustavo E. Campa que:

¿Quién no sueña, dejará de observar la falta de aliento, la falta de cultura, y la apatía de nuestro público para las manifestaciones de Arte, y el desmedro que esas deficiencias traen al ánimo de los neófitos y aspirantes? ¿Qué ganaremos haciéndonos ilusiones y ocultando nuestras miserias, mejor que señalarlas para que se las busque remedio?⁵¹

En 1896 Cordero comienza a impartir la cátedra de Estética y de Historia Crítica y Filosófica de la Música, supliendo a Gustavo E. Campa, mientras Ezequiel A. Chávez fungía como el secretario del Despacho de Justicia e Instrucción Pública, que presidía Joaquín Baranda⁵², quien había ayudado a Alfredo Bablot para reformar el Conservatorio Nacional cuando aquél se hizo cargo de la dirección del plantel. En la fecha de este escrito ocupaba la dirección del Conservatorio, José Rivas Mercado.

En 1901, la Secretaría de Estado y del Despacho de Justicia e Instrucción Pública pone el libro de Cordero, titulado *La Música Razonada. Estética Teórica y*

⁵⁰ *El Tiempo*, México, 12 de febrero de 1899

⁵¹ Gustavo E Campa, *Criticas Musicales*, México: A. Wagner y Levien Sucs., 1902. P. VII

⁵² Lamentablemente, el Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música no conserva documentación de estas fechas, por lo cual no pudo corroborarse hasta qué año Cordero impartió clases en dicha institución.

aplicada (1897)⁵³ como libro de texto para el Conservatorio Nacional de Música y Declamación.⁵⁴

Después de un periodo (1907-1911) en Veracruz, donde Cordero fungió como director de la Escuela Preparatoria de Xalapa⁵⁵, nuestro autor publica sus últimas tres obras, editadas con el apoyo de la Secretaría del Estado que presidía Teodoro A. Dehesa: *El alma orgánica. Ensayo de vulgarización de psicología fisiológica, La Vida Psíquica. Ensayo de vulgarización de Sociología y Política, y Anomalías y sus tratamientos. Ensayo de vulgarización de psiquiatría y de organización de un sistema efectivo para la defensa social.*

Posteriormente, Cordero regresa a la Ciudad de México y es nombrado, el 3 de febrero de 1914, profesor titular de Sociología General y Jurídica por la Junta de Profesores y la del Consejo Universitario de la Escuela Nacional de Jurisprudencia.⁵⁶ Un año más tarde, el 26 de abril de 1915, el Presidente de la Soberana Convención Revolucionaria, Eulalio Gutiérrez, nombra a Juan N. Cordero profesor de Filosofía del Derecho, en la misma escuela, supliendo a Eduardo Baz. Sin embargo, el 26 de agosto del mismo año, por disposición del Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes⁵⁷, Félix Fulgencio Palavicini⁵⁸ cesa desde esa fecha a Cordero en las clases que impartía, proponiendo, por disposición de la misma Secretaría, a Mariano M. Pontón y a fin de suplir la clase de Filosofía del Derecho, dejando a disposición del rector de la Escuela de Jurisprudencia la elección de uno de los alumnos que considerara más aventajados entretanto se hiciera la designación correspondiente del profesor de la materia de Sociología.⁵⁹

⁵³ En la fecha de este escrito ocupaba la dirección del Conservatorio, José Rivas Mercado.

⁵⁴ *Gaceta Oficial*, 22 de agosto de 1901.

⁵⁵ Diccionario de Música y Músicos mexicanos. Pareyón Gabriel, Universidad Iberoamericana.

⁵⁶ AHUNAM, Fondo Escuela Nacional de Jurisprudencia. Sección Secretaría, Serie: expedientes de profesores. Caja 64, exp. 25.

⁵⁷ José Vasconcelos había presidido anteriormente dicha Secretaría por un periodo corto. De 1914 a enero de 1915.

⁵⁸ Fue puesto como Secretario del Despacho de Justicia e Instrucción Pública por Venustiano Carranza, en agosto de 1915.

⁵⁹ AHUNAM, Fondo Escuela Nacional de Jurisprudencia. Sección Secretaría, Serie: expedientes de profesores. Caja 64, exp. 25

En su *Autobiografía*, Cordero menciona con respecto a los múltiples campos de estudio a los que ha dedicado su vida intelectual que:

No han faltado quienes atribuyan a versatilidad e inconstancia, el cambio en mis aficiones y producciones, que no ha sido más que el fruto natural y obligado de circunstancias extrañas a mi voluntad. Espero que las explicaciones que aquí asiento dejarán la verdad en su punto y me librarán de aquel injusto cargo. Sin ambiciones personales y definitivamente enganchado en las filas de la Escuela Positiva, trabajo para mis semejantes sin esperanza de retribución de vida, y sin ilusión para las glorias póstumas, que no creo haya ocasión de saborear. Pongo a contribución mis humildes facultades para llenar la única misión que como real y positiva reconozco en el hombre: ser útil a sus semejantes y a sí mismo.⁶⁰

Según Emeterio Valverde, Cordero afirma en su *Autobiografía* que una discusión sostenida entre espiritistas y positivistas le hizo estudiar más a fondo el positivismo y decidirse a abrazar esta escuela, no como «sistema religioso y social y que confunde la abstención y la duda con la negación empírica», sino «como método de investigación y fuente de sano criterio.» ¿Qué discusión pudo haber influenciado en Cordero para decidirse cambiar de doctrina? Probablemente, Cordero se refiera aquí a la memorable discusión entre positivistas y espiritistas que abrió la Sociedad Literaria de la República, en marzo de 1875, llevada a cabo en el Liceo “Hidalgo”.

El debate, que duró cuatro sesiones, versó sobre la existencia del Espíritu y la manera en que éste convive y se manifiesta en el ser humano, tema propuesto por Gustavo Baz. Se reunieron diversos representantes de cada una de las corrientes a discutir. Santiago Sierra, Juan N. Cordero, Joaquín Calero y Refugio I. González, figuraron del lado del espiritismo; José Martí, Ignacio Ramírez, Telésforo García y Justo Sierra, defendieron el espiritualismo; la postura positivista y materialista fue sustentada por Gabino Barreda, Gustavo Baz y Augusto Pimentel.

61

En la primera sesión, hicieron uso de la palabra Augusto Pimentel, Gustavo Baz, y Juan N. Cordero, igualmente Santiago Sierra y el poeta cubano José Martí.

⁶⁰ *Autobiografía*, 1902. Juan N. Cordero, citado por Emeterio Valverde en *Crítica Filosófica*. Esta Autobiografía fue escrita por petición de Valverde, en 1902. Lamentablemente, el Fondo Emeterio Valverde que resguarda la Capilla Alfonsina de la Universidad de Nuevo León, no conserva este manuscrito.

⁶¹ Las bitácoras de las sesiones se encuentran en *La Ilustración Espírita*, de marzo a abril de 1875.

Gustavo Baz, inició leyendo un discurso en el que dominaban dos tópicos: que el Espiritismo no puede aspirar a la pretensión de ser una doctrina nueva, pues su origen se halla en preocupaciones que se pierden en la antigüedad, como son la creencia en la comunicación con seres extra-mundanos; y que no pudiendo demostrarse de una manera positiva, ni siquiera la existencia del espíritu, porque no sabemos si los fenómenos psicológicos son efecto de la materia organizada, malamente puede establecerse una ciencia sobre base tan frágil, que sólo es objeto de la fe y que en consecuencia la razón no puede admitir.

Seguido de esto, Juan N. Cordero hizo una exposición el espiritismo, en la que impugnó lo que había dicho Baz, y presentó los títulos que ofrece esa doctrina para aspirar a colocarse en el rango de las ciencias filosóficas. Después tomó la palabra Augusto Pimentel, presidente de la sesión. Comenzó exigiendo una **definición precisa de lo que es “espíritu” porque, argumentó**, sin esa condición previa no podría establecerse ninguna ciencia espiritualista; manifestó luego la imposibilidad de dar esta definición y dedujo que al decir que el Espíritu es una cosa inmaterial, no se hacía más que dar una negación de una cosa abstracta: de aquí la imposibilidad absoluta para discurrir siquiera sobre un asunto enteramente desconocido, y que se sustrae por completo a toda indagación positiva.

Igualmente, Pimentel emitió la opinión de que Jesucristo había sido el más grande materialista que había conocido. Para probarla recordó que Jesucristo habló a sus predicadores de los tormentos materiales del infierno, del fuego, así como de la resurrección de la carne, según la cual debemos resucitar con nuestros propios cuerpos. Añadió que Jesucristo no hizo más que seguir la opinión de la inmortalidad, tal como la profesaban los semitas, esto es, en un sentido enteramente material, muy distinto de las ideas de los griegos como Sócrates o Platón. Trajo en su apoyo las opiniones de San Clemente de Alejandría, de San Justino, y de todos los padres y doctores de la Iglesia.

José Martí tomó la palabra después, atacando las tendencias materialistas del discurso de Baz; confesó no ser espiritista, pero sostuvo la existencia del

Espíritu. Tales fueron las principales bases sobre que giró la discusión en la primera sesión.

En la segunda sesión, más de seiscientas personas asistieron, por lo cual, el presidente creyó oportuno que la sesión tuviese lugar en el teatro del Conservatorio de Música y Declamación.

Abrió la discusión Augusto Pimentel diciendo que el Espiritismo era materialista; argumentó después sobre el uso de las palabras átomo y éter. Dice al respecto en la bitácora de la sesión Francisco G. Cosmes **que: “asombró revelándonos que el éter pesaba 39 millones de veces menos que el aire, cosa que está buena para un sabio alemán, pero que en la teoría de la unidad de las fuerzas es tanto como suponer una fuerza engendrándose a sí misma.”**⁶² A lo que Cordero respondió que si el éter es la causa eficiente del peso, “¿cómo puede pesar? Sería tanto como suponer que el efecto es anterior a la causa.”⁶³

Francisco G. Cosmes narra que:

Aquí entró el erudito filólogo en una serie de retruécanos sobre los ojos azules de su respetabilísima abuelita, sobre los lobanillos nasales de su digno abuelo, sobre los pajaritos (slos espíritus) que habitan en jaulitas (los cuerpos), a propósito del discurso de Santiago Sierra, en que se había sostenido la opinión del materialista Moleschott sobre el cambio perpétuo [sic] del organismo humano. Previó que el Espiritismo se haría una religión formal; le acusó de haber nacido en el pueblo; hablando del Darwinismo, afirmó que el Sr. Martí descendía de un orangután; aconsejó al Sr. Monteagudo que explotara el purgatorio espírita y se declarara papa; a Cordero le encomendó un arzobispado y a Santiago Sierra una abadía de la Edad Media con su correspondiente monasterio femenino adyacente. Citó entre los grandes materialistas a Lucrecio, a Horacio, a Virgilio (HORROR) a Schiller y a Goethe, etc.⁶⁴

Cosmes menciona que punto por punto fue rebatiendo Juan N. Cordero los **argumentos de Pimentel, “contestó a sus citas de biblioteca con citas de memoria;** expuso con admirable claridad y elegancia una serie de argumentos espírita-positivistas, leyó un pasaje del eminente químico William Crookes y cautivó al

⁶²*La Ilustración Espírita* marzo 1875, extracto de *El Federalista*.

⁶³ *Ídem*

⁶⁴ *Ídem*

auditorio por la energía y dignidad con que rechazó las burlas y las inculpaciones de sus adversarios.”

Posteriormente, Santiago Sierra tomó la palabra para contestar a todos los oradores materialistas y positivistas que le precedieron. Luego tomó la palabra José **Martí. Cuando hubo concluido, Pimentel tomó la palabra “con el único objeto de pedir permiso para colocar a Martí, después de tres días de hambre, entre un beefsteack y su novia, burla a que el Sr. Martí contestó con dignidad.”**⁶⁵

De la tercera sesión se encontró muy poca referencia, excepto el discurso que dio Gabino Barreda en el que criticó tanto la escuela materialista como la espiritista y defendió que el positivismo no es materialista. La sesión concluyó con un discurso de Ignacio Ramírez.

En la cuarta sesión tomó la palabra Telésforo García, y, sin rechazar el Espiritismo, defendió simplemente la existencia del alma con razones lógicas y hechos de conciencia. Posteriormente habló Joaquín Calero, sobre las diferencias que había entre la metempsicosis india y la espírita, y sobre cómo era ésta un proyecto análogo al que Copérnico y Galileo habían realizado en la teoría de los movimientos terrestres, profesada por Pitágoras. Sostuvo igualmente, que el Espíritu, siendo perfectamente libre en sus acciones, podía o no acudir a su antojo a una evocación. Menciona Francisco Cosmes en la bitácora que: **“esta condición tan inalienable de la libertad fue recibida con muchas risas y cuchicheos.”**⁶⁶

Luego tomó la palabra Gabino Barreda, su discurso estaba dividido en dos partes: la primera, exponer su sistema positivista. Segunda, atacar al espiritismo, negándole la influencia que en el estudio de las ciencias puede tener. Santiago Sierra se levantó para contestar al director de la Escuela Preparatoria. Impugnó, con razones filosóficas los argumentos de Barreda que había dicho: **“los espíritas aseguran que debe haber habitantes en los planetas porque esto es muy bonito”**. No, contestó Sierra, porque la ciencia demuestra que en cualquier punto del

⁶⁵ *Ídem*

⁶⁶ *Ídem*

espacio, en donde quiera que hay un átomo organizado, hay vida. Leyó en seguida algunos pasajes de una obra de Augusto Pimentel, procurando probar con ellos que este distinguido escritor se contradecía al profesar públicamente sus creencias materialistas. Pimentel expuso que Sierra confundía su idealismo literario con supuestas convicciones espiritualistas que estaba muy lejos de profesar. Siguió Ignacio Ramírez, su discurso fue un ataque al catolicismo. La sesión terminó a la una de la mañana. Ocuparon la tribuna: Gabino Barreda, Juan Cordero, Santiago Sierra, Justo Sierra y Eduardo Zárata.

En la anterior sesión, había sido Gabino Barreda el último que había atacado al Espiritismo y Juan Cordero se presentó para defenderlo. En la bitácora que se hace de esta última sesión, en el diario *El Porvenir*, dicen sobre Cordero:

Falta aún mucho para que este ilustrado joven sea un orador; pero tiene dotes envidiables para serlo: una gran facilidad de elocución, oportunidad para sorprender al enemigo por sus flancos débiles, viveza y entusiasmo en la réplica, gracia en las alusiones picantes, y una verba inagotable para desmenuzar el infeliz argumento que cae entre las garras crueles de su dialéctica. Pero al lado de estas cualidades que el tiempo y el estudio madurarán, domina en él un grave defecto cuya desaparición daría mucho valor a la palabra de Cordero: la franqueza un poco ruda con que deja escapar, sin pulirlo, el primer juicio desfavorable que brota en su pensamiento en el calor del discurso. Su discurso duró más de una hora, y en nuestra opinión dio al positivismo golpes contundentes; no dejó en pie una sola de las proposiciones lanzadas contra el Espiritismo por sus contrincantes y hubiera sido completa y definitiva su victoria sin ciertos calificativos demasiados duros que minoraban el buen efecto de su persuasiva palabra. Estrepitosos aplausos saludaron repetidas veces al paladín espírita.⁶⁷

Seguido de esto, Gabino Barreda entró en la palestra para replicar a Cordero. Inmediatamente después de Barreda, Santiago Sierra se levantó para impugnar su discurso.

Posteriormente, Eduardo Garay tomó la palabra para vindicar al positivismo de los cargos que Cordero le lanzara. Después de contestar a las palabras de **Cordero, el positivismo, dijo, “convierte en culto el amor a la madre, a la familia y a la humanidad; una doctrina de sacrificio que lleva por lema todo para los demás y nada para sí no podía ser inmoral. Inmoral es el Espiritismo que declara que la**

⁶⁷ *La Ilustración Espírita*, abril 1875

humanidad es esencialmente mala y que impide todo esfuerzo hacia el bien en este mundo , para buscar la moral en otros que no **está probado si existen o no.**⁶⁸

Posteriormente tomó la palabra Castillo Portugal, miembro de la sociedad Espírita. Justo Sierra se levantó en seguida, no para defender el Espiritismo sino para demostrar a Eduardo Garay que el sacrificio a la humanidad tal como lo admite el credo positivista no puede ser jamás un criterio de moral. A la una y media de la mañana, Augusto Pimentel creyó oportuno levantar la sesión.

Lo anterior narrado, resulta imperante para conocer el cambio ideológico que tuvo Cordero a lo largo de su carrera intelectual, pasando de la defensa de la metafísica y la aseveración de la existencia del espíritu, al rechazo de la metafísica y **la materialización del “espíritu”, reduciendo su existencia a lo puramente orgánico** y fisiológico. Publicó en periódicos de propaganda espiritista (*La Ilustración Espírita*), positivista (*Revista Positiva*) y católica (*El tiempo: diario católico de la mañana*). A pesar de las declaraciones que Cordero hiciera en algunas de sus obras, con respecto a su positivismo⁶⁹, encontramos en él a un autor que tomó diversos caminos. De su eclecticismo brota lo hermosamente complejas y contradictorias que son las pasiones y las búsquedas de un hombre, en un momento de quiebre paradigmático.

Sin embargo, no debemos olvidar que, como un hombre de su tiempo, Cordero convivió con un ambiente epistemológico en el que cada corriente influía en su pensamiento. Resulta difícil definir en qué momento de su labor intelectual deja a un lado sus tintes metafísicos y trazar los límites de su pensamiento categorizándolo a partir de doctrinas. El espiritismo de Cordero sigue latente incluso en las obras en las que busca ser positivista, y mientras escribía textos de propaganda espiritista, subyacían nociones de corte positivista. No existe quiebre claro, el espiritismo de Cordero resultaba ser sólo una variante de su positivismo, y viceversa: en ambos caminos nuestro autor buscó conocer científicamente (en su

⁶⁸ *Ibidem*

⁶⁹ En el Apéndice se puede consultar el “Elogio Poético” que hace Cordero a Augusto Comte, publicado en *Revista Positiva* en 1902.

acepción finisecular) las emociones y la actividad psíquica del hombre, el fin justificaba los medios.

Escribió con los seudónimos de: “**Proteo**”⁷⁰, “*El pobrecito hablador*”, “*Campanone*”, “*Fígaro*”, “*Escobilla*”, “*Marcial*”, “*Jurado Corner*”, “*Jarilla*”, “*Corno Judera*”, entre otros⁷¹. No se logró ubicar la fecha exacta de su muerte, aunque Gabriel Pareyón, en *Diccionario de Música Mexicana* menciona ser en el año de 1916.

Algunas de sus obras ubicadas hasta ahora son:

OBRA MUSICAL

1883. “La deuda inglesa”, pieza bufa para piano.

1886. “Himno eucarístico”, para tiple o tenor con acompañamiento de órgano.

1887. “Missa Veni Creator”, para solistas y coro con acompañamiento de órgano; “compuesta para agradecer a Dios, el primer triunfo en la carrera jurídica de Cordero, al ganar el Recurso de casación como abogado de Laura Mantecón, en el juicio de divorcio contra su esposo general Manuel González, presidente de la República [1880-1884] y gobernador de Guanajuato [1884-1893]”.

1907-1909.” **El cancionero de los niños**”, para conjunto coral infantil con acompañamiento de piano; Ediciones de la Preparatoria de Xalapa (1910).

1909. “Himno patriótico”, para conjunto coral infantil con acompañamiento de piano; Ediciones de la Escuela Preparatoria de Xalapa (1910).

BIBLIOGRAFÍA

Cordero, Juan N. *Mi autobiografía*, 1902. Manuscrito. Biblioteca Valverde

Cordero, Juan N. *Birjan. Apología*. México. Imprenta de I. Cumplido. 1887.

⁷⁰ *El Tiempo*, 26 de agosto de 1896.

⁷¹ *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. Marfa del Carmen Ruiz Castañeda coord. México, 200.

CAPÍTULO II

Cordero, Juan N. *Origen del Sistema Diatónico. Breves consideraciones filosóficas.* México, 1896, Of. Tip. de la Secretaría de Fomento.

Cordero, Juan N. *Examen de los Acordes de Transformación Tonal. Consideraciones analíticas.* México: Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento. 1896.

Cordero, Juan N. *La Música Razonada. Estética teórica y aplicada.* México. Tip y Lit. “La Europea”, 1897. Dedicada a “La Sra. Doña Carmen Romero Rubio de Díaz.”

Cordero, Juan N. *INRI. Novela de costumbres. Primera Parte: La triple alianza.* México, 1898. Tip. de “El Tiempo.”

Cordero, Juan N. *La Música Razonada. Sucinta exposición y demostración de las Leyes Fundamentales que rigen todas las manifestaciones del arte de la música.* México, 1900. Tipografía Económica, Medinas.

Cordero, Juan N, Prólogo a *Artículos y críticas musicales* de Gustavo E. Campa. 1902. México: Wagner.

Cordero, Juan N. *Principios Generales de Pedagogía y sus aplicaciones a la enseñanza de la música.* Obra de texto en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Editada bajo los auspicios de la Secretaría de Instrucción Pública. México, 1902, Tip de “El Tiempo.”.

Cordero, Juan N. *Don Braulio. Percances de un viaje de recreo.* Novela Regional. México, 1904.

Cordero, Juan N., *El alma orgánica. Ensayo de vulgarización de Psicología Fisiológica.* Xalapa-Enriquez. Of. de Tip. Del Gobierno del Estado., 1907.

Cordero, Juan N. *La vida psíquica. Ensayo de vulgarización de Sociología y Política.* Xalapa-Enríquez, Of de Tip. del Gobierno del Estado, 1909. 283p.

Cordero, Juan N. *Anomalías y sus tratamientos: ensayo de vulgarización de psiquiatría y de organización de un sistema efectivo para la defensa social.* Xalapa-Enríquez. Of de Tip. del Gobierno del Estado, 1910.

Cordero, Juan N. *Romancero de la guerra de Independencia.* Imprenta “El Tiempo”, Ed. Victoriano Agüeros. México, 1910.

HEMEROGRAFÍA

Juan N. Cordero. “Sur L’ unité du Rythme”, *Rivista Musicale Italiana*. Vol VI, 1899

Cordero, Juan N. “El nuevo plan de estudios.” *Revista de la Instrucción Pública Mexicana*. México, 1897. Tomo II núm 2, 15 de agosto de 1897.

Cordero, Juan N. “Salvador Díaz Mirón”. *El Orden*. Xalapa, II Segunda Época, 21 de julio de 1901. Núm 26.

Cordero, Juan N. “Fe razonada y fe ciega”. *La Ilustración Espírita*, México, diciembre 15 de 1874.

Cordero, Juan N. “Los siete sacramentos de la Iglesia Romana.” Sección Variedades, *La Ilustración Espírita*. 1875. P. 73-78

Cordero Juan N. “Los siete sacramentos de la Iglesia Romana. (Continuación)” Sección Variedades, *La Ilustración Espírita*. 1875, 103-107

Cordero Juan N. “Los siete sacramentos de la Iglesia Romana. (Continuación)” Sección Variedades, *La Ilustración Espírita*. 1875, 134-137

Cordero Juan N. “Los siete sacramentos de la Iglesia Romana. (Continuación)” Sección Variedades, *La Ilustración Espírita*. 1875, 166-169.

Cordero Juan N. “Sociedad Espírita Central de la República Mexicana. Circular a todas las sociedades y círculos de la República.” Sección Oficial de *La Ilustración Espírita*. 2 de junio 1875 p. 195-196.

Cordero Juan N. “Los siete sacramentos de la Iglesia Romana. (Continuación)” Sección Variedades, *La Ilustración Espírita*. 1875, 199-202.

Cordero, Juan N. “Contestación al discurso pronunciado por el Sr. Ramírez en el Liceo Hidalgo.” *La Ilustración Espírita*, 1875, p. 211-215.

Cordero Juan N. “Los siete sacramentos de la Iglesia Romana. (Continuación)” Sección Variedades, *La Ilustración Espírita*. 1875, 243-246.

Cordero Juan N. “Los siete sacramentos de la Iglesia Romana. (Continuación)” Sección Variedades, *La Ilustración Espírita*. 1875, 265-268.

Cordero Juan N. “Circular. Hacia Dios por el Bien y por la Ciencia.” Sección Oficial de *La Ilustración Espírita*. México, agosto 17 de 1875.

Cordero Juan N. “Los siete sacramentos de la Iglesia Romana. (Continuación)” Sección Variedades, *La Ilustración Espírita*. 1875, 294-297.

Cordero Juan N. “Los siete sacramentos de la Iglesia Romana. (Concluye)” Sección Variedades, *La Ilustración Espírita*. 1875, 328-331.

Cordero Juan N. “Circular a todas las Sociedades y Círculos Espiritistas de la República.” Sección Oficial de *La Ilustración Espírita*, México, noviembre 8 de 1875.

Cordero, Juan N. “El Positivismo.” *La Ilustración Espírita*, México 1876. P.46-50.

Cordero, Juan N. (médium) Espiritu P... “Dictados de los Espíritus.” *La Ilustración Espírita*. México, enero de 1876.

Cordero, Juan N. “Revista de la prensa espírita nacional y extranjera.” *La Ilustración Espírita*. México, 1876. P. 153-155.

Cordero, Juan N. “Examen Jurídico y Razonado del proceso de los Espíritas en Francia.” Sección de siete capítulos. *La Ilustración Espírita*, 1875. Concluye en p. 203.

Cordero, Juan N. “Introducción al Estudio Histórico de los dogmas.” Sección filosófica de *La Ilustración Espírita*. México, 1876. P. 229-231.

Cordero Juan N. “Estudio Histórico de los dogmas: capítulo 1. Dios Trino y uno.” *La Ilustración Espírita*, México, 1876, 259-263.

Cordero, Juan N. “Estudio histórico de los dogmas: el pecado original”. *La Ilustración Espírita*, México, 1976 p. 312-316.

Cordero, Juan N. “Estudio histórico de los dogmas: Dios humanizado”. *La Ilustración Espírita*, México, 1976 p. 332-337.

Cordero, Juan N. “Revista de la prensa espírita nacional y extranjera.” *La Ilustración Espírita*, México, 1876, p. 556-559.

Cordero, Juan N. “Estudio histórico de los dogmas: rebelión de los ángeles-los demonios”. *La Ilustración Espírita*, México, 1976 p. 365-371.

Cordero, Juan N. “Revista de la prensa espírita nacional y extranjera.” *La Ilustración Espírita*, México, 1876, p. 584-559.

Cordero, Juan N. “Estudio histórico de los dogmas: la inmortalidad”. *La Ilustración Espírita*, México, febrero 1 de 1877 p. 33-37.

Cordero, Juan N. “Estudio histórico de los dogmas: el hombre-dios”. *La Ilustración Espírita*, México, 1877 p. 71-75.

Cordero, Juan N. “Revista de la prensa espírita nacional y extranjera.” *La Ilustración Espírita*, México, 1877, p. 91-93.

Cordero, Juan N. “Estudio histórico de los dogmas: la interpretación de los libros sagrados”. *La Ilustración Espírita*, México, 1877 p. 99-101.

Cordero, Juan N. “Revista de la prensa espírita nacional y extranjera.” *La Ilustración Espírita*, México, 1877, p. 158-160

Cordero, Juan N. “Estudio histórico de los dogmas.” *La Ilustración Espírita*, México, 1877 p. 193-195.

Cordero, Juan N. “Estudio filosófico de los dogmas: capítulo 1. La santísima trinidad.” Editorial de *La Ilustración Espírita*. México, 1877, p. 220-226.

Cordero, Juan N. “Estudio filosófico de los dogmas: el pecado original” Editorial de *La Ilustración Espírita*. México, 1877, p. 257-260.

Cordero, Juan N. “Estudio filosófico de los dogmas: la encarnación del divino verbo” Editorial de *La Ilustración Espírita*. México, 1877, p. 289-291.

Cordero, Juan N. “Estudio filosófico de los dogmas: penas y recompensas eternas. Dios y el diablo.” Sección histórica de *La Ilustración Espírita*. México, 1877, p. 342-346.

Cordero, Juan N. “Estudio filosófico de los dogmas: los cuatro senos o lugares de las almas.” Editorial de *La Ilustración Espírita*. México, 1877, p. 353-356.

Cordero, Juan N. “Estudio filosófico de los dogmas: la resurrección de la carne.” Editorial de *La Ilustración Espírita*. México, 1878. P. 1-4.

Cordero, Juan N. “Estudio filosófico de los dogmas: la infalibilidad (concluye).” Editorial de *La Ilustración Espírita*. México, 1878. P. 33-35.

Cordero, Juan N. “La conciencia” Editorial de *La Ilustración Espírita*, México, 1878, p. 97-99.

Cordero, Juan N. “A los espiritistas de México.” Editorial de *La Ilustración Espírita*, México, 1878, p. 129-131.

Cordero, Juan N. “Ensayos sobre lo infinito. (introducción)” Editorial de *La Ilustración Espírita*, México, 1 de junio de 1878. P. 161-164

Cordero, Juan N. “Ensayos sobre lo infinito: todo y nada.” Editorial de *La Ilustración Espírita*, México, 1 de agosto de 1878. P. 225-228

Cordero, Juan N. “Ensayos sobre lo infinito. II” Editorial de *La Ilustración Espírita*, México, 1 de septiembre de 1878. P. 257-259

Cordero, Juan N. “Ensayos sobre lo infinito. III” Editorial de *La Ilustración Espírita*, México, 1 de octubre de 1878. P. 288-292.

Cordero, Juan N. “Ensayos sobre lo infinito: lo material y lo inmaterial en mutua y evidente demostración.” Editorial de *La Ilustración Espírita*, México, 1 de noviembre de 1878. P. 321-324.

Cordero, Juan N. “La psicometría.” *La Ilustración Espírita*. 1878, p. 338-340.

Cordero, Juan N. “Ensayos sobre lo infinito: una fórmula numérica construida con la negación del número.” Editorial de *La Ilustración Espírita*, México, 1 de diciembre de 1878. P. 352-357.

Cordero, Juan N. “Revista de la prensa espírita nacional y extranjera.” *La Ilustración Espírita*, México, 1878, p. 375-378.

Cordero, Juan N. “¡¡Pitos.....!!” Miscelánea, *La Ilustración Espírita*, México, 1878. P. 378-379.

Cordero, Juan N. “Ensayos sobre lo infinito.” Editorial de *La Ilustración Espírita*, México, 1 de diciembre de 1878. P. 9-12.

CAPÍTULO II

Cordero, Juan N. “Ensayos sobre lo infinito. (concluye)” Editorial de *La Ilustración Espírita*, México, 1 de febrero de 1879. P. 33-36.

Cordero, Juan N. “¿Qué ha hecho el catolicismo?” *La Ilustración Espírita*, 1879 p. 116-118.

Cordero, Juan N. “La catalepsia y el sonambulismo.” *La Ilustración Espírita*, dedicada a la Sociedad de Estudios Psicológicos en París. México, 1879, p. 148-151.

Cordero, Juan N. “Reproches y consejos.” *La Ilustración Espírita*, México, 1878- 1890 p. 67-70.

Cordero, Juan N. *Reproches y consejos. Obra medianímica recibida por el médium psicógrafo Francisco Urgel*. (Introducción). México, Imprenta de Alfonso E. López, 1899.

Cordero, Juan N. “Verus y el Conservatorio Nacional de Música” *El Tiempo*, Ciudad de México, 28 de agosto de 1896.

Cordero, Juan N. “El Conservatorio Nacional de Música y el Sr. Ministro” *El Tiempo*, Ciudad de México, 30 de septiembre de 1896.

Cordero, Juan N. “El Conservatorio Nacional de Música”, *El Tiempo*, Ciudad de México, 31 de octubre de 1896.

Cordero, Juan N. “Vengan las credenciales”, *El Tiempo*, Ciudad de México, 31 de agosto de 1898.

Cordero, Juan N. “Ahí va una credencial.” *El Tiempo*, Ciudad de México, 16 de septiembre de 1898.

Cordero, Juan N. “Al Señor Eduardo Gariel” *El Tiempo*, Ciudad de México, 12 de noviembre de 1898.

Cordero, Juan N. “98-99”, *El Tiempo*, Ciudad de México, 8 de enero de 1899.

Cordero, Juan N. (El pobrecito hablador. Seud.) “De cómo hace Astronomía la Sociedad Astronómica de México.” *La Aurora*, México, agosto 15 de 1908.

Cordero, Juan N. (El pobrecito hablador. Seud.) “Escarceos sobre Enseñanza Preparatoria. Breves advertencias”, *La Aurora*, México, octubre 1 de 1908.

Cordero, Juan N. (El pobrecito hablador. Seud.) “Escarceos sobre Enseñanza Preparatoria”, *La Aurora*, México, octubre 15 de 1908. Núm 46.

Cordero, Juan N. (El pobrecito hablador. Seud.) “Escarceos sobre Enseñanza Preparatoria”, *La Aurora*, México, noviembre 1 de 1908. Núm 47.

Cordero, Juan N. (El pobrecito hablador. Seud.) “Escarceos sobre Enseñanza Preparatoria”, *La Aurora*, México, noviembre 15 de 1908. Núm 48.

CAPÍTULO II

Cordero, Juan N. (El pobrecito hablador. Seud.) “Escarceos sobre Enseñanza Preparatoria”, *La Aurora*, México, diciembre 1 de 1908. Núm 49.

Cordero, Juan N. (El pobrecito hablador. Seud.) “Escarceos sobre Enseñanza Preparatoria”, *La Aurora*, México, diciembre 15 de 1908. Núm 50.

Cordero, Juan N. (El pobrecito hablador. Seud.) “Escarceos sobre Enseñanza Preparatoria”, *La Aurora*, México, enero 1 de 1909. Núm 51.

Cordero, Juan N. (El pobrecito hablador. Seud.) “Escarceos sobre Enseñanza Preparatoria”, *La Aurora*, México, abril 1 de 1909. Núm 57.

Cordero, Juan N. (El pobrecito hablador. Seud.) “Escarceos sobre Enseñanza Preparatoria”, *La Aurora*, México, abril 15 de 1909. Núm 58.

Cordero, Juan N. “Méjico en su XIII Exposición de Bellas Artes. Apuntes caseros” *El Tiempo*: diario católico. México, 9 de febrero de 1899.

Cordero, Juan N. “Méjico en su XIII Exposición de Bellas Artes. Apuntes caseros” *El Tiempo*: diario católico. México, 10 de febrero de 1899.

Cordero, Juan N. “Méjico en su XIII Exposición de Bellas Artes. Apuntes caseros” *El Tiempo*: diario católico. México, 11 de febrero de 1899.

Cordero, Juan N. “Los artistas españoles”, *El Universal*, México, 28 de enero de 1899.

Cordero, Juan N. “Los artistas españoles”, *El Universal*, México, 29 de enero de 1899.

Cordero, Juan N. “Los artistas españoles”, *El Universal*, México, 30 de enero de 1899.

Cordero, Juan N. “Los artistas españoles”, *El Universal*, México 31 de enero de 1899.

Cordero, Juan N. “Los artistas españoles”, *El Universal*, México 2 de febrero de 1899.

Cordero, Juan N. “Nuevo sistema de lógica inductiva y deductiva de Porfirio Parra” *Revista Positiva*, México, 02 de agosto de 1904.

Cordero, Juan N. “Canto a los ideales de la raza latina”. *Revista Positiva*

Cordero, Juan N. “Elogio Poético a Augusto Comte” *Revista Positiva* 1902.

Cordero, Juan N. “El porvenir de la música.” *El Tiempo*, Ciudad de México, 1 de enero de 1912

Cordero, Juan N. “La venta de Baja California.” *El Tiempo*, Ciudad de México, 25 de enero de 1912

Cordero, Juan N. “La huelga es la huelga.” *El Tiempo*, Ciudad de México, 16 de julio de 1912

CAPÍTULO II

Cordero, Juan N. “La prensa y el poder”, *El Tiempo*, Ciudad de México, 4 de enero de 1912

Cordero, Juan N. “La mejor victoria”, *El Tiempo*, Ciudad de México, 28 de febrero de 1912

Cordero, Juan N. “La hora suprema”, *El Tiempo*, Ciudad de México, 7 de marzo de 1912

Cordero, Juan N. “Satis jam...” *El Tiempo*, Ciudad de México, 14 de marzo de 1912

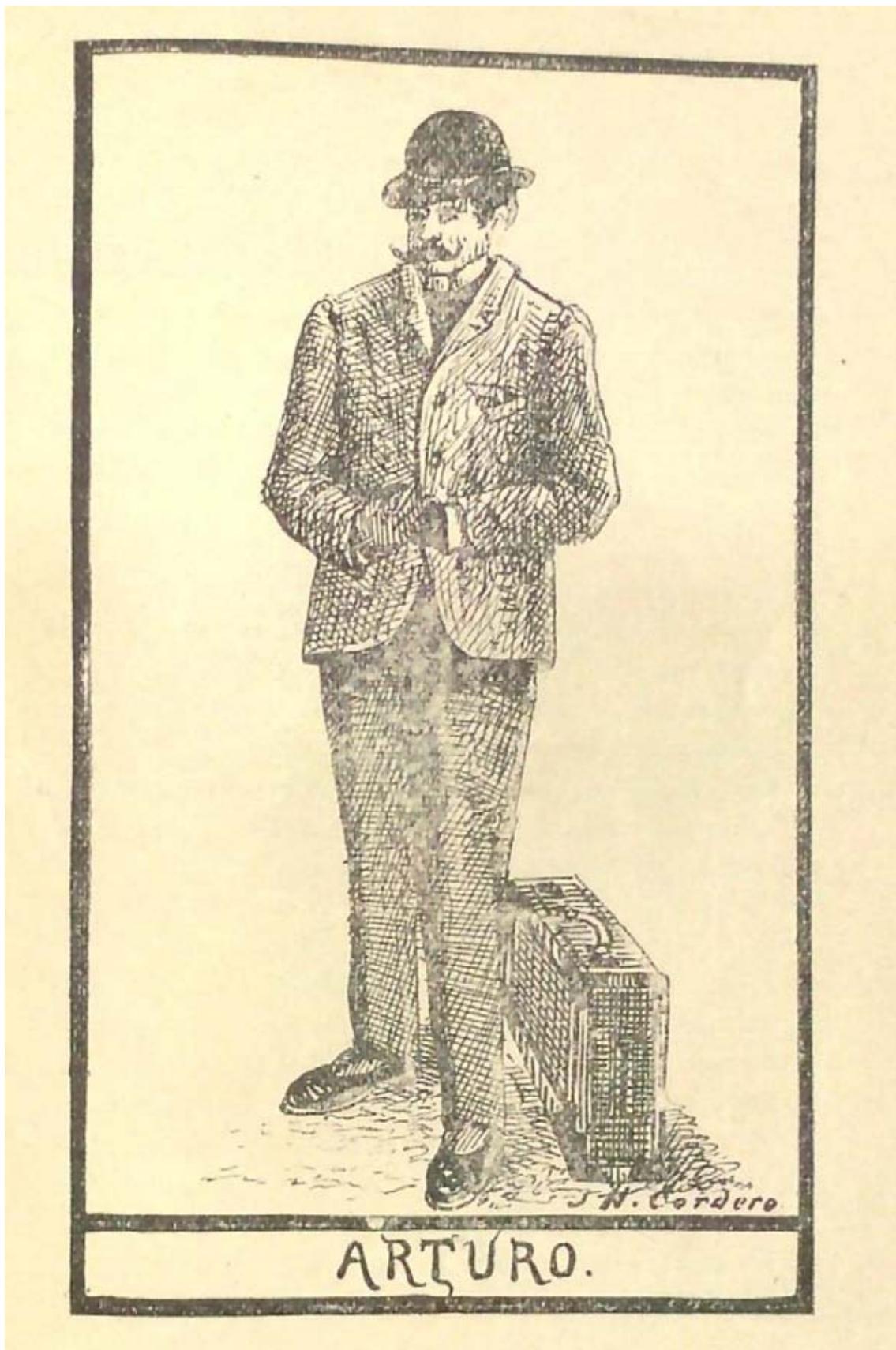
Cordero, Juan N. “Castillos en el aire” *El Tiempo*, Ciudad de México, 22 de marzo de 1912

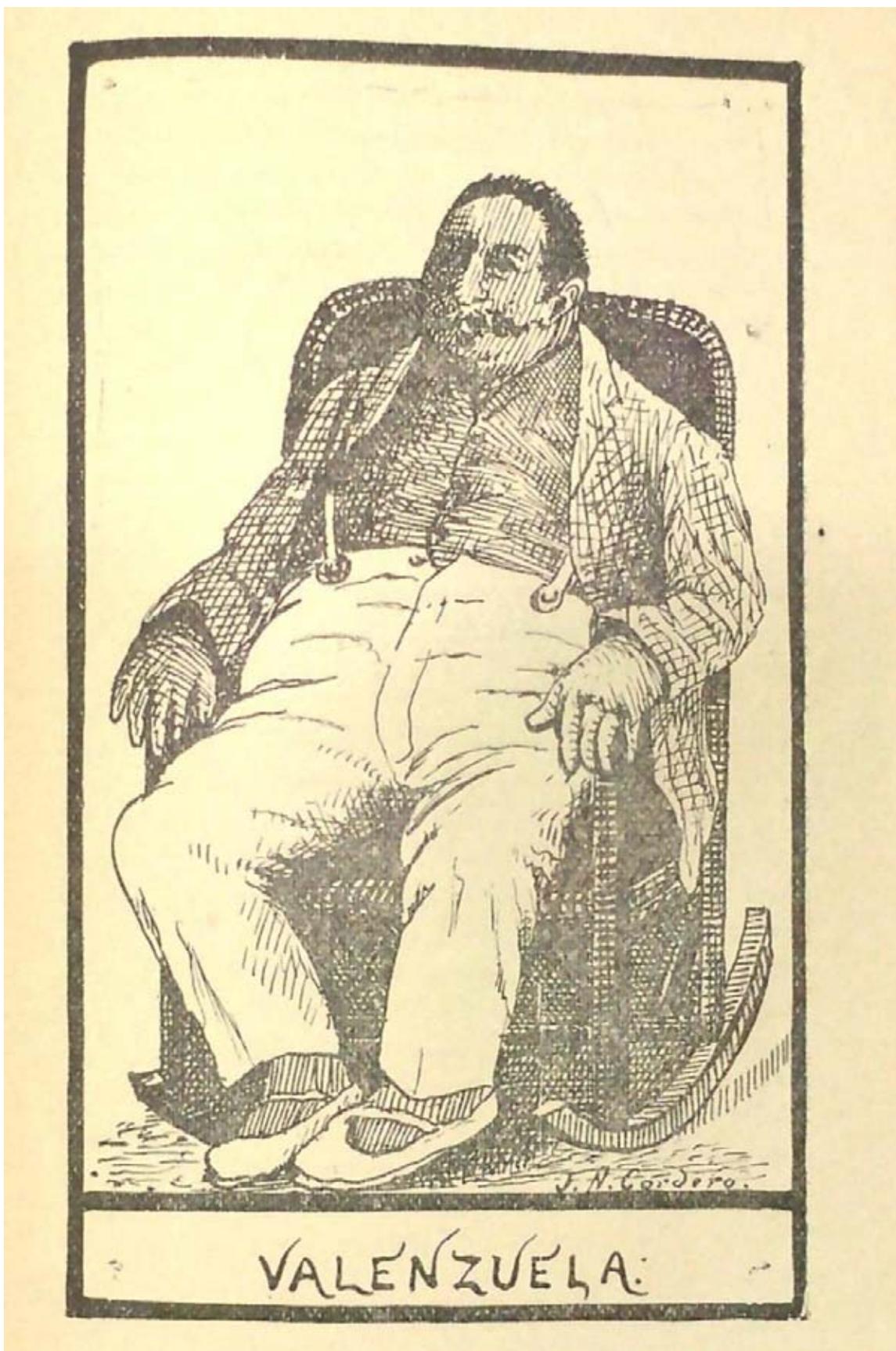
Cordero, Juan N. “Nicolás Bravo: la ópera del Maestro Tello en el Xicoténcatl (teatro)” *El Tiempo*, 7 de mayo de 1912

Ilustraciones hechas por Cordero. *Don Braulio. Percances de un viaje de recreo*. Novela Regional. México, 1904.









RAZONAR EL ARTE, RAZONAR LA MÚSICA.

JUAN N. CORDERO Y *LA MÚSICA RAZONADA*.

“La investigación de la naturaleza de cada uno de los elementos musicales, su relación con una impresión determinada –el sólo hecho de la misma y no sus causas más recónditas- y, finalmente, la reducción de esas observaciones especiales a leyes generales: eso sería la “fundamentación filosófica de la música” que tantos autores anhelan, sin comunicarnos de paso, lo que por tal entienden.”

Eduard Hanslick, *De lo bello en la música*. 1854

La reflexión sobre la naturaleza y la función de la música como arte autónomo, tiene lugar en el seno de una sociedad caracterizada por el desarrollo de un concepto de razón cada vez más cercano al carácter discursivo de la racionalidad científica¹. La consolidación de la musicología como disciplina autónoma (en cuanto ciencia *sui géneris* del arte), se corresponde con la consideración de la música como un arte autónomo. ¿Qué dio origen a esa reflexión? Como se estudió en el capítulo primero, fue la sociedad finisecular vienesa quien jugó un papel fundamental en la gestación de nuevas formas de belleza y ciencia² que fueron decisivas para el desarrollo del arte y del pensamiento estético y científico del siglo XX.

El conocimiento musicológico, tendrá un carácter distinto del de la teoría del arte, ya que está fundamentado sobre todo en el carácter individual de la sensibilidad sonora y la historia del pensamiento musical y desarrollo de las formas musicales. Este carácter “científico de la música”, establecerá como una de sus prerrogativas fundamentales, una naturaleza epistemológica propia, un saber estético propio, independiente del saber establecido. ¿Qué carácter tuvo esta “nueva ciencia” en México? ¿Cuáles fueron las inquietudes, los problemas y las respuestas a ellos?

En este capítulo, se analizará la obra teórica del mexicano Juan N. Cordero, escrita bajo el paradigma en el que se desarrolla la musicología como disciplina filosófica, y como “ciencia”. Esta obra, publicada en 1897, titulada *La Música Razonada. Estética teórica y aplicada*, arrojará luces sobre los modos en los que

¹ Jaime Feijoó, “Estudio introductorio” a *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Antropos, 1990 p. X.

² Para un estudio detallado del ambiente artístico, literario y científico de finales del siglo XIX en Viena Véase Carl. E. Schorske, *Fin de siglo en Viena*. Siglo XXI Editores.

el pensamiento musical mexicano reaccionó frente a las exigencias de una nueva ciencia.

Dos temas ocupan la teoría estética en la que se enmarca el pensamiento de Cordero: en primer lugar la discusión entre las escuelas filosóficas sensualista (empirista) y racionalista: los juicios estéticos son considerados o bien sólo en referencia a la sensibilidad (una teoría fisiológica y psicológica de la belleza), o sólo en referencia al entendimiento (en cuanto a la perfección formal de la obra de arte). La otra gran disputa estética se centra en la validez canónica de los modelos artísticos y sobre el valor del arte moderno en referencia al arte clásico. En *La Música Razonada*, vemos una estética que entre una visión sensualista (o empirista, en la que el juicio estético se refiere meramente al sentimiento) y racionalista (una estética en la que el juicio estético está referido a la perfección del objeto, tanto externa- funcionalismo-, como interna- la idea de la forma musical).

Lo que Cordero propone para el hecho estético musical, no es tanto la objetividad del conocimiento teórico, es decir, el saber si una forma musical es bella o no, sino el conocimiento de la relación que debe basarse en la forma y el sujeto que la percibe, basado en la evidencia de la correspondencia entre la forma y las patologías: la reflexión de Cordero gira en torno a la sensibilidad de lo bello, no sobre lo bello en sí.

En las reuniones que el filósofo alemán Friedrich Jodl³ tuvo con el comité de la Universidad de Viena encargado de nombrar al sucesor de la materia de Historia y Estética de la música (Geschichte und Aesthetik der Tonkunst), luego de que Eduard Hanslick presentara su renuncia en 1896 -- tras haber sido el titular de dicha cátedra durante alrededor cuarenta años-- se discutió sobre la incompatibilidad del enfoque paralelo de la música desde la perspectiva estética y la perspectiva histórica⁴. En la bitácora de la reunión del 27 de octubre de 1896, Jodl escribe que Hanslick, a pesar del título académico que se le otorgó a lo largo

³ 1849-1914

⁴ C. Kevin Karnes, *Music, Criticism, and the Challenge of History. Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*. Oxford University Press, 2008 p. 22

de su carrera, no era “simultaneously a writer on aesthetics [(Aesthetiker) and a scholar (Gelehrter), but rather the former only.”⁵

Esta dicotomía antitética *erudito* (Gelehrter) vs *esteta* (Aesthetiker) fue, según el musicólogo Carl Dahlhaus, un punto central de discusión entre muchos de los estudios sobre música realizados a lo largo del siglo XIX.⁶ Philipp Spitta, uno de los historiadores de la música más prominentes de la época, intentó conciliar las oposiciones entre estos dos modos de abordar la música. En una conferencia dada **en 1883, titulada “Art and the Study of Art”**, Spitta argumenta que es necesario distinguir entre dos enfoques distintos y en última instancia, incompatibles en el estudio de las artes. Al primero, al que llamó erudito (Gelehrter), lo calificó como histórico (geschichtliche) y científico (wissenschaftliche). Al segundo enfoque, el estético, lo caracterizó por ser utilizado por los artistas e intérpretes desde un sentido exclusivamente práctico.

Según Spitta un estudio sobre el arte desde la perspectiva estética, debería considerar a la obra en sí, como un ente encerrado. El interés hacia los factores externos de la obra –autor, contexto histórico, influencias, público, etc.- desde esta postura, es casi nulo puesto que se consideran elementos circunstanciales que no afectan directamente a la obra. En cambio, un estudio histórico o científico de una obra de arte tratará de suprimir los juicios estéticos y de gusto para buscar la objetividad. Según Spitta, un *hombre de ciencia* “recognizes no absolute and final goal toward which his work advances. Our knowledge is incomplete, and will always remain so.” Y concluye diciendo que “the essence of the life of a scholar is simply the search for truth. He is fascinated by the part, not the whole- by that which is certain rather than that which is uncertain. For this reason he longs to

⁵ Citado en Karnes, Kevin C.. p. 29 El resto de las notas escritas a lo largo de las reuniones de este comité se encuentran en Gabriele Johanna Eder, “Eduard Hanslick und Guido Adler. Aspekte einer menschlichen und wissenschaftlichen Beziehung.” En *Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs. In memoriam Kurt Blaukopf (1914-1999)*, ed. Martin Seiler y Friedrich Stadler, Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst, no. 5.

⁶ Sobre las diferencias entre estas perspectivas véase Dahlhaus, Carl. *Fundamentos de la Historia de la Música*.

⁷ Philipp Spitta, “Kunstwissenschaft und Kunst,” En *Zur Musik. Sechzehn Ausfälle*. Berlin, Gebrüder Paetel, 1892) 3-14.

know not what the artwork and its creator (the artistic personality) are, but how they came to be.⁸"

Como se vio en el capítulo anterior, Guido Adler, retomando los argumentos de Spitta, en 1885 dio un paso más en el intento por delimitar las fronteras entre **las diversas formas de hacer estudios sobre la música. En su "Scope, Method, and Goal of Musicology"**⁹ Adler, exilió la teorización estética de la música (*Aesthetik der Tonkunst*) a la rama sistemática (*Systematisch*) de la disciplina musicológica. Haciendo esto, los estudios históricos (*Historisch*) de la música se colocaron en la **categoría más alta y "más esencial" de la musicología.**

De acuerdo a la categorización de las ramas de la disciplina musicológica según la tradición alemana decimonónica, ¿en dónde situar los estudios sobre música de Juan N. Cordero? En la lectura de sus obras sobre música, sólo se **encontró referencia al término "musicología" en una ocasión**¹⁰. Aparentemente, los objetivos que se planteó la musicología como fines de su disciplina no fueron algo que buscara Cordero. En un primer momento, su interés se inclina hacia una mirada epistemológica y estética de la música, incluso a-histórica, la cual posteriormente se vierte en un sistema de politización de la sensibilidad, el cual se estudiará en el capítulo tercero de la presente investigación. Sin embargo, en una lectura más entre líneas, sí es posible distinguir algunas líneas de convergencia entre ambas posturas. No consideramos que esto se deba a que Cordero le fuera fiel al plan propuesto por Guido Adler, sino que resulta inevitable para nuestro autor, negar el ambiente epistemológico positivista en el que vivió.

La Música Razonada. Estética teórica y aplicada, en palabras de su autor, fue animado por: ***"La oposición entre los criterios escogidos por los estetas al tratar de la estética general, no menos que la sustancial diferencia que existe entre la belleza real y la belleza artística, diferencia que no se ha cuidado de***

⁸ *Op cit.* p. 5.

⁹ Guido Adler, "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft." En *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* I (1885). Traducción de Erica Muggleston. In Yearbook for traditional music. Vol. 13, (1981) p.1-21

¹⁰ Juan N. Cordero, *La Música Razonada. Estética teórica y aplicada*. México. Tip y Lit. "La Europea", 1897. Dedicada a "La Sra. Doña Carmen Romero Rubio de Díaz." p. 199

*marcar debidamente...*¹¹. El segundo tomo del libro, llamado *La Música Razonada. Suscinta [sic] exposición y demostración de las leyes fundamentales que rijen [sic] todas las manifestaciones del arte de la música*,¹² fue publicado en 1900 y tiene un carácter técnico, a diferencia del primero.

La Música Razonada, puede ser descrita como el primer ejercicio de estética musical hecho por un mexicano, en ir más allá de las barreras de la academia, y como el primer libro en sugerir que ni el lenguaje del sentimentalismo, ni los argumentos de la metafísica pueden dar cuentas sobre el significado de la belleza en la música.

La propuesta de Cordero, no corresponde con los puntos de vista que mantuvieron sus colegas finiseculares respecto a los escritos sobre música. De hecho, si tomamos en cuenta la nula atención histórica a sus textos, podríamos considerar que, desde la perspectiva de sus colegas en el Conservatorio de Música y Declamación, las contribuciones de Cordero fueron incluso, decepcionantes. Pero, ¿cuáles son los rasgos de su pensamiento estético? ¿Por qué la nula atención a este trabajo innovador? Miremos de cerca la propuesta de Juan N. Cordero.

JUAN N. CORDERO Y LA MÚSICA RAZONADA.

En la Introducción a la *Música Razonada*, Juan N. Cordero hace una declaración que da luz sobre su postura teórica y metodológica:

Una de las causas determinantes del *statu quo* en los conocimientos estéticos, no constituídos [sic] aun definitivamente en *ciencia*, es á mi juicio el erróneo procedimiento de extender la investigación hasta las *causas primeras*, como lo ha hecho la escuela espiritualista ó subjetiva, ó limitar la investigación de causalidad á las *primeras impresiones y despreciar las operaciones del entendimiento, (...) y limitar la estética, como parece pretenderlo la escuela realista, á la forma real, y a la belleza plástica*.¹³

Con esta aseveración, Cordero deja explícito su rechazo a la metafísica como saber que pueda ser aplicado al estudio estético tanto por no ser “la Metafísica ciencia que esté al alcance de todas las inteligencias (...), como porque el Arte, en el que se

¹¹ Juan N Cordero, *op. cit.* nota 10, p. IV

¹² Juan N. Cordero, *La Música Razonada. Suscinta exposición y demostración de las leyes fundamentales que rijen [sic] todas las manifestaciones del arte de la música*. México, Tipografía Económica, Medinas núm. 7, 1900, 167pp.

¹³ Juan N. Cordero, *op. cit.* nota 10, p. VI

resumen todas las aplicaciones de la estética no es el patrimonio de un grupo **determinado de creyentes.**” De igual modo, Cordero rechaza la existencia de un **“ideal” de belleza relacionado con lo divino, una especie de perfección suprema e** ideal del arte, y niega que entre el bien y el mal oscile la belleza del arte.

Siguiendo las afirmaciones hechas en la cita anterior, Cordero rechaza al realismo estético como aquella tendencia a evitar cualquier dimensión subjetiva o idealizadora de las impresiones, y a la inclinación de la estética finisecular por marginar los estudios del arte musical a partir de la noción lessingniana que divide las artes del tiempo de las artes del espacio:

La Música no se aparta (...) á pesar de los diversos elementos con que opera, de todas las observaciones y reglas que para la Estética general hemos establecido, y los signos característicos de lo bello serán siempre los mismos.¹⁴

El materialismo de Cordero se expresa al considerar que todas nuestras ideas no tienen vida real y práctica, sino en tanto que corresponden a un ser u objeto, que podemos en cualquier momento identificar por sus formas. En este sentido, las entidades del bien y el mal (morales), o las metafísicas, están fuera del análisis que **practican los sentidos, y según nuestro autor, “escapan a la percepción y solamente** existen en calidad de concepciones indemostrables por los elementos de la **materia.”**

Sin embargo, Cordero afirma que: **“La Estética tiene su dominio en las regiones de la forma exclusivamente y su criterio es puramente material.”**¹⁵ Por lo tanto, ¿qué entiende Cordero por forma en la música? ¿Cuál es su noción de materialidad en la música? A lo largo del tratado, no hay una definición sistemática de lo que entiende Cordero por *forma*. Sin embargo, es posible decir que en el pensamiento de Cordero hay un vínculo estrecho entre la noción de *forma* y *materia*. Quizá una de las debilidades de la *Música Razonada*, sea la falta de sustento teórico respecto a la idea de *forma* en la música y los medios sensoriales por los cuales se percibe dicha forma:

¹⁴ *Ibidem* p. 35

¹⁵ *Ídem*

La forma exige como principal vehículo para su percepción el órgano de la vista, y como solamente la forma real y verdaderamente puede impresionar *directamente* nuestros sentidos, resulta que ese órgano es naturalmente el preferido y el que con **mayor acopio nos procura la sensación ó elemento objetivo.**¹⁶

¿Qué sucede con la forma musical y el impacto que tiene ésta en el sentido auditivo? Respecto a la idea de forma en la música, lo más cercano a una definición **a lo largo de la obra es la siguiente: “Toda serie de sonidos ó entonaciones diversas entre sí, vienen por su hilación y encadenamiento, formando (...) un contorno, perfil ó lineamiento melódico, que necesariamente es característico de forma...”**. Sin embargo, este “contorno” o “perfil” melódico tiene dos dimensiones: “la disposición misma de los sonidos en serie, tiene por la forma del lineamiento, **respecto de la vista y por razón de la entonación respecto del oído...**”¹⁷ Lo cual nos permite decir que para Cordero, la forma musical implica un doble juego de percepción: la visual y la auditiva, al ser forma visual y la representación sonora de ésta. Igualmente, recurre constantemente al arte plástico para hablar sobre la idea de forma en música: **“en música, los tres elementos característicos de la forma, encontrados en el procedimiento real de la naturaleza al producir la sensación que engendra la idea: dibujo, claro-oscuro y color. (...) el lineamiento melódico es el contorno, la armonía es el claro-oscuro, y la instrumentación es el *colorido*.”**¹⁸

Más adelante, en el subcapítulo: **“La taxonomía de las formas”**, se abordará a detalle la noción de forma musical en el pensamiento de Cordero; igualmente se desglosará la categorización que hace de ellas y el modo, según nuestro autor, en el que evolucionan y se desarrollan en el tiempo.

TIPOS DE ESTÉTICA Y LA APRECIACIÓN DE LO BELLO

Cordero menciona, en su afán por sistematizar los estudios de Estética, que la **Estética General** es **“la ciencia que enseña á reconocer y apreciar lo bello...”**¹⁹, y es la ciencia que **“nos da el conocimiento de lo *bello absoluto*, es decir, de lo bello *en***

¹⁶ *Ibidem* p. 18

¹⁷ *Ibidem* p. 33

¹⁸ *Ídem*

¹⁹ *Ibidem* p. 10

sí.”²⁰. Esta Estética General, es dividida por nuestro autor en dos grandes campos: La Estética Pura o Natural, y la Estética del Arte.

La Estética Pura o Natural, se encarga de apreciar la belleza de las formas reales (belleza real); está en la naturaleza misma de los objetos, y produce una idea primitiva a partir de la *impresión directa*²¹ de la *imagen real*. En esta estética el agente principal es la *imaginación* “que percibe sin repugnancia una forma conocida y perfecta.”²²

Por el contrario, la Estética del Arte, es la “ciencia que enseña a reconocer y apreciar la belleza artística”; es decir, la belleza producida; está en los medios empleados en la imitación o reproducción de la forma real y se encuentra en la belleza de las formas virtuales²³. Este tipo de estética produce ideas secundarias a partir de la *impresión refleja*²⁴ de la imagen virtual. El agente principal de la Estética del Arte, es “el entendimiento, que verifica la comparación entre una forma real y su remedo virtual, aun cuando esa forma real no sea de por sí estética.”²⁵

²⁰ *Ibidem* p. IV

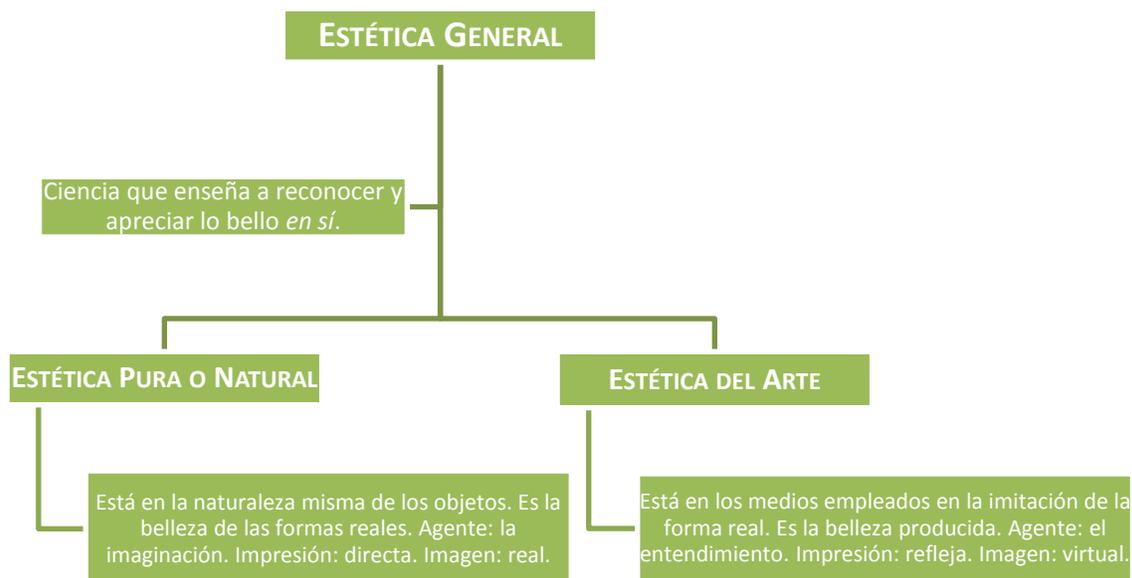
²¹ *Ibidem* p. V

²² *Ídem*

²³ *Ibidem* p. IV

²⁴ *Ibidem* p. V

²⁵ *Idem*



Asimismo, Cordero propone dos fases dentro de la apreciación de la Estética General. Por un lado, la de la **Estética Normal**, la cual es “estable, fundada en las tendencias y facultades que no sufren mutación por influjo del medio, de la época y del temperamento personal o idiosincrasia del observador”²⁶; y por el otro la **Estética Evolutiva**, “variable, que directamente determinan esos últimos factores.”²⁷

IDEA DE LO BELLO

Cordero considera que “lo bello”, además de los “caracteres que pudiéramos llamar científicos, entraña en su naturaleza intrínseca otros que dependen esencialmente de la forma en que lo Bello se manifiesta, de la época en que se produce y se aprecia la belleza, de la naturaleza y alcances del observador, y por último, del Medio, o sea, de las ideas reinantes y del grado general de cultura.”²⁸

Al aseverar la incidencia del contexto en el modo de apreciar la belleza, Cordero propone “aceptar el principio innegable de que la noción de lo bello es

²⁶ *Ibidem* p. 1

²⁷ *Ídem*

²⁸ *Ídem*

esencialmente relativa”²⁹ y considera que partiendo de esta premisa, los estetas deben buscar “los caracteres de los seres ú objetos que, dentro de la relatividad son generalmente reputados por bellos.”³⁰

Para Cordero, no es negable “que todo ser traiga al nacer ideas innatas ó intuitivas sobre la forma y la belleza” pues se carecen de medios “para penetrar en la vida interna del ser pensante”, pero

...siendo las manifestaciones positivas el único medio de que disponemos para conocer las impresiones que en nuestro ser provocan los objetos exteriores, sí podemos afirmar, (...) **que independientemente de cualesquiera ideas innatas que puedan ó no existir, las ideas de belleza o fealdad, (...) dependen radical y directamente de las causas evolutivas á que está sujeto...**³¹

De acuerdo a la clasificación que desarrolló de la Estética, Cordero expone que existen dos tipos de belleza. La belleza de las formas reales, de la cual se encarga la **Estética Pura o Natural**, “es una y absoluta con relación al tipo ideal escogido.”³² Por otro lado, la belleza de las formas virtuales, de la cual nos da conocimiento la **Estética del Arte**, es por su naturaleza “*relativa*, é independiente de la belleza de la *forma real*.”³³

Un rasgo importante del modo en el que Cordero piensa la belleza, es la distinción entre los criterios que juzgan una por bella. Cordero afirma que “es necesario no desnaturalizar el fondo, apreciar esas formas típicas en su época y conforme al concepto que las engendró.”³⁴ Asimismo, establece una diferenciación entre el *criterio estético* y el *criterio histórico*:

Es necesario (...) no confundir el criterio histórico que hallamos en el escolasticismo de los contrapuntistas, con el criterio estético que anunciaron Haydn, Bach, y Mozart y que consolidó Beethoven, (...). El primer criterio nos conduce por la mano, del uso reinante á la belleza convencional; el segundo criterio nos conduce por la mano, del raciocinio y del análisis psíquico á la belleza real ó estética.³⁵

²⁹ *Ibidem* p. 10

³⁰ *Ídem*

³¹ *Ibidem* p. 6

³² *Ibidem* p. IV

³³ *Ídem*

³⁴ *Ibidem* p. 217

³⁵ *Ídem*

LOS SIGNOS CARACTERÍSTICOS DE LO BELLO

Cordero propone siete signos “generales de la belleza”, los cuales son aplicados a todas las artes sin distinguir entre las plásticas y la música. Los signos son los siguientes:

- Colorido
- Vigor
- Variedad en la Unidad
- Flexibilidad
- Simetría
- Proporción
- Magnitud

El *Colorido* es “la oportuna combinación de timbres en los instrumentos que han de ejecutar la composición.”³⁶ Cordero considera que es en este signo en el que se expresa realmente la capacidad de un compositor pues “sólo el verdadero colorista puede llamarse compositor, pues (...) de todos los signos característicos de lo bello, el color es el que predomina en la sugestión, completando el valor sugestivo de los otros.”

Por su parte, el *Vigor*, como signo de lo bello en la música consiste en dar a los sonidos “el grado de energía conveniente según la idea que estén llamados á traducir...”³⁷. Cordero hace hincapié en la diferencia entre el *vigor* y la fuerza: “la primera es esencialmente relativa, en tanto que al segunda tiene un carácter absoluto.” Entre la tenuidad y la fuerza existe una indefinida serie de matices que Cordero llama “dinámicos” y todos pueden ser signos de *vigor*, es decir, el *vigor* corresponde a la energía requerida para expresar una idea. Para nuestro autor, “una máquina de coser no nos impresiona lo mismo que una locomotora” debido a que la manifestación de potencia difiere entre ambos objetos, además “ la idea del poder extraño correspondiendo á la de importancia relativa del observador, lo subordina y cautiva en proporción de la potencia misma.” En este sentido, Cordero está planteando un grado de placer en la subordinación del individuo frente al objeto. El individuo es seducido por la potencia del objeto; el individuo se aliena

³⁶ *Ibidem* p. 36

³⁷ *Ibidem* p. 47

frente a una máquina que manifieste más *vigor* que la fuerza que él mismo puede emplear.

La *Flexibilidad* en música se refiere a la transición entre los cambios dinámicos o de velocidad entre una frase melódica y otra. Cordero considera que los cambios de *vigor*, “no satisfacen si se efectúan bruscamente y sin transición.”³⁸ Por lo tanto, debe el compositor preparar al oído para que el “ánimo esté preparado en vez de sorprendido bruscamente.”³⁹ Cordero sustenta este signo de belleza explicando que “al proceder así, no hacemos más que seguir el curso normal de la sensaciones; nada en la naturaleza procede por saltos ni sacudimientos...” Sin embargo, la *flexibilidad* puede quedar a un lado, cuando el artista se proponga sugerir una idea de un estado anormal de ánimo, ahí, “serán la sorpresa y la brusca transición un bello efecto de arte, y quedará plenamente justificado lo anormal del procedimiento...”

La *Simetría*, es un signo que tiene por base la “regularidad geométrica que la Naturaleza revela en todos sus procedimientos”⁴⁰. Cordero describe este signo como “la disposición regular y semejante de los miembros ó partes de un compuesto y la igualdad relativa de distancias entre los miembros semejantes. Cuando Cordero aborda este signo de belleza en la música, recurre a nociones organicistas:

Los elementos melódico y armónico, considerados aisladamente, reemplazan á la celdilla, los períodos rítmicos, definidos y circunscritos por las cadencias, reemplazan á los miembros y el conjunto de la composición, equivale al cuerpo organizado y completo.⁴¹

La *simetría* está estrechamente ligada con el quinto signo, la *proporción*. Éste signo es igualmente comparado con términos organicistas al hacer una analogía entre las frases musicales y los miembros del cuerpo humano.

Así como en el cuerpo humano existen miembros de mayor magnitud ó importancia, (...) en el discurso musical, como en el discurso hablado, requieren mayor amplitud y más desarrollo los períodos que contienen el pensamiento ó asunto de principal importancia, en el cual se articulan y del cual se derivan los

³⁸ *Ibidem* p. 53

³⁹ *Ibidem* p. 54

⁴⁰ *Ibidem* p. 57

⁴¹ *Ibidem* p. 59

pensamientos (...) accesorios; éstos hacen el oficio de los miembros, y el primero del tronco.⁴²

Para Cordero, la falta de proporción es “inevitablemente causa de un desagrado sensorio y por lo mismo antiestética. Es la sensación que nos provoca la vista de **una deformidad.**”⁴³ La proporción y su relación con lo material, en las artes **sugestivas, es “menos aparente, pero no menos real,” por el contrario, “la Geometría de una, dos y tres dimensiones, envuelve en el estrecho círculo de su preestablecida proporción, todas las formas plásticas que por medios diversos están llamadas á sugerir las artes.” Es decir, Cordero no considera el arte como la creación de formas sino como la reproducción de ellas, tomando como original a la naturaleza.**

La *Variedad en la Unidad* se refiere, de modo aristotélico, al equilibrio que debe existir entre las cualidades aparentemente antitéticas de la unidad y la variedad en una obra de arte. El pensamiento o la idea que se ha de expresar debe ser uno, y a partir y éste ha de dominar todos los demás pasajes que giren en torno a él, sin embargo, esta idea no debe ser la única expresada en la composición. **Cordero menciona que “es innecesario y ocasionado á (...) fracasos, forzar la imaginación en la busca de una variedad excesiva que (...) rompe con la unidad de la idea presupuesta y con el plan de la obra, que (...) toma el aspecto del mosaico en el que la idea del conjunto se viene á perder en a profusión de los detalles.”**⁴⁴ Este signo es ejemplificado con la idea de la máquina. Para nuestro autor, una máquina es más admirable cuanto mayor es el número de piezas que la componen y de cuya **correcta articulación resultan movimientos regulares, sin embargo “el mismo número de piezas que componen esa máquina, desarticuladas y en desorden, lejos de causarnos placer, nos producen desagrado.”**

⁴² *Ibidem* p. 62

⁴³ *Ídem*

⁴⁴ *Ibidem* p. 51

Referente a la *magnitud*, este signo tiene dos maneras distintas de manifestarse en un objeto del arte: cuando produce una impresión, o cuando es producida por la sugestión.⁴⁵

La *Magnitud* cuando produce una impresión se realiza cuando “la materia tosca y tangible obra directamente sobre los sentidos y va de ellos al cerebro”, en este caso, la *Magnitud* es real, de masa, de poder y de intensidad. Por el contrario, la *Magnitud* producida por sugestión estriba solamente en el poder sugestivo del procedimiento artístico empleado para que la forma convencional que el artista tuvo en el cerebro se plasme en dicho procedimiento, y de éste, produzca una impresión en los sentidos del observador u oyente.

Debe señalarse que para Cordero, “lo excesivamente pequeño y lo excesivamente grande, exigen á nuestro cerebro mayor trabajo para apoderarse de la forma, por su carácter anormal entre las ordinarias dimensiones.”⁴⁶ Lo que nos lleva a preguntarle ¿cómo se expresa la *magnitud* en la *forma* “intangible” del arte musical? Una vez más nos encontramos con el problema de la idea de forma en la música y sobre la apreciación de los signos de lo bello en dicho arte, pues Cordero vuelve a remarcar que: “el oído no puede darse cuenta de la *magnitud*, de la *proporción*, de la *simetría*, de la *flexibilidad*, de la variedad, del color ni de la armonía...” ¿Son los signos de lo bello en la música, sólo apreciables para los ojos capaces de analizar una partita?

IDEA DEL ARTE

Para Cordero el arte es un acto voluntario y deliberado de reproducción y exteriorización de una idea. El arte, sería el acto contrario a la operación normal de conocer el mundo, es decir, nuestro autor considera que la operación cotidiana procede del exterior para impresionar nuestros sentidos y despertar luego una idea; pero el arte, sería esta operación invertida, pues “es el cerebro quien sugiere una forma que la voluntad quiere reproducir o remedar (...), que al impresionar los sentidos de un observador extraño, despierte en su cerebro una impresión idéntica

⁴⁵ *Ibidem* p. 66

⁴⁶ *Ibidem* p. 11

con la sugirió la exteriorización. En este caso, Cordero menciona que para el “agente”, o sea, el artista o compositor, la operación no es una percepción sino una reproducción o exteriorización de la idea.

Cordero piensa que el valor de una obra de arte radica en la fidelidad de la ficción⁴⁷ que genera en el observador la duda entre lo natural y lo artístico. Sin embargo, el artista o compositor no es sólo un “copista” de la naturaleza, “el arte no es una servil y fiel reproducción de la idea misma” sino “la interpretación de la misma por medio de sus caracteres o rasgos típicos”⁴⁸. En este punto es necesario remarcar que Cordero no piensa el arte como invención de formas pues el arte se ciñe al estrecho círculo de las formas de la geometría de una, dos y tres dimensiones, y sólo con ellas, por medio de diversos medios, se generan las formas plásticas utilizadas por los artistas.

El romanticismo de Cordero no nubla la noción del valor de cambio de una obra de arte, no existe en su pensamiento la idea de considerar el arte por el arte y darle crédito sólo por la belleza que en ese producto se observe o escuche, en efecto, afirma que “los recursos e ingenio de un artista, se reflejan necesariamente en la factura de sus obras.”

La reflexión estética de Cordero, hace suya la tarea de superar la consideración de lo clásico como un simple modelo digno de ser imitado. El arte clásico, para nuestro autor, adquiere una perspectiva histórica, y el arte moderno, destacará entonces la supremacía del principio de producción, y la supremacía del tiempo presente. Cordero establece una noción de “caducidad” en las formas del arte, defendiendo que el arte es obra de su tiempo y que por lo tanto, las formas antiguas y clásicas nos resultan exóticas, y no deben ser valoradas más que históricamente, pues son manifestaciones de un tiempo con el cual no se comparten valores ni hábitos. Empeñarse en sostener la preponderancia de las

⁴⁷ *Ibidem* p. V

⁴⁸ *Ibidem* p. 9

formas clásicas sobre las nuevamente creadas es para Cordero “un fanatismo perjudicial que trae consigo el estancamiento”⁴⁹ en el arte:

Cada forma tiene su reinado, cada época tiene su idioma, y cada idioma tiene sus elementos expresivos. Lo que ha tres siglos podía ser un deleite sin igual, puede cansarnos hoy por mucho que nos admire.⁵⁰

Para nuestro autor, el tiempo pasado generó las formas que sirven como base de las formas actuales. El tiempo y sus respectivas formas van evolucionando en conjunto y el escenario pasado fue el que propició el presente, pero esto no es razón para rechazar lo nuevo por lo viejo. Los antiguos modelos engendraron los modernos “comunicándoles los lineamientos generales de la forma”, los futuros modelos que los actuales vienen ya engendrando, “vendrán a efectuar idéntica sustitución, y los modelos clásicos que hoy veneremos serán exóticos a su vez”⁵¹.

Esta historicidad implica una suerte de relativización de los modelos clásicos, los convierte, más que en un modelo a imitar, en una realidad histórica a re-producir, es decir, hace hincapié en el hecho de la producción.⁵² El filósofo y psicólogo estadounidense, William James, con respecto a la apreciación del arte clásico en comparación al arte romántico (el contemporáneo de la época) lo siguiente:

... la emoción estética pura y simple, el placer que nos causan ciertas líneas, ciertas masas, ciertas combinaciones de colores y sonidos, es un hecho absolutamente sensible, una sensación óptica o auditiva que se produce en primer lugar y no proviene en ningún modo de la repercusión de otras sensaciones despertadas, por otra parte, **consecutivamente. Un placer secundario puede (...) agregarse a ese placer, (...) estos placeres secundarios juegan un papel importante en el gozo real que las obras de arte hacen experimentar en la mayoría. Pero, mientras más se tiene el gusto clásico, mejor se siente la poca importancia de los placeres secundarios (...). Clasicismo y romanticismo luchan en esa materia. El poder de la sugestión, el despertar de la memoria y de las asociaciones de ideas (...) capaz de remover nuestra carne, he aquí lo que hace una obra romántica. El espíritu clásico califica estos efectos de groseros, los encuentra de mal gusto y prefiere la belleza desnuda de las sensaciones ópticas y auditivas, sin adornos de ninguna clase. Al espíritu romántico, por el contrario, la belleza inmediata de estas sensaciones le parece seca y débil. (...) me limito a mostrar que la distinción entre la sensación primaria de belleza, en tanto que pura cualidad**

⁴⁹ *Ibidem* p. 224

⁵⁰ *Ídem*

⁵¹ *Ibidem* p. 219

⁵² Feijóo, Jaime. *op. cit.* nota 1, p. VIII

sensible inmediatamente producida, y las emociones secundarias que sobre ellos se construyen encima, es una distinción necesaria.⁵³

Del mismo modo, es necesario no perder de vista la evolución *necesaria* de las formas clásicas arriba mencionada, para no caer en el error, según Cordero, de **“exagerar la veneración por los modelos que habiendo ya concluido su carrera, entran al ocaso y van siendo exóticos en nuestra época.”**⁵⁴ Es como nuestro autor propone que no nos obliguemos incondicionalmente con la edad de un cuarteto para creernos obligados a gozar con él.

Es así como Cordero declara que:

Virgilio y Horacio son sustituidos como clásicos modelos por Milton y Dante, merced a la evolución cristiana; Ariosto suplanta a Homero; Racine y Moliere toman el puesto de Aristófanes bajo un nuevo estado de cultura social. En una palabra: sin perder su mérito intrínseco, ni sus bellezas reales, los modelos clásicos, en literatura como en música, y en escultura como en el arte pictórico, pierden su belleza convencional y clásica, tan pronto como dejando de estar en armonía con las costumbres, gusto e ideales de una sociedad, se hacen exóticos en ella.⁵⁵

¿CÓMO APRECIAMOS LO BELLO? LA TEORÍA DEL CONOCIMIENTO

Cordero se muestra fiel al principio del cual parte el empirismo de John Locke y declara que **“Nada está en el entendimiento que no haya pasado antes por los sentidos⁵⁶”**. Nuestro autor considera que toda impresión se compone de la sensación por parte de los sentidos, y en segundo lugar, del juicio que ocurre en el cerebro, es decir, que los sentidos no tienen exclusividad en el modo en el que conocemos las cosas.

En el fenómeno de la sensación, según Cordero, juegan muchos y disímboles **elementos que “de diversa manera y en diversa proporción, alteran o modifican la acción exclusiva del organismo, que no es ya el único agente y generador de nuestras ideas, sino uno de los factores de la emoción.”** Es necesario reconocer las dos fases en el proceso del conocimiento: la puramente orgánica, que es la impresión y es encomendada a los sentidos; y la percepción o comparación de esa

⁵³ William James, *Principios Generales de psicología*. Fondo de Cultura Económica, 1889, p. 1030

⁵⁴ Juan N. Cordero, *op. cit.* nota 10, p. 219

⁵⁵ *Ibidem* p. 219

⁵⁶ *Ibidem* p. 209

forma que impresiona con las anteriores impresiones que han quedado en el recuerdo de la persona. En esta última, Cordero considera que interviene un **agente físico “distinto de los sentidos”**: el cerebro, que “**exhumando del caudal de sus recuerdos, el de las formas similares anteriormente percibidas, las compara con las del momento.**”⁵⁷ Finalmente declara que:

Jamás la voluntad nos permitirá confundir la forma de un pez con la de un cuadrúpedo, ni el entendimiento nos sugerirá la idea de la insensibilidad cuando un ardiente rayo del sol esté quemando nuestra piel, ni en fin la memoria exhumará de sus **archivos el recuerdo (...). La impresión del momento evoca solamente el recuerdo de las formas ó sensaciones semejantes, y a ellas se limita fatalmente la comparación.**⁵⁸

La imaginación interviene en todas las operaciones del arte, puesto que todas ellas se reducen a un trabajo de exteriorización. Imaginar, para Cordero, es producir por el recuerdo, las formas corporales que no hieren en ese momento los sentidos: las imágenes que el recuerdo procura en la imaginación son como las que produce un **espejo. “Un vidrio de mala calidad produce reflejos adulterados; un vidrio puro, produce imágenes limpias. De igual manera un cerebro despejado y en buen estado de salud retiene fácilmente (...), en tanto que un cerebro enfermo o poco educado retiene mal y a medias esas mismas formas.”**⁵⁹ Imaginar es entonces, formar una imagen virtual a partir de la asociación de ideas.

Cordero establece dos tipos de impresiones estéticas: la primera nace de la forma real y la segunda de la virtual o artística. Cada impresión es estudiada, como se mencionó anteriormente, por determinado tipo de estética: la impresión que nace de la forma real es objeto de la Estética Pura; por el contrario, la impresión producida por la forma virtual es objeto de la Estética del Arte. Para esto, Cordero parte de considerar que existe una relación constante de correspondencia entre las formas y las impresiones:

... la **comparación entre las formas normales y las impresiones relativas que, normalmente despiertan en nuestros sentidos, nos permite, sin ir más allá del cerebro, ni detenernos en las formas inmediatas, descubrir una relación constante de**

⁵⁷ *Ibidem* p. 8

⁵⁸ *Ibidem* p. 7

⁵⁹ *Ibidem* p. 137

correspondencia; es decir, una ley o una serie de leyes y con ellas construir una ciencia.⁶⁰

Establecer la correspondencia entre las impresiones que despiertan determinadas formas, es el interés primordial de *La Música Razonada* pues, Cordero considera **que sólo conociendo dicha correspondencia, es posible “componer” un producto de arte plenamente sugestivo:**

No existe (...) un procedimiento educativo que dé por resultado la facultad de componer; pero sí existen leyes invariables de relación entre las formas externas que impresionan nuestros sentidos y las sensaciones gratas ó ingratas correspondientes, que en nuestro cerebro despiertan esas formas; y el conocimiento y ejercicio de esas leyes, sí es materia de la tarea educativa.⁶¹

Si a cada impresión nerviosa corresponde una sensación o una idea, es posible, mediante la observación de individuos normales, establecer la relación constante que existe entre las diversas combinaciones sonoras y las sensaciones que las corresponden: la generalización es en tales condiciones, legítima para Cordero, **pues él parte de considerar que es “de naturaleza la uniformidad de sensaciones en el tipo normal del organismo humano, que es uno.”**⁶²

El ejercicio de los sentidos, como receptores de los estímulos no contribuye en igual proporción ni con la misma frecuencia en la formación de las ideas⁶³. **La forma, según Cordero, “exige como principal vehículo para su percepción el órgano de la vista, y como solamente la forma real y verdaderamente puede impresionar directamente nuestros sentidos, resulta que ese órgano es naturalmente el preferido y el que con mayor acopio nos procura la sensación...”**. ¿Cómo se genera entonces una impresión desde el sentido del oído? Más adelante, Cordero declara que la masa de un objeto, su dimensión y su materialidad, impresiona más poderosamente nuestro organismo y estimula con más energía la sensibilidad nerviosa. ¿Qué pasa con la impresión que genera el arte musical en el escucha? ¿Cómo se puede abordar la idea de *materialidad, masa* o *dimensión* en el sonido?

⁶⁰ *Ibidem* p. VII

⁶¹ *Ibidem* p. 1

⁶² *Ibidem* p. 237

⁶³ *Ibidem* p. 18

FIN DEL ARTE: LA SUGESTIÓN

El arte, según Cordero debe ser “verdadero” en tanto fiel a la ficción. Cordero piensa el arte como producto de una voluntad, contrariamente a la percepción que es un acto natural e involuntario. Asimismo, Cordero considera que existen tres dimensiones que juegan parte en la apreciación de la belleza artística: la claridad de la idea que se va a exteriorizar, la aptitud del observador y su disposición, y por último los medios de reproducción del objeto, es decir, la materialidad.

Para Cordero, el arte está circunscrito a las proporciones que la geometría de una, dos y tres dimensiones tiene. El arte, entonces, no es invención de formas sino reproducción de las formas preestablecidas. Otro rasgo particular del modo en el que Cordero piensa el arte, es en lo que respecta a la actualización de las formas, que nuestro autor consideraba, debía ser constante. Cordero rechazaba el rescate **de lo que se consideraba “clásico” en el arte, y creía que empeñarse** en sostener la preponderancia de las formas clásicas sobre las nuevas era un fanatismo perjudicial que estancaba la producción artística: el deber de los compositores y demás artistas era ceder el puesto a las nuevas formas.

Cada forma tiene su reinado, cada época tiene su idioma, y cada idioma tiene sus elementos expresivos. Lo que ha tres siglos podía ser un deleite sin igual, puede cansarnos hoy por mucho que nos admire.⁶⁴

El arte, para Cordero, no es manifestación ni efecto de la sensibilidad, sino agente productor de la misma. De igual modo, éste, frente al espectador, debe trascender **la esfera de la sensación y “elevarse a la de la idea” para que**, al asociarse con otra, produzca en él una imagen virtual.

Cordero rechaza la tendencia de la música impresionista, a considerar que los sonidos podían imitar escenarios. Cada arte, según nuestro autor, tenía su esfera propia de acción.

Creer que con blancas, negras y corcheas puede pintarse un cuadro lo mismo que con los colores de la paleta, o que con los sonidos inarticulados pueden directamente suplirse los articulados del lenguaje, ilusión es que raya en el delirio, y que

⁶⁴ *Ibidem* p. 224

necesariamente ha conducido ya y tiene que seguir conduciendo a la corrupción del sentimiento estético y al engendro de artefactos híbridos y mal conformados.⁶⁵

ACTO CREATIVO

El dilema de la musicología consistió ya desde un principio, en determinar si realiza simplemente la función de una propedéutica para la creación musical, o se trataba más bien de otro tipo de conocimiento, paralelo al del acto creativo, pero de **otra categoría. ¿Cuál era la finalidad y la función de una “ciencia” de la música? ¿En qué medida el acto creativo requería de una “ciencia” que dictara sus normas?**

En *La Música Razonada*, Cordero propone un modo de discutir y componer la música en contraste con los modos idealistas de la investigación y creación musical que reinaron durante la mayor parte de la segunda mitad del siglo XIX en México. Cordero, exhortó a sus lectores, es decir, a los compositores, a centrar su atención en el momento de componer, en las leyes de la estética y no en el **sentimentalismo que pudiera despertar la “inspiración” ni en cualquier idea extramusical que pudiera evocar la imaginación. Es en lo que él llamó “la forma y las fórmulas de la sugestión” en donde la clave del éxito de un compositor reinaba.**

Es así que Cordero abogó por un razonado y desapasionado modo de componer la música, que se centrara en las estructuras de la sensación humana que él consideró universales. Más que filosofar sobre las supuestas cualidades inherentes a la música y a la belleza de ésta, la preocupación de nuestro autor se centró en sistematizar lo que él consideraba las formas musicales, y su relación con **las patologías, para así, proponer una solución “científica” a la escuela de composición sentimentalista y romántica.**

Cordero presenta una distinción de las facultades de la razón que se ejercen en el arte y en la ciencia: la facultad creadora radica en la fantasía y es una función del arte; por el contrario, el conocimiento de las formas radica en la memoria y es **una función de la ciencia. Y es así que declara Cordero que “la Ciencia está al**

⁶⁵ *Ibidem* p. 27

alcance de todos por medio del estudio; la Fantasía es un don desigualmente repartido por la naturaleza...”⁶⁶.

En su libro *Principios generales de Pedagogía y sus aplicaciones a la enseñanza de la música*⁶⁷, publicado en 1901, Cordero menciona que “La Ciencia es un conocimiento abstracto y subjetivo; la aplicación y práctica de ese conocimiento es material y sensible, y por lo mismo, y como procedimiento presidido por un propósito, constituye un Arte.” Es así que declara que “**La Ciencia es (...) la IDEA, y el Arte es el VERBO.**”⁶⁸

De acuerdo al ejercicio de las facultades, nuestro autor plantea dos tipos de arte; el subjetivo, que es operación del entendimiento y que elige los medios de reproducción; y el arte objetivo o mecánico, que es la acción de reproducción de la idea. Resulta importante hacer notar que en el arte, se requiere el juego de las facultades del entendimiento, la fantasía y la memoria. La inmanencia del arte subjetivo como el arte objetivo propuestos por Cordero, resulta evidente. Ningún ejercicio del que se vale el artista, para nuestro autor, tiene lugar fuera de la materialidad.

Respecto al acto de composición musical, Cordero planteó que debía alejarse de los métodos sentimentalistas y ceñirse a la ciencia de la estética, o sea, debía acercarse a un método científico, basado en la observación de las leyes de la sensación. Es así que nuestro autor considera que lo único que se debe enseñar en los Conservatorios y Escuelas de Música es la ciencia de la Estética que rinde cuentas sobre la correspondencia entre sonidos e impresiones. Nuestro autor pugnó por la inclusión de la teoría y estética musical en los planes de estudio de las escuelas de música y de hecho, en 1900 ingresó, a instancias de Ezequiel A. Chávez, a impartir la cátedra de Estética y teoría musical en el Conservatorio de Música y Declamación.

⁶⁶ *Ibidem* p. I

⁶⁷ Cordero, Juan N. *Principios generales de pedagogía y sus aplicaciones a la enseñanza de la música*. Vol. I, Obra de texto del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Editada bajo los auspicios de la Secretaría de Instrucción Pública. México, Tip. “El Tiempo”, 1902.

⁶⁸ Cordero, Juan N. *op. cit.* p. 54

Para Cordero, la composición musical no es creación, sino combinación de elementos ajenos en conjuntos nuevos y formas diversas⁶⁹. Es por eso que considera necesario conocer los signos característicos de la estética musical. La **“facultad creadora”, según Cordero, subsiste aun faltando el conocimiento de la Estética**, sin embargo, una composición hecha con esa deficiencia, no tendrá el poder sugestivo necesario que caracteriza al arte musical.

Aunque Cordero plantee que la creación musical depende del conocimiento de las leyes que rigen la estética, no rechaza del todo la idea de genio que es capaz de manifestarse en una obra artística:

La Ciencia es un conocimiento que está al alcance de toda inteligencia preparada; el Arte, requiere además de esa preparación y de un conocimiento teórico previo, aptitudes orgánicas que no están igualmente distribuidas ni pueden adquirirse por el **solo esfuerzo de la voluntad (...). La educación y el ejercicio podrán desarrollar la facultad existente, pero jamás crearla.**⁷⁰

De igual modo, Cordero defiende el conocimiento histórico como base para la creación musical. Es necesario conocer la transformación y evolución de las formas musicales y del arte en general, para la correcta composición de géneros **“clásicos” y para la innovación** de nuevos géneros. Conocer para hacer;

SUGESTIÓN

En *Pedagogía y sus aplicaciones a la enseñanza de la música*, Cordero plantea la subdivisión de las artes en general en dos particulares: artes imitativas y artes sugestivas, según que la representación o expresión de la idea sea exacta y, abarcando todos los pormenores de la idea, o bien que la forma expresiva abarque solamente alguno o algunos de los rasgos característicos de la idea, los cuales, a partir de la asociación, sugieran la misma.⁷¹

Las artes imitativas ejercen un estímulo distinto al de las artes sugestivas: las artes imitativas impresionan; las sugestivas sugieren. La diferencia entre la Impresión y la Sugestión, según nuestro autor, es que la primera procede de la forma al sentimiento relativo, y la segunda por el contrario, procede del

⁶⁹ Cordero, Juan N. *op. cit.*, nota 10, p. 85

⁷⁰ Cordero, Juan N. *op. cit.*, nota 71, p. 7

⁷¹ *Ibidem* p. 6

sentimiento a la forma. Es decir, la impresión que genera el arte imitativo procede objetivamente, mientras que la sugestión de las artes sugestivas procede subjetivamente.

Se mencionó anteriormente que para Cordero, el fin de todas las artes es exteriorizar una idea. El arte musical, por la naturaleza del material con el que trabaja (sonido), es por antonomasia el arte sugestivo. Existe un paralelismo entre el formalismo que expresa el teórico musical Eduard Hanslick en *De lo Bello en la Música*⁷², y Cordero en *La Música Razonada*, en lo que respecta a que la música es forma tonalmente dinámica. Cuando se quiere sugerir formas corpóreas en un discurso musical, es necesario que éstas tengan una entonación o un ritmo que los sonidos puedan producir imitando y que por asociación de ideas, el sonido nos lleve a imaginar dicha forma, pues “el discurso musical es sugestivo de formas visuales.” Cordero declara que:

No llevo mi amor á la sinfonía hasta el vicioso extremo de creer, como Rubinstein [La Musique et ses représentations.], que una melodía pueda sugerirnos la idea de una flor, sus pláticas con el viento que la azota, y su agonía; porque la flor no tiene un ritmo ni una entonación característicos, que son los signos que puede remedar la música; pero sí acepto que esa misma melodía nos sugiera la idea de la campesina de que nos habla **más adelante el propio Rubinstein (...), su diálogo con un joven, etc., porque el lenguaje sí tiene una entonación y ritmos que corresponden á determinadas situaciones del ánimo y que pueden imitarse musicalmente.**⁷³

Todo obedece a un ritmo, el cual es representado por el esfuerzo y el reposo⁷⁴. Ese ritmo, adquiere un valor de convención igualmente preciso como el lenguaje y por lo tanto. Cordero ejemplifica esto con el ritmo binario de las marchas: como características de las marchas están: el ritmo binario, la unidad de ritmo, y la sonoridad de los instrumentos de percusión y latón. En virtud del poder sugestivo que la costumbre les ha dado, siempre que se empleen esos elementos, se despertará en el cerebro de los oyentes la idea de una marcha guerrera, aun sin conocer el significado de los toques militares.

⁷² Eduard Hanslick, *De lo bello en la música*. Trad. Alfredo Cahn. Argentina: Ricordi Americana., 1960.

⁷³ Cordero, Juan N. *op. cit.* nota 10, p. 147.

⁷⁴ *Ibidem* p. 26

El conocimiento del valor sugestivo de las formas rítmicas y de entonación, y la correspondencia con las impresiones que en el escucha generan a partir de la costumbre, es necesario para el trabajo de los compositores. Y este conocimiento sólo podrá ser adquirido a partir del estudio de la Estética Musical.

Cordero rechaza la comparación entre la sinfonía y la ópera. La sugestión que generan estos dos géneros musicales son distintos: en la ópera, se asocia la palabra con el sonido y por lo tanto, la sugestión es doble y vigorosa; por el contrario, en la sinfonía, la sugestión es simple y por lo tanto más débil y menos precisa. Sin embargo, la sinfonía es la “más elevada expresión del arte, y tanto más meritoria cuanto que sólo emplea el valor sugestivo del sonido.”⁷⁵ La Sinfonía, como artefacto *simple*, es superior; pero como artefacto mixto y estético es superior la Ópera.

POSITIVISMO: LA TAXONOMÍA Y EVOLUCIÓN DE LAS FORMAS MUSICALES

Como se vio en el capítulo anterior, uno de los objetivos de la musicología planteada por Guido Adler en “The Scope, Method and Aims of Musicology” fue que el musicólogo no perdiera de vista que el método de las ciencias naturales debía ser aplicado también al estudio de las artes. Siguiendo esta premisa, Cordero plantea la necesidad por categorizar las formas musicales, pues una “ciencia” cualquiera requiere de un método y clasificación. Nuestro autor argumenta que si en la ciencia natural existen razas, en música existen entonces los géneros. Del mismo modo, al igual que en la ciencia natural existen las especies, en música cada género congrega especies distintas que son diferenciadas por su estructura interna. Es así que: “Género, Especie y Tipo. Con estos tres caracteres poseemos ya casi todos los elementos de la identificación...”⁷⁶

En cada género es posible diferenciar tres subcategorías: *formas típicas*, *formas específicas* y *formas genéricas*.

⁷⁵ *Ibidem* p. 149

⁷⁶ *Ibidem* p. 155

Formas genéricas (géneros)

Nuestro autor propone que se enmarquen dentro de esta categoría, las grandes demarcaciones del arte, “los grandes tipos primitivos en los que la influencia de época, de raza y de circunstancias se hacen imperiosa y característicamente sentir, pudiendo en ellas retratarse un momento histórico cualquiera.”⁷⁷ A partir de lo que Cordero considera los tres grupos que abarcan todas las manifestaciones de la experiencia humana, es que las formas genéricas se subdividen en: género religioso, género íntimo y género social.

Género Religioso: se caracteriza por cierta vaguedad y cierto grado de monotonía. Los rasgos característicos de este género son: sobriedad, severidad, vaguedad razonable, movimientos tranquilos, medida isócrona, unidad rítmica, colorido sobrio y moderado (con preferencia el de las voces humanas) y dimensiones apropiadas a la ceremonia o rito de que se trate.

Cada rasgo es justificado a partir de las tres actitudes que el hombre tiene con lo “divino”: *adoración contemplativa, adoración deprecatoria y adoración devota*. Estas relaciones deben ser limitadas y concretas y tienen que ser necesariamente vagas como lo es “el ideal que las inspira”. El éxtasis de la devoción no debe traducirse por agitación sino en movimientos reposados y blandos que deben seguir la meditación interior. Por lo tanto, el género religioso debe suscitar la tranquilidad y la introspección.

Formas específicas en el Género Religioso

Misas.- Cordero considera importante darle la importancia que cada parte integrante de una misa tiene. En ésta forma, nunca varía el asunto principal y sí las devociones accesorias, dando prioridad a la **Comunión**. Posteriormente debe darse importancia al **Credo** y las saluciones y alabanzas. El número de partes que una misa debe contener puede cambiar, sin embargo no pueden faltar las esenciales: **Consagración y Comunión, con una Introducción y un final, “que las exigencias**

⁷⁷ *Ibidem* p. 72

reclaman como todo discurso exige una premisa y una conclusión.”⁷⁸ Por lo cual se puede resumir que sus partes esenciales son tres: la Consagración, el Agnus Dei, y la Comunión.

Oratorios.- Los Oratorios pueden considerarse, según Cordero, como una rama de la Música dramática por la forma, y como una especie de Género Religioso por su carácter y coloración.

Himnos.- Cordero menciona que los himnos, entre los griegos recibieron el nombre de *psalmoi*, del verbo *psallein* que significa pellizcar o tocar un instrumento, de donde se derivaron más tarde las voces *psalmum* (latina), *psaume* (francesa) y salmo (castellana).

Lamentaciones.- El origen de esta forma específica se encuentra en el profeta Jeremías llorando sobre las calamidades como lloraba Homero sobre las ruinas de Ckios.

Salutaciones.- Que según nuestro autor, deben ser siempre sencillas y sobrias.

Género Social: abarca todas las composiciones en que el arte expresa las relaciones del hombre con el hombre. Sus características son: la pluralidad de personajes o acciones, la individualidad de los mismos, la congruencia de los medios expresivos con la época en que se desarrolle la acción, y la desaparición del carácter personal del autor en los de los diversos personajes artificiales.

Formas Específicas en el Género Social

Estas formas se desarrollan paralelamente al progreso de las culturas en la historia. Se categorizan a partir de las formas en las que se generalizan los afectos humanos.⁷⁹

Forma Épica.- caracterizada por el ritmo binario, la unidad de ritmo, y la sonoridad de los instrumentos de percusión y de latón.

⁷⁸ *Ibidem* p. 92

⁷⁹ *Ibidem* p. 119

Forma Romántica.- puede permanecer igualmente al género íntimo cuando habla de “una pena individual”, o al género social, cuando “es el dolor de las masas”.

Forma Erótica.- caracterizada, por la naturaleza de su origen, por: la dualidad de caracteres más o menos perceptible, debe ser lírica y bucólica. Cordero considera que debido a que el amor puede expresarse en dos sentidos: contemplativamente o por la pasión, la forma erótica, se divide de la siguiente manera: por los medios de expresión, en lírica y bucólica; por razón de intensidad y de tiempo, en contemplativa y pasional.

Género Íntimo: en este género es donde el compositor debe expresarse y revelarse en su totalidad. Este género es en donde el genio se expresa, debido a que la naturaleza de éste es de carácter personal. Lo que caracteriza a este género es la unidad de estilo en medio de la variedad de formas, es decir, el estilo típico de un compositor. La adopción de modelos de composición es permisible, mientras no sea una copia y mientras en el género se manifieste la personalidad individual del autor.

Las formas típicas del género íntimo: se dividen en formas típicas monorrítmicas y formas típicas polirítmicas.

Monorrítmicas: gavota, mazurka, valse, polca, schottisch, contradanza y cuadrilla, galopa, tarantela, la polaca, marcha, paso doble, y la berceuse.

Polirítmicas: sinfonía, conciertos, sonata, cantata.

Asimismo, uno de los objetivos de la musicología finisecular era que el musicólogo pudiera demostrar bajo leyes, que asimismo regulan el porvenir del arte (Kunstgesetze), cómo es que de una simple melodía se derivaban grandes sinfonías.

Es así que Cordero, fiel a su creencia en cierta “Ley Suprema del Adelanto”⁸⁰, que considera que todas las formas musicales tienden a perfeccionarse a través de

⁸⁰ *Ibidem* p. 146

los siglos y siguen “una evolución”, se propone “descubrir las leyes” de dicho fenómeno de progreso de las formas musicales.

Cordero piensa las formas musicales como “entes” que se van perfeccionando con el tiempo. Este “evolucionismo musical” nos da luz sobre los rasgos positivistas de su pensamiento estético:

La evolución que con el tiempo efectuó la cantata, fué [sic] mucho más amplia que la de la sonata. Comenzó por constar del Recitado y dos Tiempos: uno moderado y otro más vivo; después, la cantata empleó dos voces, engendrando el duo [sic] con acompañamiento; luego tres, engendrando el trío; después cuatro, engendrando el cuarteto; y por último, á las voces de los solistas se asociaron las de las masas corales y se alternaron ó concertaron en un conjunto esas diversas formas, ofreciendo el tipo embrionario de lo que, mejor conformado y al servicio de un solo asunto, se llamó después Ópera.⁸¹

Del mismo modo, Cordero supone que la cantata es el germen del concierto y la sinfonía:

... hemos podido persuadirnos de que en música no hay formas prefijas ni permanentes, ni que todas son pasajeras é inestables, y que en el curso de la evolución general se transforman unas en otras, persiguiendo un tipo de perfección jamás alcanzado, al cual, sin embargo, se aproximan más y más las formas útilmente halladas.⁸²

En un primer momento, el positivismo de Cordero no resulta obvio. Incluso declara **haberse separado del “espíritu de escuela” y haber seguido un “sistema ecléctico e independiente”**⁸³. Sin embargo, podemos encontrar ciertas similitudes entre su trabajo y el proyecto de la musicología alemana de fines del siglo XIX. Estas similitudes, como se buscó demostrar son apenas aparentes, pues si tuviéramos que encasillar las reflexiones de Cordero en un tipo de pensamiento deberíamos decir que encaja mucho más con el pensamiento romántico que con el positivista propiamente.

LA DEFENSA DE LA MÚSICA NACIONAL MEXICANA

Un rasgo significativo del pensamiento de Cordero es su convicción por la existencia de una música propiamente mexicana. Es quizá el primer teórico mexicano en defender un nacionalismo musical desde la mirada teórica.

⁸¹ *Ibidem* p. 221

⁸² *Ibidem* p. 224

⁸³ *Ibidem* p. V

Los musicólogos e historiadores han estudiado el nacionalismo musical sólo en relación con las obras⁸⁴, y lo ubican temporalmente en la primera década del siglo XX. En este sentido, el nacionalismo de Cordero no debe plantearse como un producto musical (composición), sino como un sustento teórico y estético, incluso como un antecedente filosófico a las obras que posteriormente Carlos Chávez, Manuel M. Ponce o Silvestre Revueltas produjeron.

Nuestro autor refuta la idea de que la música mexicana sea una copia de la española y que carezca de originalidad. De igual modo, rechaza que deba su origen a **“la música propia del pueblo conquistado”**, pues éste **“no poseía más que productos y formas engendradas por el grosero instinto y de las cuales no ha quedado una huella definida ni apreciable”**. Sustenta entonces que la idea de originalidad es **“cosa muy discutible”**:

.. no podríamos nunca llegar a la original, que sería sin duda alguna, dentro de ese criterio, la primera y la más antigua, es indudable que en materia de diferenciación y clasificación, la originalidad así entendida no nos proporcionaría la mínima claridad.⁸⁵

Cordero defiende que exista una música netamente mexicana aún reconociendo que ésta se ha nutrido de diversos elementos ajenos. Esta música nacional puede ser distinguida por las siguientes características:

1. La tendencia a mezclar los dos ritmos binario y ternario de forma metódica y deliberada
2. La tendencia a cortar por medio de aspiraciones o silencios los incisos en vez de ligarlos como parece natural. Es decir, tener un compás quebrado, lo que es a la vez una de las bellezas musicales de las formas nacionales y su mayor dificultad.

⁸⁴ Sobre el nacionalismo musical véase: Michaca, Pedro. *El nacionalismo musical mexicano*, UNAM, 1931. cd. De México, 24 pp.; Otto MAYER-SERRA, *Panorama de la música mexicana*, 1ª ed. 1941, El Colegio de México, cd. de México; reimpr., CENIDIM/INBA, cd. de México, 1996, 196 pp.; Castellanos Pablo, *El nacionalismo musical en México*, Seminario de Cultura Mexicana, 1969, cd. de México, 15 pp.; Estrada, Julio (ed.): *La música de México, vol. I, “Historia”, no. 4: Período nacionalista (1910 a 1958)*, UNAM, cd. de México. 1984; Moreno Rivas Yolanda, *Rostros en el nacionalismo musical mexicano*, FCE, cd. de México. 1986.

⁸⁵ Juan N. Cordero *op. cit.* p. 192

3. Su expresión patética está confiada siempre no a la repetición de un sonido ni a su anormal acentuación, sino a la prolongación de una nota, seguida generalmente de un movimiento vivo y regular.
4. En cuanto a la melodía, es casi siempre lánguida por regla general y prefiere con frecuencia el modo menor de los tonos.⁸⁶

Es así que Cordero declara que:

...pese o no a los que menosprecian lo nacional y propio, aunque sea bello, por correr tras de lo extraño, aunque no sea siempre hermoso, mientras no se destruyan mis humildes observaciones, seguiré creyendo que poseemos una forma musical propia, genuina y nacional, que bien estudiada y sobre todo escrita como debe escribirse, acentuará la afición que por ella muestran muchos extranjeros discretos.⁸⁷

El trabajo de Juan N. Cordero no empata con los modos en los que sus contemporáneos escribían sobre música. De hecho, no existe un trabajo anterior a *La Música Razonada*, en México, que busque crear una estética de la música, ni reflexionar sobre cómo conocemos el mundo a través de este arte. Debemos a la exhaustiva investigación que realizó el musicólogo Gabriel Saldívar, en *Bibliografía de la música y musicografía mexicanas*⁸⁸, el conocimiento que tenemos con respecto a los escritos sobre música en el siglo XIX mexicano.

Es preciso hacer mención de que las nociones de **“crítica musical”, “periodismo musical”, “crónica musical”, “reseña musical”, “musicología”, o “musicografía”, no estaban claras** en el siglo XIX mexicano. El uso de estas **categorías literarias o “géneros” (si se puede usar este término)**, fueron utilizadas posteriormente por los musicólogos e historiadores para hablar de la literatura sobre música en el siglo XIX en México; y las ambivalencias entre los límites y las definiciones de cada género son muchísimas. Quizá lo más conveniente sea **entonces hablar de “literatura musical”, sin tratar de categorizar con términos que resultan anacrónicos para nuestros intelectuales decimonónicos.**

⁸⁶ *Ibidem* p. 194

⁸⁷ *Ibidem* p. 198

⁸⁸ Gabriel Saldívar, *Bibliografía de la música y musicografía mexicanas*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”.

Podríamos considerar como antecedentes de la obra de Cordero a los trabajos de Ventura Reyes y Zavala, *Las Bellas Artes en Jalisco* (1882)⁸⁹; *Colección de Jarabes, Sones y Cantos Populares*, de Clemente Aguirre (1885)⁹⁰; *Disertación y revista histórica sobre armonía* (1881)⁹¹ de Gustavo E. Campa; o el texto de Eduardo Gariel, titulado *Chopin, tradición de su música. Consideraciones sobre algunas de sus obras*. (1895)⁹². Sin embargo, estos trabajos fueron movidos más por un ánimo enciclopedista o coleccionista, que propiamente estético o teórico.

Si bien, es un hecho que Cordero se nutrió de fuentes contemporáneas a él, debemos subrayar el hecho de que *La Música Razonada* es el primer trabajo hecho por un mexicano, que reflexiona sobre la dimensión epistemológica y estética de la música. Pero ¿cuáles son las razones por las cuales Cordero se plantea esta nueva manera de pensar la música? ¿Por qué surge el interés en él por estudiar las cualidades epistemológicas de este arte? ¿Qué proyecto hay detrás de este interés? La voluntad que llevó a Cordero a plantearse esta perspectiva en el estudio del arte, se ve claramente expuesta si estudiamos su obra posterior. *La Música Razonada* forma parte de un proyecto que no sólo busca sistematizar una estética, sino que hace uso de la sensibilidad como herramienta política y de encauzamiento de conductas.

⁸⁹ Ventura Reyes y Zavala, *Las Bellas Artes en Jalisco*, Guadalajara, Tip. de Valeriano C. Olague, 1882.

⁹⁰ Clemente Aguirre, *Colección de Jarabes, sones y cantos populares: tal como se usan en el Estado de Jalisco*, 1885, 52p.

⁹¹ Gustavo E. Campa, *Disertación y revista histórica sobre la armonía*, s.p., cd. de México.

⁹² Eduardo Gariel, *Chopin: La tradición de su música, y consideraciones sobre algunas de sus obras y manera de interpretarlas*. México: Fr. Díaz de León, 1895.

EL PROYECTO DE POLITIZACIÓN DE LA SENSIBILIDAD DE JUAN N. CORDERO

“La ilustración del entendimiento sólo merece respeto si se refleja en el carácter, pero con eso no basta: surge también, en cierto modo, de ese mismo carácter, porque el camino hacia el intelecto lo abre el corazón. La necesidad más apremiante de la época es, pues, la educación de la sensibilidad, y no sólo porque sea un medio para hacer efectiva en la vida una inteligencia más perfecta, sino también porque contribuye a perfeccionar esa inteligencia.”

Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*.

Dentro de la oligarquía que sostuvo la dictadura porfirista durante más de tres décadas, los intelectuales fungieron un papel fundamental. Este grupo, a finales del siglo XIX, buscó legitimar el ejercicio de poder autoritario y los nuevos proyectos nacionales: México se preparaba para la entrada de un nuevo siglo y estos nuevos tiempos exigían cambios estructurales en el modo de gobierno y un nuevo proyecto con respecto al encauzamiento de la sociedad mexicana.

El siglo XIX fue testigo de un avance conceptual y metodológico de las ciencias, cuya característica fue la experimentación y la búsqueda de una “objetividad” en el conocimiento. El estudio de la psique y del cuerpo humano, apoyado en el avance de las ciencias biológicas, generó el nacimiento de disciplinas como la fisiología, y posteriormente la psicología. Existían mutuos intereses entre dichas ciencias, uno de ellos y el más importante para el tema que aquí nos ocupa, fue la preocupación por comprender el funcionamiento de los organismos en relación con el ambiente. La influencia que tuvo la teoría de Lamarck¹ la cual sustenta que los órganos se potencian o se eliminan en la medida en la que el medio genere necesidades en ellos, es indiscutible. Esta adaptabilidad fue estudiada entonces, como una adaptabilidad fisiológica, y como los ajustes que en la psique producían los estímulos externos, es decir, como una adaptabilidad de la conducta, o dicho en otras palabras, el estudio de los actos repetidos de los órganos.

El estudio de los modos en los que se modifica la conducta y la voluntad de los hombres fue un tópico común en las reflexiones de los pensadores de finales del siglo XIX en México y primeras décadas del XX, sin embargo, la intención real que

¹ Lamarck, *Filosofía Zoológica*. Trad. Nuria Vidal Díaz, Barcelona, 1971.

subyace de estos estudios es puramente política. El gobierno porfirista requería generar conocimiento con respecto a la actividad psíquica y su incidencia en la conducta; este conocimiento daría herramientas al Estado para ajustar y orientar al pueblo mexicano.

Es así, que la conciencia de que la vida “psíquica” del hombre incidía por entero y subordinaba la conducta humana, llevaron a personajes como Ezequiel A. Chávez, Porfirio Parra, Justo Sierra, Julio Guerrero, Luis E. Ruiz y Juan N. Cordero a reflexionar sobre los modos en los que se manifestaba y operaba la psique del mexicano. El estudio del comportamiento de la psique deviene herramienta política en el sentido de que el propósito es servir al Estado otorgándole instrumentos para un mejor control de la sociedad mexicana, a partir de la manipulación de las mentes. Bien lo dijo en 1890 el psicólogo americano William James, “El estudio fisiológico de las condiciones mentales es el más poderoso aliado de la ética amonestadora.”²

La categorización del mexicano, la clasificación de sus formas de sensibilidad, las nociones de la raza, higiene, nutrición, y de educación moral, estética y física, fueron tópicos centrales de la discusión. El conocimiento de estos núcleos daría luz sobre la forma en que se desarrollan las conductas, se mantienen y pueden modificarse, o para decirlo en otras palabras, la forma en que las conductas aprenden. En este debate, participaron intelectuales de diversas disciplinas: juristas, médicos, filósofos, psicólogos y pedagogos. Y como era de esperarse, Juan N. Cordero también contribuyó con dichos temas aunque desgraciadamente no se le incluye en los estudios historiográficos que abordan la problemática. El Congreso Higiénico Pedagógico, celebrado en la Ciudad de México en 1882, durante la administración de Manuel González, es un evento en el cual podemos comprender cómo estos intereses se trasladaron al problema de salud pública y educación.

En este evento se discutió sobre una política sanitaria que tuviera el fin de “mejorar el nivel de vida de la población, elevar los índices de salud, combatir las

²William James, *Principios Generales de psicología*. Fondo de Cultura Económica, 1889. 126

diversas causas de mortandad social, entre ellas las epidemias y endemias, además de fomentar los hábitos de higiene pública e individual.”³ Del mismo modo, dicho congreso pugnó por el reconocimiento de la higiene mental e higiene física como elementos primordiales de la educación:

La necesidad se hace sentir tanto más cuanto que es frecuente ver que en México los padres de familia y algunos de los profesores de instrucción primaria se preocupan por la instrucción de sus niños, olvidando la higiene con grave perjuicio de la salud de estos: muchas enfermedades o vicios de conformación que lleva el hombre adulto, han sido adquiridas en los establecimientos de instrucción nada más que por un olvido o por ignorancia de los preceptos higiénicos.⁴

Del mismo modo, debe hacerse mención del 1º Congreso Nacional de Instrucción Pública⁵, realizado de 1889 a 1899 y que fue presidido por Joaquín Baranda, el entonces secretario de Justicia e Instrucción Pública. En él se discutieron nuevamente cuestiones de higiene física y mental y la necesidad de ponderar ésta como elemento fundamental de la educación e instrucción.

No es casualidad histórica que paralelamente a la producción de obras como *Ensayo sobre los rasgos distintivos de la sensibilidad como factor del carácter mexicano*⁶, de Ezequiel A. Chávez, *Génesis del crimen en México. Estudio de Psiquiatría social*⁷, de Julio Guerrero, “Enumeración y clasificación de las formas de la sensibilidad”⁸, de Porfirio Parra, y las tres obras de Juan N. Cordero más reaccionarias: *El alma orgánica. Ensayo de vulgarización de Psicología Fisiológica (1907)*, *La vida psíquica. Ensayo de vulgarización de Sociología y Política*, (1909), y *Anomalías y sus tratamientos: ensayo de vulgarización de psiquiatría y de organización de un sistema efectivo para la defensa social (1910)*, el gobierno porfiriano inaugurara las tres instancias más importantes en

³ Rebeca Ballín, “El Congreso Higiénico Pedagógico.” Tesis para obtener el grado de maestría en Historia. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. p. 83

⁴ Boletín del Consejo Superior de Salubridad del Distrito Federal. México, Imprenta del Gobierno. Tomo II No 7 y 8, enero 31 de 1882, p. 100. Citado por Ballín p. 60

⁵ También conocido como “Congreso Pedagógico”

⁶ Ezequiel A. Chávez, “Ensayo sobre los rasgos distintivos de la sensibilidad como factor del carácter del mexicano”, en *Memorias del concurso científico nacional, Sociedad Positivista de México*, 13 de diciembre, 1900.

⁷ Julio Guerrero, *Génesis del Crimen en México. Estudio de Psiquiatría social*. 1901.

⁸ Porfirio Parra, “Enumeración y clasificación de las formas de la sensibilidad.” *Revista Positiva*, 1 de abril de 1902. Núm. 16.

términos de control social: El Palacio de Lecumberri (1900); el Manicomio “La Castañeda” (1910); y la Universidad Nacional de México (1910).

Estas obras deben entenderse en el contexto en el que el gobierno porfirista requería de una legitimación de sus acciones. El apoyo que los intelectuales hicieron al Estado en términos de psicofisiología, derecho penal, y pedagogía era impostergable pues estas tres áreas convergían en la necesidad del encauzamiento de la sociedad mexicana. Por lo tanto, las obras escritas por los intelectuales financiados por la dictadura porfiriana servirían para legitimar las acciones que el Estado llevaría a cabo para manipular y encauzar las conciencias y los comportamientos anormales, así mismo para estigmatizar y marginar a los portadores de ellos. Es en este contexto en el que Juan N. Cordero escribe, apoyado por el financiamiento del entonces gobernador del Estado de Veracruz, Teodoro A. Dehesa, las obras que aquí analizaremos.⁹

Diez años después de la publicación de *La Música Razonada, Estética teórica y aplicada*, Juan N. Cordero imprime el texto que, en palabras suyas es: “la obra primera que [concibió] en los albores de [su] vida intelectual. Es por ello (...) la obra proyectada en la juventud y realizada en la vejez, y representa treinta años de interrumpidos pero jamás abandonados estudios”¹⁰. El *Alma Orgánica. Ensayo de vulgarización de Psicología Fisiológica*, fue publicado en 1907, bajo los auspicios del Gobierno del Estado de Veracruz, y fue dedicada al entonces gobernador del Estado, Teodoro A. Dehesa¹¹.

Cordero pensó *El Alma Orgánica* como el primero de los tres libros que reflexionarían sobre la sensibilidad, sus manifestaciones y sus tratamientos, es decir sobre: Anatomía, Fisiología y Nosología, y Terapéutica. Comprendería asimismo el estudio de las diversas “manifestaciones orgánicas del Espíritu” y su

⁹ La cercanía que tuvo Cordero con Dehesa se pueden observar desde el modo en el que Cordero hace la crítica favorable al arte que los alumnos de Natal Pesado, de la Academia de Jalapa, estaban haciendo. Esta academia estaba siendo financiada por Dehesa. Véase la *Biografía* de Cordero en el capítulo II.

¹⁰ Juan N. Cordero, *El Alma Orgánica. Ensayo de vulgarización de Psicología Fisiológica*, Xalapa-Enríquez, México, 1907. Of. tip. del Gobierno del Estado. 267p. Dedicatoria al Sr. D. Teodoro A. Dehesa. P. 7

¹¹ N. y m. en Veracruz, Ver. (1848 - 1936)

delimitación, y la descripción del “tributo psíquico” que según Cordero, debemos a la “susceptibilidad sensoria”. Por su parte el segundo libro, *La Vida Psíquica. Ensayo de vulgarización de Sociología y Política*¹², publicado en 1909, abarcaría el estudio del “espíritu” en actividad de relación, es decir, del sujeto sensible y el medio, ambos en sus dobles aspectos: el sujeto sensible en su doble aspecto “normal” y “anormal”, y el medio en su doble naturaleza “físico” y “social”. Por último, el proyecto culminaría con el estudio de los “sujetos anormales”, las “formas de anomalías” y el tratamiento apropiado para la reducción de estos tipos de sujetos al tipo “normal”. Este último lleva por título *Anomalías y sus tratamientos: ensayo de psiquiatría y un sistema efectivo para la defensa social*¹³.

El presente capítulo argumentará que *La Música Razonada* forma parte del proyecto de politización de la sensibilidad que Cordero desarrolla a lo largo de los tres libros antes mencionados, pues es en él donde nuestro autor sienta las premisas a partir de las cuales se construirán las propuestas desarrolladas posteriormente. *La Música Razonada* será el primer ejercicio en el que Cordero estudia la mecánica de la emoción, y la idea de perfeccionamiento del agente productor de la sensibilidad: la técnica; así mismo se presenta en dicho libro la música como detonante de sensibilidad que deviene en acción.

Por su parte, *El Alma Orgánica*, *La Vida Psíquica*, y *Anomalías y sus tratamientos* son los ensayos en los que, habiendo preparado el terreno de perfeccionamiento del arte, se plantean caminos para el perfeccionamiento de la sensibilidad y se proponen tratamientos a partir de la consideración de ésta como herramienta política. Del mismo modo, resulta imperante mencionar el libro de *Principios generales de Pedagogía y su aplicación a la enseñanza de la música*¹⁴, publicado en 1902, pues a lo largo de dicha obra, Cordero desarrolla tópicos de la teoría del conocimiento que retoma en sus obras posteriores.

¹² Juan N. Cordero, *La vida psíquica. Ensayo de vulgarización de Sociología y Política*. Xalapa-Enríquez, Of de Tip. del Gobierno del Estado, 1909. 283p.

¹³ Juan N. Cordero, *Anomalías y sus tratamientos: ensayo de psiquiatría y un sistema efectivo para la defensa social*, Xalapa- Enríquez, 1910. Of. tip. del Gobierno del Estado.

¹⁴ Juan N. Cordero, *Principios generales de pedagogía y sus aplicaciones a la enseñanza de la música*. Vol. I, Obra de texto del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Editada bajo los auspicios de la Secretaría de Instrucción Pública. México, Tip. “El Tiempo”, 1902.

Podemos así sistematizar lo siguiente:

LA MÚSICA RAZONADA: PERFECCIONAMIENTO DE LOS OBJETOS DE LA EXPERIENCIA SENSIBLE.

PRINCIPIOS GENERALES DE PEDAGOGÍA: METODIZAR LA ENSEÑANZA DEL ARTE. LA NECESIDAD DE UNA EDUCACIÓN ESTÉTICA.

EL ALMA ORGÁNICA: PERFECCIONAMIENTO DE LAS FORMAS Y LAS MANIFESTACIONES DE LA SENSIBILIDAD

LA VIDA PSÍQUICA: PERFECCIONAMIENTO DE LA RELACIÓN ENTRE EL SUJETO SENSIBLE Y SU MEDIO.

ANOMALÍAS Y SUS TRATAMIENTOS: POLITIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA SENSIBLE.

LA RELACIÓN ENTRE LA SENSIBILIDAD Y LA EDUCACIÓN EN EL PENSAMIENTO DE CORDERO

Al tiempo en el que Cordero escribe *Principios generales de pedagogía y sus aplicaciones a la enseñanza de la música*, el cual fue libro de texto del Conservatorio Nacional de Música y Declamación desde 1902¹⁵, el Despacho de Justicia e Instrucción Pública se subdividía en dos secretarías: por una parte la de Justicia y por otra, la de Instrucción Pública, en la que ocupaba el cargo de subsecretario Justo Sierra.

Emeterio Valverde declara de dicho libro que “por tal obra su apreciable autor merece prominente puesto entre los filósofos y pedagogos mexicanos. Como pedagogo especialmente le hallamos muy superior a los aficionados que conocemos y que, a nuestro parecer, no pasan de medio copistas y medio declamadores sistemáticos.”¹⁶ El libro está dividido en dos volúmenes, ambos publicados en 1902. En el primero de ellos estudia Cordero el origen y el proceso de las ideas, comenzando desde la percepción sensible de los objetos del mundo externo, siguiendo por los elementos y fenómenos de la psique hasta terminar con las

¹⁵ No se sabe en qué momento dejó de serlo. El Archivo Histórico del Conservatorio no resguarda documentación necesaria para conocer el dato.

¹⁶ Emeterio Valverde, *Crítica filosófica o estudio bibliográfico y crítico de las obras de filosofía, escritas, traducidas o publicadas en México desde el siglo XVI hasta nuestros días*. México: tip. Díaz de León, 1904. 460 p. “El Licenciado Juan N. Cordero”

generalizaciones de la ciencia pedagógica. El objetivo de nuestro autor en este volumen es formular las bases de la ciencia pedagógica y las leyes que presiden al cultivo de las diversas facultades sensibles, intelectuales y morales del hombre, para entonces, en el segundo volumen hacer una aplicación de esta teoría en la praxis de la enseñanza musical.

El interés de Juan N. Cordero por la enseñanza y la pedagogía, se remite a la última década del siglo XIX. En 1897, sostuvo una polémica con Ezequiel A. Chávez sobre el plan de estudios de la Escuela Nacional Preparatoria.

En 1893, como parte de la conmemoración de la Independencia de México, Ezequiel A. Chávez, fue invitado por la Junta Central de Estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria a dictar un discurso, “sus escuchas son los jóvenes estudiantes preparatorianos; sus interlocutores oficiales Juan Cordero y Justo Sierra”¹⁷. Las críticas que hiciera Chávez en dicho discurso incitó al Ministro de Justicia e Instrucción Pública, Joaquín Baranda, a encomendarle tres tareas: 1. La reorganización de la instrucción primaria elemental; 2. El proyecto de la reorganización de la instrucción primaria superior; 3. El proyecto de reorganización de la Escuela Nacional Preparatoria. Tareas que Chávez comienza a desarrollar y publica finalmente en 1895, en un libro que lleva por título *Reorganización de las escuelas primarias nacionales y de la Escuela Nacional Preparatoria*.

Juan N. Cordero hizo una crítica sobre dicho libro de Chávez, argumentando que era necesario antes que buscar un plan general de educación, definir el tipo de estudiante que se pretendía formar y los métodos de evaluación que se aplicarían. Igualmente, era indispensable precisar el perfil y la función del futuro ciudadano egresado de la preparatoria que se pretendía formar; dividió la focalización en tres aspectos: la moral, la psicología y la instrucción.

Pretender que un labriego viva como un sabio y un militar como un artista o bien pretender que solamente haya una educación: la del sabio y solamente para una clase:

¹⁷ Sergio López Ramos, *Historia de una psicología: Ezequiel Adeodato Chávez Lavista*. México: Plaza y Valdés, 1997. P. 72.

la acomodada, y bautizar todo esto con el nombre de Educación Nacional y Pública, no es desbarro que pueda ni aún suponerse en hombres de la talla de Herbert Spencer.¹⁸

Argumentaba Cordero que: “La mejor enseñanza pública será la que, además de ser práctica, se conforme con las necesidades de los nacionales educados, exaltando las facultades débiles y moderando las excesivas.”¹⁹ Chávez, por el contrario objetaba que “no puede corregir las defectuosas aptitudes, las malas costumbres, ni los vicios antecedentes de raza o históricos, exaltando las facultades débiles y moderando las excesivas.”²⁰ Si para Cordero había que exaltar las “facultades débiles” y “moderar las excesivas”, para Chávez, la moral será el mejor camino que tomar. Apoyado en las observaciones sobre la educación moral de Herbert Spencer²¹, y en la teoría evolucionista lamarckiana²² sostiene que la función crea a los órganos y su carencia los atrofia. No ejercitar la inteligencia es matarla y no ejercitar la excelencia de sentimientos es extinguirlos; más aún, el papel de la lógica y la psicología es estudiar, en general, cada operación del espíritu por lo cual debían ser éstas áreas estudiadas en la Escuela Nacional Preparatoria. Para cerrar, invoca la tríada de la educación: física, intelectual y moral.

El proyecto educativo que Cordero defiende es consciente de cómo las conductas se modifican a partir del estímulo o contra-estímulo que el medio ejerce sobre el organismo, es decir, de la sensibilidad de las facultades. Su propuesta resulta entonces más apegada a las teorías evolucionistas que la que sustenta Ezequiel A. Chávez, la cual sostiene que sólo a partir de la educación moral las conductas aprenden y se encauzan.

Cordero puntualizó que es necesario considerar la tradición educativa en México, para no repetirla o ir al fracaso, y se interrogaba si el sistema imperante cumplía con su propósito de educar, a lo que Chávez responde una vez más,

¹⁸ Juan N. Cordero *op cit.* nota 10 p. 240

¹⁹ Ezequiel Chávez. “El nuevo plan de estudios” en *El mundo*. México, D.F. 15 de julio de 1897.

²⁰ *Ibidem*

²¹ Herbert Spencer, *Educación intelectual, moral y física*. Trad. de Valerio Vales. Buenos Aires: Albatros, 1946, 274 p.

²² “En todo animal que no ha ultimado el término de su desarrollo, el uso más frecuente y sostenido de un órgano cualquiera fortifica poco a poco este órgano, lo desarrolla, lo agranda y le da una potencia proporcional a la duración de este uso; mientras que la falta constante de uso del mismo órgano lo debilita sensiblemente, lo deteriora, disminuye progresivamente sus facultades, y termina por hacerlo desaparecer.” Lamarck, *Filosofía Zoológica*, p. 187

apoyado en su creencia en la moral, que el sistema que había imperado hasta antes de 1896 en vez de establecer para todos, “como lo aseguró erróneamente el señor Cordero, el estudio de la lógica y las matemáticas, eximía del estudio de la lógica, del español y de las ciencias naturales a los arquitectos; prescribía que los ingenieros no tuvieran que estudiar moral.”²³ Chávez entonces pugnaba por una educación igual para todos, independientemente de la actividad que desempeñarían en el ámbito laboral los egresados. En este rasgo se parece al proyecto educativo de Gabino Barreda, que buscó crear en la educación un “fondo común de verdades.”²⁴

Las luchas que encabezara Ezequiel A. Chávez por insertar el estudio de la psicología y la moral como parte del plan de estudios de la Escuela Nacional Preparatoria, se vieron ganadas cuando ya en 1902, dicha institución contaba con una materia propia de psicología, que anteriormente se había incluido como un apartado de la de Lógica²⁵. De hecho, en el programa de estudios de 1903-1904, la materia de psicología contaba con núcleos temáticos como: *Observación psicológica de colectividades, Criterio final para estimar los hechos psíquicos, Sentimientos religiosos y estéticos, Fenómenos psíquicos, anormales y morbosos, Insania Mental, e Hipnotismo.*²⁶

La propuesta pedagógica de Cordero parte de considerar que todo conocimiento es un doble fenómeno de percepción y de comparación. La percepción, según nuestro autor, está exclusivamente radicada en el organismo, por su parte, en la comparación, además del agente puramente orgánico, interviene el entendimiento. Estableciendo lo dicho, Cordero procede a desarrollar su proyecto pedagógico, el cual se deriva de la anterior premisa:

... se necesita mantener el organismo en el orden normal de salud, a fin de que se encuentre apto para recibir impresiones, (...) posteriormente, enriquecemos al cerebro con un buen caudal de impresiones, para facilitar la comparación y expeditar la clasificación de causalidad, y por último, adiestraremos al

²³ *Ídem*

²⁴ Leopoldo Zea, *EL positivismo en México*. Fondo de Cultura Económica: México. 1953.

²⁵ Jahir Navallas Gómez, “Andanzas de la psicología social en México: historia, orígenes, recuerdos.” *Polis* vol.6 núm. 1 pp. 43-69.

²⁶ Álvarez Y Molina 1981 p. 95. Citado en *Andanzas de la Psicología social en México*. P. 51

entendimiento en la comparación y clasificación, por medio de un ejercicio constante y metódico.²⁷

Según Emeterio Valverde, Cordero es “el primero entre nuestros modernos pedagogos que quiera (...) hacer limitadas y tendenciosas la instrucción y educación preparatorias y no generales ni enciclopédicas.”²⁸ Sin embargo, la distinción entre la educación y la instrucción, fue algo que preocupó a los pedagogos mexicanos antes de que Cordero lo planteara en su texto. Para Justo Sierra, el Estado debía asumir la responsabilidad de educar, no sólo de instruir.²⁹

En términos de estructura argumentativa, tópicos y metodología, *Principios generales de pedagogía* tiene fuertes similitudes con el texto del médico mexicano Luis E. Ruiz, titulado *Tratado elemental de pedagogía*³⁰, publicado dos años antes del de Cordero. Ambos plantean la distinción entre instrucción y educación, y dividen en tres las facultades del hombre: 1) facultades físicas --las cuales Cordero llama facultades sensibles; 2) facultades intelectuales y 3) facultades morales. Igualmente, ambos consideran que las facultades sensibles son perfectibles con el ejercicio metódico y que el perfeccionamiento de éstas no sólo asegura salud y vigor del organismo, sino que es una condición necesaria para potenciar la voluntad y la conducta. Así mismo, Cordero y Ruiz plantean atender a la educación física de tal manera que no prevalezca sobre la educación de las facultades morales e intelectuales, pues esto sería perjudicial para el desarrollo de una educación que abarque todas las facultades del hombre.

Es así que el triple propósito pedagógico de Cordero lo llenan respectivamente los tópicos de *higiene, instrucción y educación*, y son éstos el eje vertical de la obra. Nuestro autor hace reiteraciones respecto a la necesidad por distinguir la *instrucción* de la *educación*, propiamente: la instrucción para Cordero es el “vaciado de datos”; la educación es la guía y el encauzamiento de ellos. Por lo tanto, considera que “puede existir instrucción sin educación; pero jamás

²⁷ Juan N. Cordero, *op. cit.* nota 12, p. 28

²⁸ Valverde, Emeterio, *op. cit.*, Nota 14

²⁹ Miliada Bazant de Saldaña, *Historia de la educación durante el porfiriato*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1993. 297p., p. 42

³⁰ Luis E. Ruiz. *Tratado Elemental de Pedagogía*, México: Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1900.

educación sin instrucción. En otros términos: la Educación es: la Instrucción sistemática, intencionada y metódica sobre materias conexas. La instrucción es solamente: la transmisión de un conocimiento.”³¹

En el tercer capítulo del primer volumen de *Principios generales de pedagogía*, titulado “Higiene: su extensión. Diferencias entre el ejercicio higiénico y el ejercicio educativo”, Cordero pone de manifiesto su herencia spenceriana³² al considerar el modelo dualista de la educación: intelectual y físico (orgánico) del hombre.

Cordero lamenta que frecuentemente en la enseñanza pública se ha confundido la noción de *higiene* con la de *educación física*. Para lo cual, define cada tópico. Por una parte, nuestro autor considera que la higiene es un “preventivo” y no “un remedio contra los males que aquejan a la humanidad.”³³ La higiene es una y la misma para todos, porque, según Cordero tiene el mismo objetivo, que es la salud, y porque en el estado normal de salud todos los organismos son semejantes. Asimismo, la higiene abarca un método general de vida que en palabras de nuestro autor:

...conduce a la conservación de la salud normal; (...) regulariza las funciones y metodiza nuestra existencia, valiéndose de la moderación y regularidad en las costumbres, alimentación, respiración, trabajo corporal o mecánico y trabajo intelectual; pero solamente como tal regulador y moderador, y sin tendencia educativa.³⁴

Por el contrario, el objetivo de la educación física es la conservación, adquisición o desarrollo para tales o cuales trabajos mecánicos y orgánicos.³⁵ Es decir, con respecto a la educación física, Cordero vuelve a remitir a Herbert Spencer al considerar el cuerpo como una máquina que requiere ser ejercitada para su mejor evolución. Por lo cual podemos decir que: la higiene, para Cordero atiende al organismo en su conjunto, y la educación, concreta su estímulo a miembros o sentidos determinados. De este modo, Cordero declara que ambos tipos de

³¹ *Ibidem* p. 165

³² Sobre la noción de la educación física de Spencer véase: Herbert Spencer, *Educación intelectual, moral y física*, 1861.

³³ Juan N. Cordero, *op. cit.* nota 12 p. 32

³⁴ *Ibidem* p. 32

³⁵ *Idem*

educación deben trabajarse paralelamente sin confundir los objetivos y propósitos del “ejercicio higiénico o gimnástico”, que son distintos del “ejercicio educativo”.

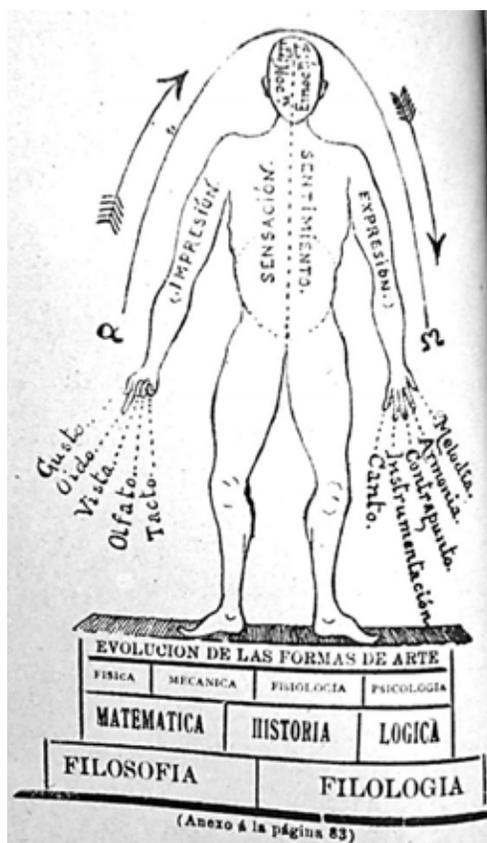


Ilustración 1 Principios generales de pedagogía y sus aplicaciones a la enseñanza de la música. Vol I, pág. 85

Cordero considera que al artista se le debe exigir una cultura científica.³⁶ El conocimiento de las matemáticas, la lógica y la historia, que a su vez, descansan en dos más amplias y fundamentales ciencias, en las que, según nuestro autor, pueden resumirse todos los conocimientos humanos “en la doble faz de especulación y aplicación o expresión”³⁷, es necesario en la formación artística y musical. Estas dos ciencias son: la Filosofía, “que en su sentido lato y genuino comprende toda investigación encaminada a enriquecer el conocimiento, y la Filología que, también tomada en un sentido lato, comprende todas las formas expresivas que no son sino

³⁶ *Ibidem* p. 8

³⁷ *Ibidem* p.91

auxiliares, complemento o ampliación del lenguaje, intérprete de nuestras emociones.”³⁸

En el segundo volumen de *Principios generales de pedagogía*, como se mencionó anteriormente, Cordero aplica la teoría del conocimiento que desarrolló en el primer volumen, a la enseñanza de la teoría musical. Concluye aseverando que es necesario unir con método la labor sensitiva, emotiva, subjetiva o expresiva utilizando sus naturales puntos de contacto, y localizar los diversos agentes físicos y morales o psíquicos que intervienen sucesivamente durante el fenómeno de la producción musical. Del mismo modo, Cordero declara que es necesario unir los recursos de la nemotecnia y de la lógica para retener y razonar la colocación de cada uno de esos elementos. Igualmente se requiere:

... explotar la sinopsis, para presentar y representar en concreto el cuadro de nociones cuyo concurso informa el arte que nos ocupa, y necesitamos, por último, llenar esas condiciones, dando al propio tiempo que lugar apropiado a cada operación del organismo y del entendimiento una idea clara de la evolución general a que concurren y de sus transformaciones definitivas conforme a los principios y generalizaciones hechas y recogidos en la teoría del conocimiento. En otros términos: necesitamos comprobar en todo el proceso del fenómeno expresivo que llamamos música, la eficacia de las teorías que hemos establecido como generales para todo humano conocimiento.³⁹

El papel que la música desempeña en la propuesta educativa de nuestro autor es fundamental, no sólo porque en este arte aplica su metodología pedagógica sino también porque el arte, para Cordero, es educativo. En la medida en la que la música excite repetidamente a la sensibilidad, generará un hábito en el organismo.

Si para Cordero, “*el criterio regulador de la voluntad humana no es más que un balance de placer y de pena*. Si la pena supera, triunfará la Resistencia; si supera el placer, triunfará el Estímulo”⁴⁰. Si la voluntad lleva al acto, ¿podemos considerar que para Cordero el estímulo del arte genera voluntades?

³⁸ *Ibidem* p. 92

³⁹ *Ibidem* p. 85

⁴⁰ Juan N Cordero, *Principios generales de pedagogía y sus aplicaciones a la enseñanza de la música*. Vol. II, 1902, p. 36

En 1901, Ezequiel A. Chávez publica en *Revista Positiva*, “Ensayo sobre los rasgos distintivos de la sensibilidad como factor del carácter mexicano”⁴¹, una obra clave para comprender el desarrollo de la psicología mexicana del siglo XX. El interés de los intelectuales mexicanos finiseculares, por conocer el trabajo de la psique y su relación con el organismo, e igualmente por el estudio de la sensibilidad como un elemento irreductible de la conducta, fueron tópicos que se discutieron constantemente en los albores de la psicología en México. Juan N. Cordero participa también en la discusión que llevaron a cabo personajes como Chávez y Porfirio Parra en la que el tópico de la sensibilidad figuraba como el ápice del debate.

Las preguntas a las que responde Ezequiel A. Chávez en su ensayo son: ¿Cómo surge el fenómeno de la sensibilidad? ¿Cómo se manifiesta ésta? ¿Qué efectos tiene sobre la conducta? Por lo tanto, en él se esboza el nacimiento del fenómeno de la sensibilidad, la caracterización de ésta, su permanencia, sus efectos, y por último, el término de ella. Chávez parte de considerar que el carácter es la resultante de todas las condiciones psíquicas de los individuos; y que la sensibilidad es elemento constitutivo del mismo carácter. Seguido de esto, señala los rasgos típicos de la sensibilidad del mexicano, advirtiendo que ésta varía en la heterogénea población de México, por lo cual distingue: al indio, mestizo vulgar, y mestizo superior. En cada tipo de mexicano, el fenómeno de la sensibilidad se presenta de distintas formas.

Juan N. Cordero da un paso atrás en la línea argumentativa de Chávez. Como se mencionó anteriormente, las reflexiones de Cordero no inician especulando sobre los rasgos del fenómeno de la sensibilidad, sino en la reflexión sobre qué objetos externos al sujeto sensible, y al mismo tiempo producidos por él mismo, generan el fenómeno, para lo cual defiende que es el arte el proveedor por antonomasia de impresiones y sensaciones.

Podemos de este modo sistematizar lo siguiente:

⁴¹ Ezequiel A. Chávez, “Ensayo sobre los rasgos distintivos de la sensibilidad como factor del carácter mexicano.” *Revista Positiva*, vol. 3, núm. 1, 1901.

| Juan N. Cordero | Ezequiel A. Chávez |
|---|---|
| ¿Cuáles son los objetos de la experiencia sensible? | |
| ¿Cómo se produce el fenómeno de la sensibilidad? | |
| ¿Cómo se manifiesta la sensibilidad | |
| ¿Cómo se relaciona el sujeto sensible con el medio? | |
| | ¿Qué efectos tiene la sensibilidad sobre la conducta? |
| ¿Cómo la sensibilidad regula la voluntad humana? | |
| ¿Cómo la sensibilidad crea conciencias? | |
| | ¿Cómo concluye el fenómeno de la sensibilidad? |
| ¿Cómo juega la sensibilidad en el tratamiento de anomalías psíquicas? | |

Según Ezequiel A. Chávez, la capacidad para fijar permanentemente las emociones, lo cual se hace al intelectualizar los sentimientos y que tiende a la formación de ideales se llama “cristalización”, y es un rasgo particular de los “hombres de sistema”, o sea, de los “mestizos superiores”. Esta noción de “cristalización” fue quizá retomada de William James, cuando considera que las impresiones y emociones dejan “surcos” en las corrientes nerviosas la primera vez que cruzaron por ellas, y que es con la repetición del estímulo que provoca las impresiones, que la hendidura del surco va haciéndose más profunda, lo cual permite que la impresión pase libre y recuerde el trayecto de sus conductos nerviosos, sin el desgaste de la fuerza que se requirió la vez primera:⁴² “Aunque al principio puedan formarse obstrucciones al conducto, serán desvanecidas poco a poco, y cada vez más, hasta que al fin se convierte en un canal de desagüe natural”.⁴³

⁴² “Las corrientes, una vez adentro, deben encontrar un camino. Al salir, dejan vestigios en los conductos que siguieron. Lo único que pueden hacer, en resumen, es ahondar los antiguos conductos o hacer algunos nuevos y la plasticidad íntegra del cerebro se condensa en dos palabras cuando lo llamamos un órgano en que las corrientes que penetran desde los órganos de los sentidos, hace con facilidad extrema conductos que no desaparecen fácilmente.” William James, *op. cit.* nota 1. P. 108

⁴³ *Ibidem* p. 109

La idea de *cristalización* de Chávez y Cordero se asemeja, a la noción de hábito de William James. Se trata de fijar las emociones, cristalizarlas a partir del hábito: éste simplifica los movimientos, los hace más perfectos y disminuye la fatiga; posteriormente, disminuye la atención consciente con que se realizan los actos.⁴⁴

Sin embargo, para Juan N. Cordero, el fenómeno de la sensibilidad no varía por la raza, sino por los factores como la higiene y la salud. Respecto al tópico de “cristalización” y al hábito de las emociones, Cordero reitera que la capacidad de cristalizar es igual en todos los seres humanos, sin importar la raza. En diálogo con Chávez, Cordero responde que todos los mexicanos somos “hombres de sistema”.

Una de las preguntas claves del ensayo de Chávez es si las manifestaciones de la sensibilidad son iguales en el indio, en el mestizo vulgar y en el mestizo superior. Chávez una vez más, responde sobre el carácter interno y centrípeto de la sensibilidad indígena, y sobre el carácter externo y centrífugo de la sensibilidad del mestizo superior. Por su parte, Cordero se plantea otra alternativa: el “arresto”, es decir, la interrupción de un proceso de reacción orgánica realizado ya, que provoca la inhibición, la no acción, resulta cuando el contra-estímulo es igual en proporción que el estímulo y ambos en sentido negativo el uno, positivo el otro, dan por resultado cero.⁴⁵ Y sobre esto declara que:

A primera vista, no faltará quien adjudique las omisiones al lote de las deficiencias, y los actos al lote de las excedencias orgánicas o funcionales, pero reflexionando en el mecanismo de la inhibición, que nos pone de manifiesto que en el sentido fisiológico la inhibición también es acto, es decir: actividad orgánica de reacción; de igual modo que el freno de vapor o de aire, destinados a disminuir o suprimir un movimiento dado son a su vez movimientos y energías en dirección contraria.⁴⁶

¿Cuáles serían las conciliaciones entre el pensamiento de Ezequiel A. Chávez y Juan N. Cordero? ¿Qué rasgos resultan homogéneos? Como se intentó exponer

⁴⁴ *Ibidem* p. 115

⁴⁵ Juan N. Cordero, *El alma orgánica. Ensayo de vulgarización de Psicología Fisiológica*. Xalapa-Enriquez. Of. de Tip. Del Gobierno del Estado., 1907, p. 56

⁴⁶ Juan N. Cordero, *Anomalías y sus tratamientos: ensayo de vulgarización de psiquiatría y de organización de un sistema efectivo para la defensa social*. Xalapa-Enriquez. Of de Tip. del Gobierno del Estado, 1910. p. 46

anteriormente, existen más diferencias que similitudes entre sus pensamientos. Estudiar y comprender las distintas formas que estos personajes entendieron la sensibilidad y la educación, diversifica a su vez la noción que reproduce la historiografía sobre las estrategias que en México se hicieron con respecto a los proyectos educativos de corte nacionalista.

EL ALMA ORGÁNICA: LA ADAPTACIÓN DEL SUJETO AL MEDIO

El Alma Orgánica, parafraseando a su autor, es un estudio de psicología fisiológica al servicio del sistema penal mexicano.⁴⁷ Este libro demanda que los funcionarios, tribunales y jurados, al estar ajenos a los conocimientos de antropología jurídica y psicología, “no pueden menos que proceder empíricamente al aplicar la ley y juzgar en casos particulares de conducta”, en lo que respecta a los problemas de voluntad, deliberación y consciencia, “exponiéndose a cometer notorias injusticias ya por castigar a un inocente, ya por dejar impune a un criminal.”⁴⁸ Cordero cree que el conocimiento de la rama social y experimental de la psicología sería la única manera de poner fin a tales abusos; el conocimiento de la psicología social debe ser “el criterio que presida a todo estudio jurídico penal.”⁴⁹

Para nuestro autor, “lo psíquico” comprende “todas las operaciones orgánicas cuyas manifestaciones en conjunto hemos llamado espíritu y aisladamente llamamos facultades,”⁵⁰ igualmente afirma que “no se puede tener conocimiento del espíritu sino unido al organismo y convertido en movimiento o acción.”⁵¹ Por lo cual, *El Alma Orgánica* es un estudio de la mecánica y la fisiología de las facultades psíquicas que se relacionan con la conducta humana y social.

La hipótesis que sostiene el libro es la consideración de que la vida psíquica no es más que una labor de continua adaptación, que Cordero considera es el “resultado orgánico de la educación.”⁵²

⁴⁷ Juan N. Cordero, *op. cit.* nota 45, p. 15

⁴⁸ *Ídem*

⁴⁹ *Ídem*

⁵⁰ *Ibidem* p. 44

⁵¹ *Ibidem* p. 11

⁵² *Ibidem* P. 80

En el proceso de adaptación del sujeto al medio, sucede de la siguiente manera:

Todo estímulo nuevo para un organismo, le halla virgen para la sensación correlativa (...) y encuentra la resistencia natural correspondiente a un trabajo nuevo (...); con la repetición, gana terreno el Estímulo y lo cede la acción inhibitoria hasta que llega el Estímulo a vencer la resistencia y a triunfar del Contraestímulo...⁵³

En este proceso, juegan papeles disímolos elementos como la impresión, emoción –que Cordero la define como “motilidad consciente”--, sensación, reacción, etc. La *idea*, para nuestro autor es un elemento motor del organismo⁵⁴, y toda sensación “provoca una reacción motriz.”⁵⁵ Ésta, según Cordero “es la causa única de la reacción motriz (...). Toda idea, por el sólo hecho de serlo es un elemento motor, que obrando como excitante provoca una reacción: el movimiento; llámese ese movimiento acto, llámese trabajo fisiológico.”⁵⁶

Por lo cual, Cordero plantea que los “placeres intelectuales y artísticos sean en el fondo y en la esencia tan fisiológicos y sensuales como los de la nutrición y reproducción” en cuanto al mecanismo y la finalidad, ya que ambos son igualmente poderosos con respecto a la *ideodinamia*, neologismo que Cordero acuña y que se refiere a la potencia “ideo-motora” del organismo.⁵⁷ Si recordamos que en *La Música Razonada*, Cordero declara que la música se distingue por la capacidad de generar ideas en el espectador, con respecto a las otras artes y que es ésta su única finalidad, es la música entonces con su poder de sugestión⁵⁸, un generador de movimiento, pues “es el origen y cuna de todas nuestras ideas, la sensibilidad orgánica.”⁵⁹

Para Cordero, toda *idea* procede “de una repetición del excitante externo” que engendra la repetición de un mismo elemento constante de sensación.⁶⁰ A cada tipo de repetición le corresponde una idea:

1- Repetición del excitante idéntico: *idea concreta*

⁵³ *Ibidem* p. 14

⁵⁴ *Ibidem* p. 134

⁵⁵ *Ibidem* p. 137

⁵⁶ *Ibidem* p. 140

⁵⁷ *Ibidem* p. 158

⁵⁸ Véase capítulo II de la presente tesis.

⁵⁹ *Ibidem* p. 206

⁶⁰ *Ibidem* p. 245

- 2- Repetición de sensación idéntica: *idea colectiva*
- 3- Repetición de diferencias concurrentes en conjuntos de semejanza incompleta: *asociación de diferencias*
- 4- Repetición de semejanzas en conjuntos incompletamente diversos: *asociación de semejanzas*.
- 5- Repetición de ideas particulares: *ideas generales*.

El origen, movimiento y consecuencias de la *idea*, es un tema que estudia Cordero a lo largo de toda su obra intelectual. Sin embargo, es en *El alma orgánica* donde sintetiza sus reflexiones, proponiendo la creación de una ciencia encargada del estudio de ella.

Si tomando su equivalente griego llamamos propiamente estesionomía (de sensación y ley), o sea, Ciencia que estudia las sensaciones y las leyes que las rigen, habremos rematado la observación que nos ha conducido al descubrimiento del origen de las ideas, y que por lo mismo llamamos al principio ideogenesia (del griego origen y forma) teniendo en cuenta de que tiempo inmemorial se ha tomado la representación de la sensación en la forma de recuerdo, por la representación de la forma misma.⁶¹

La “nueva ciencia” estesionomía, se dividiría en dos: la estesionomía física y la estesionomía ética. La física comprendería “todas las ideas objetivas” y el estudio “de la naturaleza fuera del sujeto sensible, es decir, la sustancia extraña, el No Yo, todo lo que está afuera de nosotros”⁶² Por su parte, la estesionomía ética abarcaría todas las ideas subjetivas, “todo lo que está dentro de nosotros mismos y no es sustancia, es decir, el Yo.”⁶³

Cordero plantea un sentido de distinta naturaleza al olfativo, muscular, auditivo y del gusto. Éste, llamado *sentido genésico*, tiene el objetivo propagar y conservar la especie humana. Sus medios son la adaptación y el heredismo “que directamente nace de la satisfacción del sentido genésico.”⁶⁴ El sentido genésico, funciona como una excitación interna producida por funciones de orden fisiológico, manifestándose en forma de ideas o representaciones, excitabilidad nerviosa excedente, y “anhelos de origen inconsciente, orgasmos, erecciones musculares.” Sin embargo, el sentido genésico, considerado por Cordero el sentido más importante de todos, no solamente es excitado por un factor interno de

⁶¹ *Ibidem* p. 168

⁶² *Ibidem* p. 164

⁶³ *Ídem*

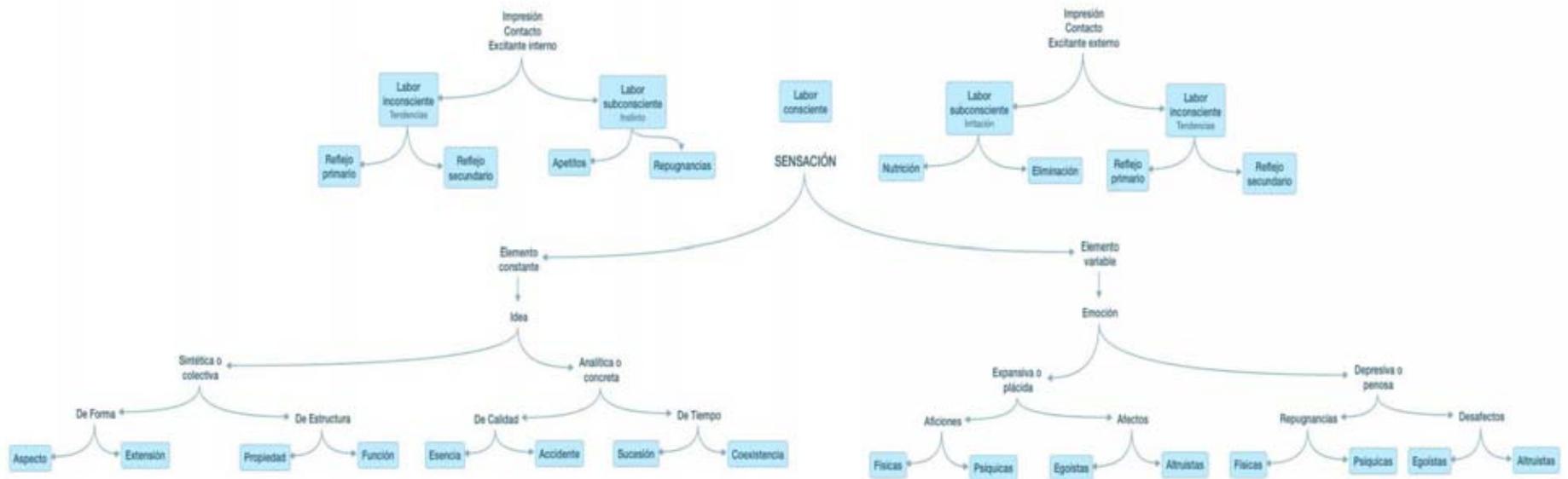
⁶⁴ *Ibidem* p. 80

preservación de la especie: “otras veces, la iniciativa viene de afuera, de afuera obra el estímulo productor de la excitación.”⁶⁵ Pero ¿por qué Cordero plantea la posibilidad de excitar el sentido genésico (el sentido de propagación de la especie), con agentes externos al instinto interno de preservación de la especie, común en todos los animales?

⁶⁵ *Ibidem* p. 83

CAPÍTULO IV

ESQUEMA SINCRONOGRÁFICO DEL CURSO Y DESARROLLO DE LA SENSIBILIDAD ORGÁNICA



EL ALMA ORGÁNICA

Finalmente, Cordero concluye su estudio aseverando que la sensibilidad orgánica, de la cual se nutren las ideas, asociadas al entendimiento, y que derivan en actos, forman la conducta del hombre. Y abre camino a su segundo libro *La vida psíquica*, planteando la pregunta ¿cómo generamos el acto o la abstención de éste? Es decir, el problema de la voluntad.

LA VIDA PSÍQUICA: PERFECCIONAMIENTO DE LA RELACIÓN ENTRE EL SUJETO SENSIBLE Y SU MEDIO.

Uno de los tópicos que la doctrina espiritista se planteó como fundamental para la construcción del estatuto de “ciencia” del espiritismo, fue el de “la fuerza psíquica”. En México, al igual que en el ámbito internacional esta “ciencia” fungió como el germen de la psicología fisiológica, debido al gran interés de sus adeptos por comprender y sistematizar el comportamiento y las manifestaciones del espíritu que determinaban la conducta humana, que según la tradición kardeciana⁶⁶, se debía a una fuerza psíquica y energía fluídica del espíritu.

Podemos ubicar gran cantidad de autores que, paralelamente a sus disciplinas, desarrollaron teorías sobre la vida psíquica que posteriormente formaron el cimiento sobre el cual se edificaría la psicología moderna. Entre ellos William Crookes⁶⁷, químico espiritista inglés que publicó una obra que reúne sus escritos realizados entre 1870 y 1896, titulada *Nuevos experimentos sobre la fuerza psíquica. Investigaciones sobre los fenómenos del espiritismo*, libro sobre energía psíquica que debido a su gran éxito en los círculos científicos lo llevó a ocupar en 1898 el cargo de presidente de la Society for Psychical Research (Sociedad para la Investigación Psíquica). Igualmente, Charles Richet⁶⁸, médico francés espiritista publica en 1922 su *Tratado de metapsíquica. Cuarenta años de trabajos psíquicos*, en el cual se sistematiza sobre la metapsíquica, término que será sustituido por el de “parapsicología”, acuñado por uno de los padres de la psicología moderna Max Dessoir. También podemos incluir como una obra espírita que fungió como germen de la psicología moderna, la obra del escritor y médico

⁶⁶ Se refiere a la doctrina espiritista fundada por Alan Kardec (séud.) Hippolyte Léon Denizard Rivail., en 1857, con la publicación de *El libro de los espíritus*.

⁶⁷ Inglaterra 1832-1919

⁶⁸ París 1850-1935

espiritista Arthur Conan Doyle⁶⁹, que lleva por título *La religión psíquica*, en la que igualmente se reflexiona sobre la capacidad fluídica de la energía psíquica, su comportamiento y sus manifestaciones.

Estos ejemplos son mencionados con el propósito de hacer ver que el paradigma científico del siglo XX, que consideró, entre otras cosas, al espiritismo como una metafísica que se escapaba de los límites de la razón, rasgo por el cual se tacharía de no ciencia, lleva en sus entrañas un saber que debe su germen a este umbral epistémico que niega y rechaza. En nuestro caso, sólo a partir de la consideración del espiritismo de Cordero, del cual se “aleja” en su madurez intelectual⁷⁰, es posible comprender la herencia de pensamiento que vierte en sus reflexiones sobre la psique y el comportamiento del espíritu.

Un antecedente mexicano es el de Joaquín Calero, con quien Cordero fundó el diario *El Universal* en 1886. Calero publica en 1876 en *La Ilustración Espírita*, un artículo titulado “La fuerza psíquica”⁷¹. En dicho texto, que consideramos es un antecedente primordial de las reflexiones de Cordero, se define la fuerza psíquica como el “esfuerzo voluntario de la corriente fluídica de los nervios”. El escrito busca responder a las preguntas: ¿Cuál es el modus operandi de la fuerza psíquica? ¿Hasta dónde llega su acción?, ¿Cuáles son las leyes de su desarrollo?

Para Calero, la fuerza psíquica, como toda fuerza, requiere de tres condiciones: su punto de aplicación, su dirección, y su intensidad. El punto de aplicación es el sistema nervioso, y la fuerza psíquica se distribuye en éste conforme a la *voluntad*. Al igual que Juan N. Cordero, Calero considera que debido al carácter volutivo de la fuerza, ésta puede distribuirse instantáneamente donde se desee, por lo cual la acción de las corrientes fluídicas es variable y direccionada. Es así que afirma que los elementos de la fuerza psíquica son de dos clases: unos

⁶⁹ Escocia 1859-1930

⁷⁰ Según la declaración que hace Cordero en su *Autobiografía*. En Emeterio Valverde.

⁷¹ Joaquín Calero, “La fuerza psíquica.” Sección Oficial de la *Ilustración Espírita*. Dedicado a M. Cellard.

puramente físicos y otros morales. Los primeros sirven para dirigir las fuerzas del organismo y los elementos morales, son el esfuerzo voluntario, la fe y la confianza.

Partiendo de considerar que es posible aumentar la energía de la fuerza psíquica, Calero menciona, del mismo modo que Cordero, que a partir de una educación y un “ejercicio metódico” los elementos físicos (organismo) y sus efectos (movimientos) pueden ser potenciados si se les da una dirección conveniente. Lo mismo sucede con los elementos morales de la fuerza psíquica (la confianza, la fe y el esfuerzo voluntario) éstos son susceptibles de aumento en la medida en la que se les aplique un “orden absoluto, educación y ejercicio metódico.” Por último Calero concluye diciendo:

Las leyes de la fuerza psíquica son como sus elementos: físicas, morales y finalmente mixtas. *Ley física*: los elementos físicos de la fuerza psíquica son iguales a las fuerzas del organismo. *Las leyes morales*: 1) los elementos morales son progresivos y se pueden aumentar al infinito; 2) La fuerza psíquica tiene acción exterior a proporción de la energía de sus elementos.⁷²

Por su parte, la directriz de *La Vida Psíquica* de Juan N. Cordero es la noción de *voluntad*. Ésta es pensada, siguiendo la tradición de John Stuart Mill, como un agregado de tendencias a obrar de manera firme, pronta y determinada en todas las principales contingencias de la vida. Y esta tendencia a obrar, es pensada sólo a partir de la frecuente repetición de los estímulos del cerebro que terminan habituándose a actuar de determinado modo.⁷³

Cordero explicita que la voluntad es la resultante de los estímulos y contra-estímulos ejercidos al organismo, es decir, es el resultado del medio. Su propuesta continúa con las nociones lamarckianas de adaptación, hábito y medio. El medio sería el conjunto de circunstancias que generan nuevas necesidades en el sujeto, del cual surgen acciones para saciarlas. La repetición de estas acciones generará un

⁷² *Ibidem*

⁷³ Sobre la idea del hábito y la voluntad, véase William James, *Principios generales de psicología*. Capítulo IV Hábito.

hábito y paralelamente, una adaptación del sujeto al medio, orgánica y en el caso de Cordero, psíquica también.⁷⁴

Una vez planteada ésta nuestro autor procede con el estudio de los elementos no considerados solamente en manifestación del sujeto ni en su sentido puramente orgánico, sino en relación con otros que le son externos, y que pueden reducirse al medio. Una vez que en *El Alma Orgánica* se estudiaron los excitantes psíquicos de una manera teórica, Cordero se propone plantear esas facultades en acción y valorar esas potencias en situaciones concretas. Por lo tanto, el libro pretende estudiar cómo la fuerza de la psique se ha manifestado, a lo largo del tiempo, frente a determinados medios, el objetivo es conocer las energías psíquicas en la vida de relación y con presencia de los diversos excitantes de la sensibilidad orgánica. Para así determinar cuáles son los tipos normales y anormales de sujetos.

Cordero plantea que existen tres fuentes de los factores que entran en juego en la actividad de la vida psíquica, el estudio de éstos daría por resultado el conocimiento del comportamiento de la fuerza psíquica en determinadas circunstancias históricas. Entre ellos se encuentra el *medio*: que comprende todos los estímulos que están fuera del sujeto sensible, y la *idiosincrasia*, que comprende todas las tendencias y aptitudes orgánicas características de cada individuo sensible. El *medio* se descompone en físico (naturaleza) y moral (humano); la *idiosincrasia* se subdivide en inclinaciones o tendencias heredadas y en tendencias o inclinaciones adquiridas. Con las tendencias e inclinaciones Cordero hará la “ecuación personal” y con el medio la “ecuación general”. De esto resultan las siguientes fórmulas:

$V = I + M$ Es decir: La **Voluntad** es igual á la suma de los estímulos provenientes de la Idiosincrasia y del Medio.

$I = H + A$ Es decir: La **Idiosincrasia** está formada por la suma de las tendencias heredadas y de las adaptadas o adquiridas.

⁷⁴ “... cambios en las circunstancias producen grandes cambios en las necesidades de los animales y cambios iguales en las acciones. Así, si las nuevas necesidades se vuelven constantes o muy duraderas, los animales adquieren nuevos hábitos, que son tan duraderos como las necesidades que los han hecho nacer.” Lamarck, *Filosofía Zoológica*. P. 179

M= R+S Es decir: El **Medio** está constituido por la influencia sumada de la Región y de la Sociedad en que se vive.

V= H+A+R+S Es decir: la **Voluntad** como resultante de los estímulos preside a la reacción final, que se resuelve necesariamente en un acto o en una abstención, que unidas o alternando forman la serie de actos y omisiones que llamamos Conducta. Podremos considerar ésta como equivalente y expresión de la Voluntad. Es decir: **C=H+A+R+S**

C=H+A+R+S Es decir, la **Conducta** es un producto de los estímulos provenientes de la Herencia de la Adaptación; de la Región y de la Sociedad en que se vive.

H= C-A-R-S Es decir: la **Herencia** está representada por la Conducta, deduciendo la influencia de la Adaptación, de la Región y de la Sociedad.

A= C-R-S-H Es decir: la **Adaptación** es el residuo de la Conducta, deducida la influencia de la Región, de la sociedad y de la Herencia.

R= C-H-A-S Es decir, La **Influencia Regional** o del Medio Físico, está constituida por la Conducta, deducido el influjo de la Herencia, de la Adaptación y de la Sociedad.

S= C-H-A-R Es decir, la **influencia de la Sociedad** o Medio Moral, está representada por la conducta, deduciendo el influjo de la Herencia, de la Adaptación y de la Región.

Cordero continúa entonces con el estudio de las anomalías. El sujeto anormal se califica así en relación con su medio:

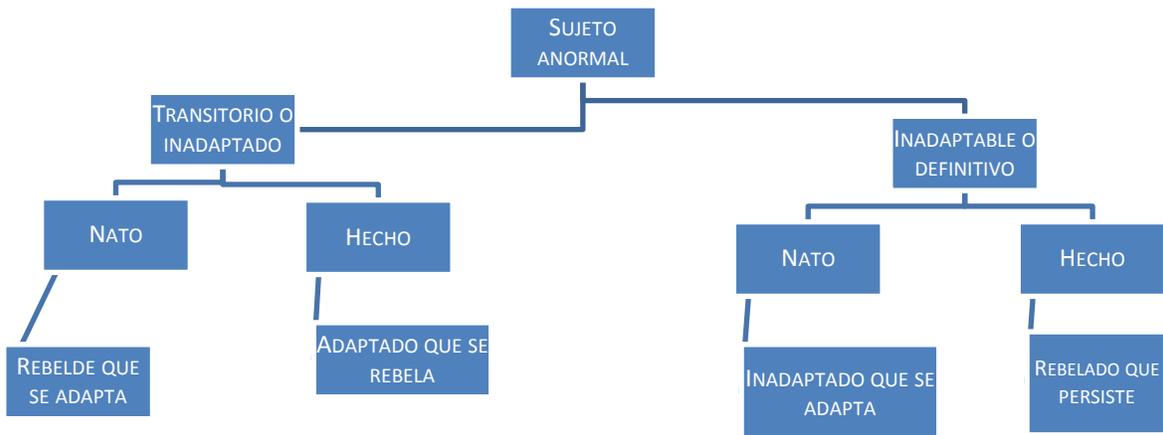
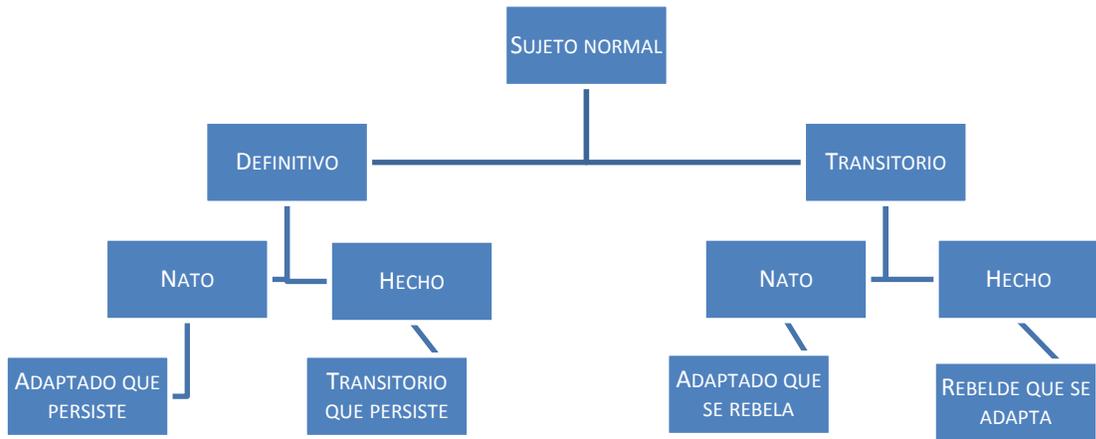
El exceso de instinto denunciando un exceso de tenacidad en el lote de las tendencias e impulsos heredados e idiosincráticos, (...) por una falta de adaptación al medio, y una cierta depresión de la idealidad en que se resuelve la acción de dicho medio sobre el sujeto. (...) es decir, exceso de idealidad, falta de tenacidad orgánica o somática para sostener las tendencias e impulsiones idiosincráticas apartadas por la herencia.⁷⁵

La incapacidad de un sujeto para adaptarse a su medio, es decir, la incapacidad del organismo para habituarse a éste, constituye la matriz de las anomalías. En otras palabras, la idea de anomalía, en el pensamiento de Cordero, remite necesariamente a la noción lamarckiana de adaptación.

Para nuestro autor, la anormalidad del sujeto puede ser transitoria o definitiva, y las más de las veces proviene del heredismo y es innata e idiosincrática.⁷⁶ El sujeto anormal se puede dividir así:

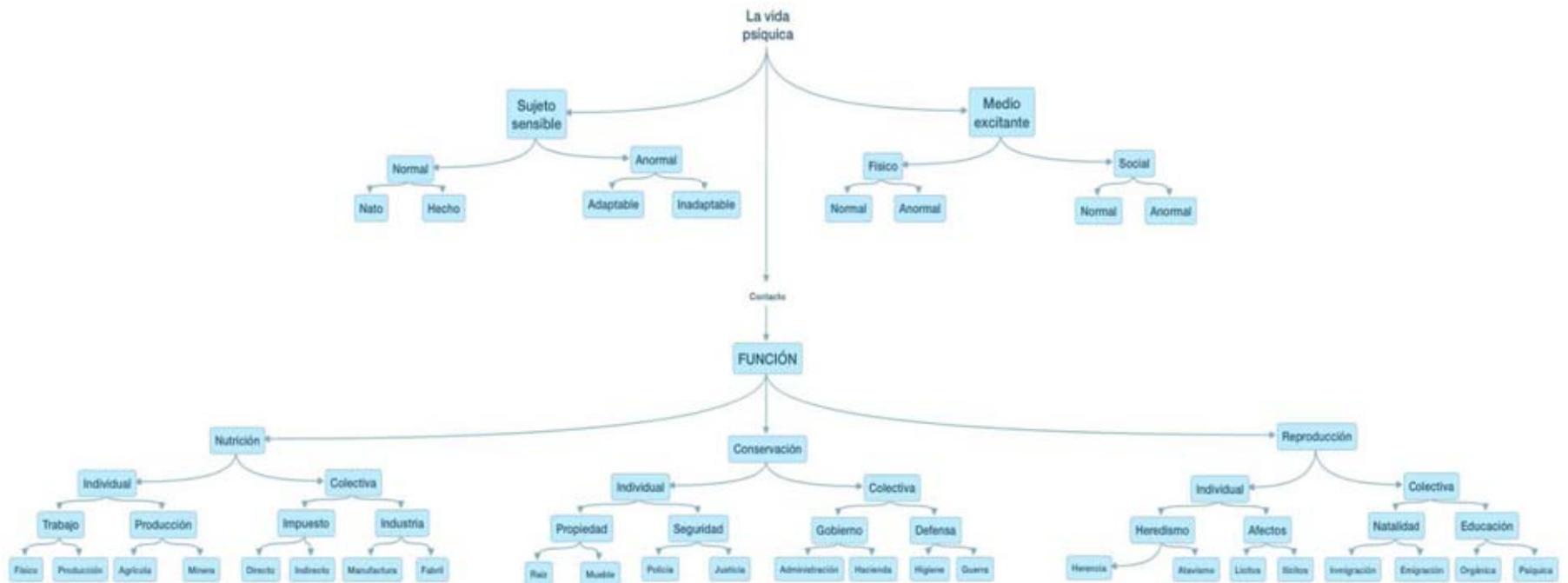
⁷⁵ Juan N. Cordero, *op. cit.* nota 10, p. 52

⁷⁶ *Ibidem* p. 54



CAPÍTULO IV

ESQUEMA SINCRONOGRÁFICO DEL ORIGEN, CURSO Y TRANSFORMACIÓN DEL FUNCIONAMIENTO QUE CONSTITUYE LA VIDA PSÍQUICA



LA VIDA PSÍQUICA

Las anomalías Cordero las categoriza en tres: las orgánicas, las funcionales y las de coordinación. Las anomalías orgánicas, comprenden mutilaciones, deformaciones e imperfecciones de órganos que ocasionan deficiencia en el mecanismo del cuerpo. Las anomalías funcionales comprenden “la falta, el exceso o la deficiencia o insuficiencia funcional. Por ejemplo la falta de transpiración, la hiperestesia, o exageración de la sensibilidad, y la dispepsia o insuficiencia digestiva, la disnea, etc.”⁷⁷ Las anomalías de coordinación, por su parte, se dividen en tres: carencia total, el exceso y el defecto de la coordinación: a la falta absoluta de coordinación de los movimientos se le llama parálisis; la coordinación deficiente determina la ataxia; y el exceso de coordinación determina la genialidad. “Y el paralítico, el atáxico y el genio son anormales.”⁷⁸

Del mismo modo, las anomalías tienen una relación intrínseca con la idea de voluntad. De hecho, Cordero declara que “las anomalías quedan resumidas en un exceso de impulsión debido a la debilidad o falta de voluntad o inhibición.”⁷⁹ Y a partir de esta aseveración, clasifica las anomalías respecto a la voluntad: la abulia y la ataxia. Es decir, la falta de voluntad, y por el otro lado, la imposibilidad orgánica de inhibir el acto.

⁷⁷ *Ibidem* p. 68

⁷⁸ *Ídem*

⁷⁹ *Ibidem* p. 60

Cordero termina *La Vida Psíquica* abriendo el camino a su tercer libro, *Anomalías y sus tratamientos*, al hacer la declaración de que si la conducta es la forma expresiva de la voluntad, y modificar la conducta es modificar la voluntad, habrá que obrar sobre el organismo, en su forma de *heredismo*⁸⁰, para así incidir en las funciones psíquicas y generar conductas determinadas.⁸¹

ANOMALÍAS Y SUS TRATAMIENTOS: MODIFICACIÓN DE LA EXPERIENCIA SENSIBLE.

En palabras del autor, el libro es una “investigación filosófica de índole social y práctica, que ofrece a los legisladores del futuro un puñado de reflexiones y de observaciones desapasionadas que tomar en consideración a la hora de cambiar el sistema de la defensa social, ya suficientemente iniciado y deseado por muchos y conspicuos [*sic*] pensadores.”⁸² El propósito de Cordero se asemeja al de Ezequiel Chávez en “Ensayo sobre los rasgos distintivos de la sensibilidad como factor del carácter del mexicano.” Chávez plantea que es necesario elaborar un estudio que analice las manifestaciones de la sensibilidad para que el fruto de éste sirva como herramienta para la educación de los diversos componentes del cuerpo social y para la represión de los delincuentes.⁸³ El libro de Cordero está dividido en dos secciones: la primera dedicada al estudio de las anomalías, y la segunda a los tratamientos de éstas.

Anomalías y sus tratamientos debe entenderse como un libro que emana de una preocupación que tuvieron los políticos y juristas mexicanos desde 1877, cuando el presidente Porfirio Díaz anunció que en México pronto se establecería el sistema penitenciario.⁸⁴ Anunciado esto, varios estados pusieron manos a la obra. Desde antes se contaba con la penitenciaría de Guadalajara; años más tarde se

⁸⁰ Sobre la idea de *heredismo* en Cordero véase Cordero, Juan N. *El Alma Orgánica*.

⁸¹ *Ibidem* p. 230

⁸² Juan N. Cordero, *op. cit.* Nota 11, p. 14

⁸³ Ezequiel A. Chávez, *op. cit.* nota 5

⁸⁴ Moisés González Navarro, "El porfiriato, la vida social", en Cosío Villegas, Daniel, *Historia moderna de México*, 2a. ed., México, Hermes, 1970, p. 446.

agregaron otras grandes prisiones: Salamanca, Mérida, Saltillo, Chihuahua, San Luis Potosí y Puebla.⁸⁵

Debe ser mencionado que durante la segunda mitad del siglo XIX hasta 1901, subsistieron en México las disposiciones que con respecto al derecho penal se establecieron en la Constitución Federal de 1857. El cambio ocurrió cuando el 14 de mayo de ese año, surge una reforma constitucional que suprimió la primera frase del precepto, que en lo sucesivo sólo diría: "Queda abolida la pena de muerte para los delitos políticos...". De esta suerte se afianzó en la ley fundamental la posición favorable a la pena de muerte, fórmula que perdura en el artículo 22 de la carta de 1917. Sin embargo, fue hasta 1916, año en que se reúne el Congreso Constituyente Revolucionario que el país expidió una nueva legislación penal.

Las reflexiones que en torno al sistema penal hicieron médicos, juristas, abogados, antropólogos y pedagogos en los últimos años del XIX y la primera década del XX fueron muchas. En la Ciudad de México, se inaugura el 1 de septiembre de 1900 Lecumberri o "El Palacio Negro", como era conocido popularmente. El entonces gobernador del Distrito Federal, Rafael Rebollar, dijo que ese reclusorio se sujetaba "al sistema penitenciario, reconocido como mejor por la mayor parte de los sabios en todos los congresos internacionales; al sistema conocido en Irlanda y ensayado con éxito por el capitán Croffton..."⁸⁶. Por su parte, Miguel Macedo advirtió que el penal de Lecumberri "marcará una etapa en la historia de las instituciones penales de nuestro país: aquí por vez primera va a implantarse un régimen completo, orientado hacia la corrección moral y que abarque todas las fases de la vida del hombre a quien la justicia ha declarado delincuente..."⁸⁷.

En esta nueva prisión, muchos penalistas, penitenciaristas, y médicos del porfiriato pusieron sus esperanzas. Juan N. Cordero fue uno de ellos. Si bien no

⁸⁵ *Ibidem* pp. 446-447

⁸⁶ "Discurso pronunciado en la ceremonia inaugural de la Penitenciaría de México, por el presidente del Consejo de Dirección del mismo establecimiento, lic. D. Miguel Macedo" citado por Díaz y de Ovando, Clementina, "La ciudad de México en el amanecer del siglo XX (inauguración de la Penitenciaría)", en *Lecumberri: un palacio lleno de historia*, México, Archivo General de la Nación, 1994

⁸⁷ *Ídem*

hace mención en su libro, a cárceles en particular, es bien obvio que nuestro autor participa en las discusiones que con respecto al sistema represivo se propiciaron en México, con la modernización del sistema penitenciario.

Cordero considera que el sistema penitenciario contemporáneo a él es solamente una modificación del sistema de la *vindicta pública*. Por lo cual distingue dos modificaciones. La primer diferencia fundamental reside en que la vindicta pública se proponía la regeneración social del acusado apartando a los futuros delincuentes de los escenarios propicios al crimen, por medio del temor a la dureza de la pena que se aplicaba; por el contrario, el sistema actual a Cordero persigue la regeneración del delincuente mejorando así a la sociedad. La diferencia está, según Cordero en que la primera clase de represión coloca en primer término a la sociedad y en segundo al delincuente, la segunda, por el contrario, pone en primer lugar al delincuente y en segundo término a la sociedad.

La segunda diferencia es con respecto a la finalidad de la pena. La vindicta pública imponía el padecimiento como puente para llevar al delincuente al temor y del temor a la abstención de delinquir. El nuevo sistema, en contra parte, emplea los mismos procedimientos coercitivos, pero con un propósito diverso:

... en el aislamiento ve un medio para estimular al delincuente a la meditación y a la apreciación del mal causado para engendrar el arrepentimiento espontáneo; en el trabajo no ve un instrumento de tortura y de maltrato físico, sino una distracción y un ejercicio que confronten el cuerpo y el espíritu respectivamente (...) sobre todo, considera al delincuente como un enfermo del espíritu susceptible siempre de regeneración y va preparando gradualmente al condenado al goce de la libertad y de la vida social.⁸⁸

Los sistemas anteriores, para Cordero, tenían por objeto la expiación de la culpa hecha a Dios, con la infracción de la ley moral, o la ofensa hecha a la sociedad con la infracción de la ley penal. El sistema actual, tiene por objeto la regeneración, que Cordero propone sea buscada en la personalidad psíquica y por medio de estímulos solamente. Por lo tanto, nuestro autor pone de relieve que los presos no deben ser llamados delincuentes, sino sujetos con anomalías psíquicas, por lo cual el sistema debe tener por propósito la curación de esas anomalías en las dos fuentes que

⁸⁸ Juan N. Cordero, *op. cit.* nota 11, p.. 93

proceden (heredismo o medio). Asimismo, Cordero critica al sistema de su tiempo, considerándolo altruista, pues va en pos del arrepentimiento del culpado.⁸⁹

En *Anomalías y sus tratamientos*, Cordero parte de cuatro aseveraciones: 1) El estado normal del sujeto es el equilibrio entre sus personalidades psíquica y somática; 2) Todo desequilibrio psíquico hace del sujeto desequilibrado un iluso o un impulsivo; 3) Según la época en que un desequilibrio psíquico se hace manifiesto, denuncia un desequilibrado nato o un desequilibrado hecho; 4) Todo desequilibrio fisiológico tiene por causa y precedente un desequilibrio orgánico.

Para Cordero una anomalía se constituye de un desequilibrio de intensidad y extensión entre las personalidades somática y psíquica que forman la dualidad humana. Ésta aparece, reducida a su expresión como un error lógico, debido a una infidelidad sensoria, o bien a una perturbación funcional por exceso o por defecto.⁹⁰ Para Cordero, la base de toda anomalía psíquica es una *idea anómala*; y toda idea anómala es el resultado de una percepción sensoria *anormal* o *morbosa*. Debemos recordar que previamente, en *El Alma Orgánica*, Cordero declara que toda *idea* es un elemento motor que, al obrar como excitante externo e interno, provoca una reacción: el movimiento⁹¹. Este movimiento que se llama *acto* puede presentarse en acción o en omisión; ambas reacciones son un trabajo fisiológico. Las ideas son, para nuestro autor, motores de la actividad psíquica y de su expresión y manifestación fisiológica externa, por lo cual, una idea morbosa, generará movimientos morbosos.

Cordero habla de dos grandes generalizaciones de anomalías que puede presentar un sujeto. Por una parte, la *hiperestesia*, que es el exceso de sensibilidad, “que a su vez se trueca en exceso de sensación y en exceso de impulsión o sea, la preponderancia somática.”⁹² Y la *antestesia*, o sea, “la depresión o privación de sensibilidad, que por lo contrario de la hiperestesia se trueca en falta o flojedad sensoria, defecto o impulsión reactiva y exceso de inhibición o sea, de la

⁸⁹ *Ibidem* p. 138

⁹⁰ *Ibidem*, p. 45

⁹¹ *Ibidem* p. 93

⁹² *Ibidem* p.. 16

preponderancia psíquica.”⁹³ De aquí derivan las depresiones psíquicas y somáticas: la depresión somática es causa de la preponderancia psíquica; las perturbaciones psíquicas son causa de las depresiones somáticas.

DEPRESIÓN ORGÁNICA → EXALTACIÓN PSÍQUICA

EXALTACIÓN ORGÁNICA → DEPRESIÓN PSÍQUICA

Pensar en una anomalía exige considerar el tópico de normal. Debemos mencionar que para Cordero, las anomalías se forman en medida que éstas son minoría, “porque desde el momento en que una práctica, uso, institución, o hábito se generaliza y viene a ser el de la mayoría, se hace normal.”⁹⁴ Lo “normal” para Cordero, no son sino “actividades psíquicas unitarias o individuales que se suman al cooperar en una misma dirección.”⁹⁵ Es así que para nuestro autor, determinar los conceptos de masa y de individuo, es fijar a la vez los de normal y anómalo y los de equilibrio y desequilibrio.

La conducta es para nuestro autor, el punto de partida y al mismo tiempo, el punto al que se quiere llegar para establecer los cuadros sintomatológicos.

Todo síntoma de anomalía es necesariamente un acto (...). Toda anomalía se revela en la conducta, y (...) en la conducta habremos de hallar el toque de alarma para comenzar la observación.⁹⁶

La *voluntad* para Cordero es energía nerviosa, energía psíquica⁹⁷. La voluntad, según nuestro autor, como toda energía, se nutre estímulos y excitantes de la sensibilidad que al obrar sobre el organismo somático, engendren emociones. Estas emociones generarán experiencias acumuladas en la memoria, las cuales serán ideas, convicciones, que motivarán al acto. La conducta, la concibe entonces como el cúmulo de los actos, dirigidos por una energía psíquica que a su vez es estimulada por la sensibilidad: la sensibilidad, por lo tanto, es la materia motora de la conducta. Es por eso que “las anomalías de conducta derivan de anomalías de

⁹³ *Ídem*

⁹⁴ *Ibidem* p. 9

⁹⁵ *Ibidem* p. 10

⁹⁶ *Ibidem* p. 237

⁹⁷ *Ibidem* p. 32

voluntad.”⁹⁸ Por lo tanto, para Cordero, todo tratamiento será una educación de la sensibilidad, pues “las nuevas formas de actividad orgánica son provocadas por nuevos excitantes.”⁹⁹

Cordero retoma algunos tópicos del espiritismo para plantear alternativas a la fatiga psíquica y somática. El sueño, la hipnosis y el sonambulismo son remedios son propuestos por Cordero, ya sean inducidos o naturales. Las personas más predispuestas a estos remedios son, según nuestro autor, las mujeres, los niños y los hombres débiles, o en palabras de Cordero “personas propensas a la histeria”. Estas personas han sido llamadas, “sujetos hipnóticos” por los científicos, o “médiuns”, por los espiritistas, y dan cuenta, para nuestro autor “de la importancia de la debilidad o inferioridad orgánica del sujeto” a la hora de aplicar tratamientos de modificación de la conducta.

Cordero defiende el uso de cuerpos brillantes para fatigar la retina (bredismo), la fijación de la vista del sujeto en los ojos de un magnetizador (magnetismo), y el cansancio provocado y sueño (hipnotismo) como auxiliares de las fatigas somáticas y psíquicas. Sin embargo, existe otro remedio: el éxtasis que es provocado por la música.

Me refiero a la música. El poder excitante de las vibraciones sonoras sobre el sistema nervioso es conocido de tiempo inmemorial; las fábulas y mitos más antiguos nos hablan de animales feroces y bravíos súbitamente domesticados y atentos e inofensivos gracias al influjo de los acordados acentos de una lira; dicese que las serpientes se adormilan oyendo música, y el número de personas que bajo la influencia de la música se sienten transportadas y llegan a estados anormales de hiperestesia no es corto. La música de ritmos vivos y regocijados, de tonos claros y brillantes y de cierta matizada intensidad, enardece a los oyentes, acelera la circulación y la respiración, y después de cierto tiempo produce fatiga reveladora de una labor sensoria extraordinaria; la música de ritmo tranquilo y regular, de tonos graves o medios y de mediana o poca intensidad, de tonos velados e intermedios y de poca movilidad, despierta lo que llamamos ensoñación, es decir: un estado de divagación medianero entre la vigilia y el sueño, provoca largas inspiraciones (suspiros), retardada circulación, despierta ideaciones tiernas, dulces y afectivas, y frecuentemente de la divagación pasa el sujeto al sueño franco. Sin esfuerzo se descubre en este nuevo elemento un productor o factor más de la fatiga, consiguiente a un trabajo excedente y anormal.¹⁰⁰

⁹⁸ *Ibidem* p. 125

⁹⁹ *Ibidem* p. 29

¹⁰⁰ *Ibidem* p 25

El uso de la música como un tratamiento higiénico (preventivo) es una de las propuestas más importantes de Cordero. De aquí podemos comprender el por qué de su interés al abordar desde su primer obra *La Música Razonada*, el poder sugestivo del arte musical, que considera nuestro autor, no es más que la imposición de una energía psíquica sobre otra más débil, y la substitución de una voluntad por otra ajena.¹⁰¹

En la segunda parte del libro, Cordero propone tratamientos a las anomalías, los cuales abarcan las funciones generadoras de las reacciones, la estructura de los órganos encargados de éstas, y por último, las reacciones finales. Existen para nuestro autor dos tipos de tratamientos: *preventivos* y *represivos*. Los preventivos (o tratamientos higiénicos) están encaminados a detener el síntoma sospechoso o una anomalía eventual; los represivos están encaminados a detener una anomalía incipiente en el curso normal de un desarrollo y encaminados a impedir la propagación y transmisión de las anomalías. Los preventivos son los *tratamientos higiénicos*. Por su parte, los represivos son: los *tratamientos terapéuticos* y los *tratamientos profilácticos*.

TRATAMIENTOS HIGIÉNICOS

El tratamiento higiénico, de carácter preventivo, pretende evitar la aparición de las anomalías y evitar que los actos aislados se tornen en costumbre. Este tratamiento se aplica en las primeras manifestaciones de una “adaptación viciosa” que se inicia y que aún puede ser “yugulada” antes de que se desarrolle. Recordemos que la idea de higiene como prevención en el ámbito de la pedagogía fue uno de los tópicos que Cordero elaboró en sus *Principios Generales de Pedagogía*.

El tratamiento higiénico se presenta en dos procedimientos: el preventivo, es la vigilancia del sujeto; el represivo es la prohibición del estímulo y del excitante, para que por consecuencia se reprima la reacción anómala. Es necesario resaltar

¹⁰¹ *Ibidem* p. 24

que el tratamiento higiénico en su etapa represiva no se aplica al sujeto sensible, sino al objeto que lo estimula.

TRATAMIENTOS TERAPÉUTICOS

Los tratamientos terapéuticos parten de considerar que un acto repetido, o lo que es lo mismo, un trabajo orgánico, fisiológico y funcional repetido consistentemente llevan al hábito y al automatismo. El propósito de éstos tratamientos es entonces adaptar al sujeto a ciertos hábitos: educar la actividad psíquica.

Cordero considera que la manera más eficaz para generar la repetición de actos es provocarlos. Para favorecer las actividades psíquicas “hay que excitar esa actividad por medio de sus excitantes normales; para combatir una forma de actividad psíquica morbosa, hay que deprimirla.”¹⁰² Una vez más Cordero expresa el carácter foráneo del tratamiento: éste se aplica en la inhibición o la exposición del objeto al sujeto sensible, no a éste último. La música, y las artes en general, como excitantes de la sensibilidad son parte importante de los tratamientos para Cordero.

TRATAMIENTOS PROFILÁCTICOS

Al definir los tratamientos profilácticos, Cordero parte de la idea de que la estructura de los órganos y sus propiedades proceden fundamentalmente de la herencia y variablemente de la adaptación. Es por esto, que la idea de “reproducción” juega un papel importantísimo en su noción de tratamientos profilácticos.

Una vez más encontramos el término de cristalización, desarrollado por primera vez en *El Alma Orgánica*: para Cordero, lo que no pueda cristalizarse por entero en un sujeto sometido a un tratamiento, habrá de cristalizarse en sus herederos más o menos tarde. ¿Qué alternativas plantea el tratamiento profiláctico? Evitar la transmisión hereditaria. ¿Cómo evitar la transmisión?

¹⁰² *Ibidem* p. 245

Cordero plantea tres alternativas, a la que le apuesta la última. Estas son: la *emasculación*, la *supresión del sujeto* y por último, la *reproducción entre anómalos*.

De la emasculación¹⁰³, Cordero dice ser un método “cruel y ocasionado a daños irreparables”. Este tratamiento tropezaría, según nuestro autor, con grandes oposiciones en la práctica pues tendría que aplicarse a un crecido número de personas para ser eficaz, y “de esas personas, la mayor parte gozaría de influencia, y acabaría por burlar y desnaturalizar el tratamiento.”¹⁰⁴

Respecto a la supresión del sujeto anómalo, Cordero menciona que el problema es que muchas veces resultaría equívoco hacer el diagnóstico. Nuestro autor no juzga moralmente un acto así, pues dice que la muerte de un sujeto inadaptable en nombre de un interés colectivo superior es comparable con “un procedimiento quirúrgico en los tratamientos médicos.”¹⁰⁵

Ninguna de las anteriores alternativas es suficientemente efectiva para Cordero. El pugna entonces porque se considere el factor de la “transmisión herédica” [sic] pues en éste se encuentra el remedio eficaz para el estancamiento de la propagación hereditaria de anomalías:

La experiencia nos ha enseñado que las degeneraciones orgánicas siguen un curso de creciente desarrollo y de sucesiva transformación que comienza con el desequilibrio y termina con la desaparición del último eslabón de la serie, cuando la falta de adaptación se hace incompatible con la vida o cuando el sujeto es ya inepto para la lucha por la existencia, en la que los adaptados o débiles están condenados a desaparecer. De manera que (...) los inadaptables desaparecen más o menos tarde, para vez después de la quinta generación, sin torturarlos, sin agravar sus naturales padecimientos y sin hacerlos responsables de su propia desdicha.

Cordero plantea entonces, la reproducción entre anómalos suficientemente “apartados, en un lugar suficientemente aislado de los medios sanos y normales, en condiciones anormales de vigilancia y sujetos a restricciones: sólo así, se podría

¹⁰³ Extirpar los órganos genitales.

¹⁰⁴ *Ibidem* p. 216

¹⁰⁵ *Ibidem* p. 219

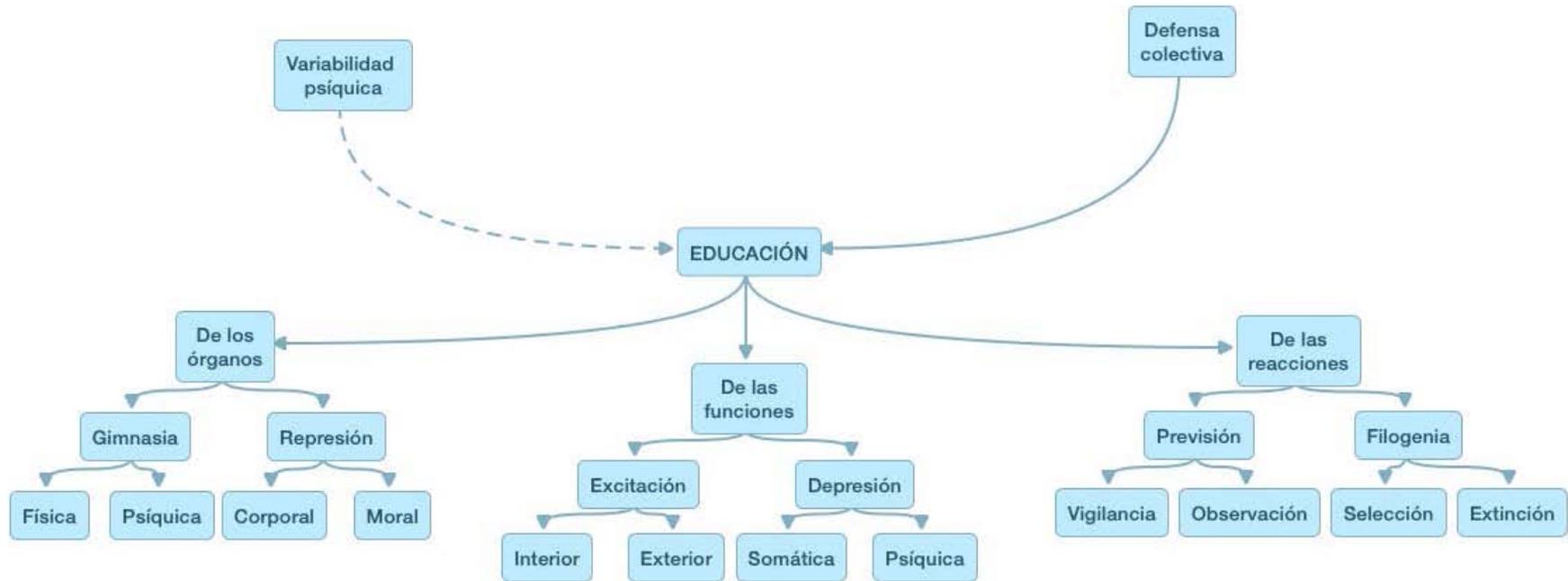
“conciliar los legítimos intereses de la sociedad con los individuales apetitos y ordinarias necesidades de los anómalos.”¹⁰⁶

Sin embargo, para Cordero la herramienta efectiva para corregir anomalías psíquicas se encuentra en la educación de la sensibilidad. En esta educación el arte y en especial la música tendrá una función primordial: la de ser fuente de estímulos orgánicos. Y es este rasgo el que define la particularidad del pensamiento musical y pedagógico de nuestro autor.

¹⁰⁶ *Ibíd*em p. 230

CAPÍTULO IV

ESQUEMA SINCRONOGRÁFICO DEL ORIGEN, MEDIOS Y FINALIDAD DE LA EDUCACIÓN



ANOMALÍAS Y SUS TRATAMIENTOS

CONCLUSIONES

Los estudios sobre música en el siglo XIX, no sólo incrementan nuestro conocimiento sobre el pasado musical, sino que suministran una justificación de la actividad académica de la musicología que se ha mantenido operativa hasta nuestros días. En términos de pensar la música, estamos demasiado cerca del siglo XIX. De hecho, una de las principales dificultades inherentes a analizar el mundo ideológico del musicólogo de dicho siglo se encuentra en el hecho de que la mayoría de los conceptos y métodos a los que se suscribió están vivos y funcionando en nuestros días.

Es importante recordar que Juan N. Cordero, no era un investigador especializado en el sentido moderno del término. Su erudición era libre de cualquier aliento de profesionalidad, académica o de otro tipo. De hecho, su labor intelectual no se concentró en ningún tema en particular, y cumpliendo con el estereotipo de un hombre decimonónico, de igual modo especulaba sobre espiritismo que sobre estética. Su lugar en el mundo intelectual fue, de alguna manera, una continuación natural del lugar ocupado por el “hombre culto” y, más específicamente, del diletante de finales del siglo XVIII.

Sin embargo, debe decirse sin temor a la equivocación, que la trascendencia histórica de su legado a la historia de la filosofía y musicología en México resulta irrefutable. A finales del siglo XIX, México sufrió un quiebre epistemológico profundo. Este cambio afectó la sensibilidad de los hombres de su época e insidió por consecuencia en los modos de pensar y relacionarse con el mundo. La obra de Cordero nos da luz sobre dicho punto de inflexión.¹

Del mismo modo, la reflexión de Cordero trasciende los límites de la apreciación de lo bello en la música para plantear los modos de afectación encauzados por este arte. Su intención fue, desde sus primeros trabajos, observar la relación constante que existe entre las diversas combinaciones sonoras y las

¹ Entendido aquí como lo propone Isaiah Berlin, es decir, como un cambio de actitud. Isaiah Berlin. *El sentido de la realidad. Sobre las ideas y su historia*. Trad. Pedro Ciefuentes, Grupo Santillana de Ediciones, E. A. , Madrid, 2000. “La Revolución Romántica: una crisis en la historia del pensamiento moderno” p. 247-329.

CONCLUSIONES

sensaciones que las corresponden. Esto con la convicción de que la voluntad es producto de la sensibilidad, la que al someterse a cierta educación o ejercicio forma en el hombre un hábito, es decir, una conducta. En este sentido, cabe decir que para nuestro autor existe una relación inmanente entre la música y la voluntad.

Es así que la obra de Cordero podría darnos herramientas para plantear la existencia de una posible filosofía de la música propiamente mexicana, edificada sobre el estudio de la función de este arte como potenciador de la sensibilidad.

Es necesario decir que no existe en México un trabajo anterior al de Cordero, en el que la capacidad de afectación de la música se considere herramienta. Una vez que nuestro autor se convenció de que la música detonaba la sensibilidad y la sensibilidad devenía en acto, se dio cuenta de que el estudio de la estética musical dotaba de instrumentos eficaces para el control social del pueblo mexicano. Esto explica el vuelco fisiológico y psicológico que le dio al estudio de la música en sus últimas obras (*El alma orgánica, La vida psíquica, y Anomalías y sus tratamientos*).

Parece apropiado que en el cierre de esta investigación, se sugieran algunos aspectos desde los cuales podríamos asegurar que el modo de pensar la música, en los albores del siglo XX en México, se tornó mucho más radical que en décadas anteriores. No sólo debemos ubicar la vanguardia musical en México a mediados del XX, ni tampoco como producto del dodecafonismo europeo, sino que debemos comprender la genealogía de pensamiento propiamente mexicano, que desembocó en la vanguardia estridentista y en especial en la vanguardia musical basada en la micronotalidad, encabezada por el compositor potosino Julián Carrillo.

La matriz filosófica de estas fracturas estéticas se encuentra en personajes como Juan N. Cordero. La correlación ente sonido-emoción, que teorizara Cordero y el poder higiénico de la música pueden ser considerados también, como los indicios de la estética musical del siglo XX en México.

Esta investigación buscó presentar una primera aproximación a un proyecto mucho más amplio. Sin lugar a dudas, el estudio del germen filosófico de la

CONCLUSIONES

vanguardia musical mexicana es un tema que no ha sido estudiado y que consideramos nos daría muchas luces sobre la estética musical del siglo XX en México.

Sustentar la importancia histórica de la obra de nuestro autor es sustentar la capacidad que tiene una obra para contener su tiempo. Esta investigación buscó dar voz a uno de los personajes que nutrieron nuestro pensamiento filosófico y estético y que se habían mantenido hasta ahora en silencio. Queda todavía mucho por decir.

FUENTES PRIMARIAS

Archivos

Archivo General de la Nación, Galería 5. Exposiciones Universales.

Archivo Julián Carrillo, San Luis Potosí, México.

AHUNAM, Fondo Alumnos Universidad.

AHUNAM, Fondo Escuela Nacional de Jurisprudencia. Sección Secretaría, Serie: expedientes de profesores. Caja 64, exp. 25.

Prensa

Gazzeta Musicale di Milano, año 56, n. 25, 20 de junio de 1901

año 56, n. 27, 1 de julio de 1901

año 56, n. 31, 1 de agosto de 1901

Bibliothèque Nationale de France: *Annales internationales d'histoire: Congrès de Paris*, 1900. Liste des Membres. Librairie Armand Colin. Paris, 5, Rue de Mézières, 1901

Congrès International d'Histoire de la Musique. Tenu à Paris a la Bibliothèque de L' Opéra du 23 au 29 Juillet 1900. (VIII Section du Congrès d'Histoire comparée) Documents, mémoires et vœux. Publiés par le soins de M. Jules Combarieu, directeur de la Revue d'histoire et de critique musicales. Délégué par le comité du Congrès.

México en la Exposición Universal Internacional de París, 1900. Por Sebastián B. de Mier, Ministro Plenipotenciario de México en Gran Bretaña, Comisario General en la Exposición de París. París, Imprenta de J. Dumoulin. Calle Des Grands-Augustins, 5. 1901.

Adler, Guido. "The scope, method and aim of Musicology" (1885). An English translation with an historico-analytical commentary by Erica Mugglestone. *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 13, 1981 pp. 1-21-

Boletín del Consejo Superior de Salubridad del Distrito Federal. México, Imprenta del Gobierno. Tomo II No 7 y 8, enero 31 de 1882,

Chávez, Ezequiel A. "Ensayo sobre los rasgos distintivos de la sensibilidad como factor del carácter del mexicano", en *Memorias del concurso científico nacional, Sociedad Positivista de México*, 13 de diciembre, 1900

Justo Sierra, *Obras completas XIV. Epistolario y papeles privados*, México, 1978, pág. 179.

La Ilustración Espírita. Órgano dedicado exclusivamente a la enseñanza de la doctrina espiritista. Ciudad de México

Calero, Joaquín. “La fuerza psíquica.” Sección Oficial de la *La Ilustración Espírita. Órgano dedicado exclusivamente a la enseñanza de la doctrina espiritista.* Dedicado a M. Cellard

La Ilustración Espírita. Órgano dedicado exclusivamente a la enseñanza de la doctrina espiritista. marzo 1875-diciembre de 1899.

Revista de la Instrucción Pública Mexicana

Cordero, Juan N. “El nuevo plan de estudios.” *Revista de la Instrucción Pública Mexicana.* México, 1897. Tomo II núm 2, 15 de agosto de 1897.

EL Mundo

Ezequiel Chávez. “El nuevo plan de estudios” en *El mundo.* México, D.F. 15 de julio de 1897.

Gaceta Médica de México

Porfirio Parra. “¿La unión carnal entre consanguíneos puede por sí misma producir seres degenerados, de poca vitalidad y predispuestos a muchas y diversas enfermedades?” *Gaceta Médica de México,* México, Tomo XXXIV, 1896 pp. 45-58.

Gaceta Oficial

Gaceta Oficial, 22 de agosto de 1901.

Revista Positiva

Parra, Porfirio. “Enumeración y clasificación de las formas de la sensibilidad.” *Revista Positiva,* 1 de abril de 1902. Núm. 16

Cordero, Juan N. “Nuevo sistema de lógica inductiva y deductiva de Porfirio Parra” *Revista Positiva,* México, 02 de agosto de 1904.

El Tiempo. Diario católico. Ciudad de México, Tip. de Victoriano Agüeros

Melesio Morales, “El Conservatorio: reminiscencias.” *El Tiempo,* 14, 15, 16 y 18, 1904

Eduardo Gariel, “Va una credencial”, *El Tiempo,* Ciudad de México, 16 de septiembre de 1896

BIBLIOGRAFÍA

Cordero, Juan N. “El Conservatorio Nacional de Música”, *El Tiempo*, Ciudad de México, 31 de octubre de 1896.

Cordero, Juan N. “Vengan las credenciales”, *El Tiempo*, Ciudad de México, 31 de agosto de 1898.

Cordero, Juan N. “Ahí va una credencial.” *El Tiempo*, Ciudad de México, 16 de septiembre de 1898.

Cordero, Juan N. “Al Señor Eduardo Gariel” *El Tiempo*, Ciudad de México, 12 de noviembre de 1898.

Cordero, Juan N. “98-99”, *El Tiempo*, Ciudad de México, 8 de enero de 1899.

El Universal, Ciudad de México

Cordero, Juan N. “Los artistas españoles”, *El Universal*, México, 28 de enero de 1899.

Cordero, Juan N. “Los artistas españoles”, *El Universal*, México, 29 de enero de 1899.

Cordero, Juan N. “Los artistas españoles”, *El Universal*, México, 30 de enero de 1899.

Cordero, Juan N. “Los artistas españoles”, *El Universal*, México 31 de enero de 1899.

Cordero, Juan N. “Los artistas españoles”, *El Universal*, México 2 de febrero de 1899.

Bibliografía

Ballín Rebeca, *El Congreso Higiénico Pedagógico*. Tesis para obtener el grado de maestría en Historia. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Bazant de Saldaña, Miliada. *Historia de la educación durante el porfiriato*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1993.

Berlin, Isaiah. *El sentido de la realidad. Sobre las ideas y su historia*, Trad. Pedro Cifuentes, Grupo Santillana S.A. Madrid, 2000. Cap. “La revolución romántica: una crisis en la historia del pensamiento moderno.” P. 247-329.

Bojan Bujíc, *Music in European Thought 1851-1912*, Cambridge University Press, 1988

Cantón Ferrer, Cristian. *Luis G. Jordá: un músico catalán en el México porfiriano*, Ed. Mozaic, 2012.

Carl. E. Schorske, *Fin de siglo en Viena*. Siglo XXI Editores

Carrasco Vázquez, Fernando. *Vicente Mañas Orihuel: aproximaciones a su vida y obra*. Tesis para obtener el grado de Maestro en Música (Musicología). 2010. Escuela Nacional de Música, UNAM.

BIBLIOGRAFÍA

Cordero, Juan N. *La Música Razonada. Estética teórica y aplicada*. México. Tip y Lit. "La Europea", 1897. Dedicada a "La Sra. Doña Carmen Romero Rubio de Díaz."

Comte Augusto. *Curso de Filosofía Positiva*. Biblioteca de Iniciación filosófica, 2004. Lección I

Cordero, Juan N. *La Música Razonada. Suscinta exposición y demostración de las lyes fundamentales que rijen todas las manifestaciones del arte de la música*. México, Tipografía Económica, Medinas núm. 7, 1900, 167pp.

Cordero, Juan N. *Principios generales de pedagogía y sus aplicaciones a la enseñanza de la música*. Vol. I, Obra de texto del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Editada bajo los auspicios de la Secretaría de Instrucción Pública. México, Tip. "El Tiempo", 1902.

Cordero, Juan N. *Origen del Sistema Diatónico. Breves consideraciones filosóficas*. México, 1896, Of. Tip. de la Secretaría de Fomento.

Cordero, Juan N, Prólogo a *Artículos y críticas musicales* de Gustavo E. Campa. 1902. México: Wagner.

Cordero, Juan N., *El alma orgánica. Ensayo de vulgarización de Psicología Fisiológica*. Xalapa-Enríquez. Of. de Tip. Del Gobierno del Estado., 1907.

Cordero, Juan N. *La vida psíquica. Ensayo de vulgarización de Sociología y Política*. Xalapa-Enríquez, Of de Tip. del Gobierno del Estado, 1909. 283p.

Cordero, Juan N. *Anomalías y sus tratamientos: ensayo de vulgarización de psiquiatría y de organización de un sistema efectivo para la defensa social*. Xalapa-Enríquez. Of de Tip. del Gobierno del Estado, 1910.

Díaz y de Ovando, Clementina, "La ciudad de México en el amanecer del siglo XX (inauguración de la Penitenciaría)", en *Lecumberri: un palacio lleno de historia*, México, Archivo General de la Nación, 1994

Dahlhaus, Carl. *Fundamentos de la Historia de la Música*. Madrid: Gedisa, 2008

Einstein, Alfred. *Music in the Romantic Era: A History of Musical Thought in the 19th Century*. W W Norton & Co Inc. 1947, 371p.

Feijoó, Jaime. "Estudio introductorio" a *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Antropos, 1990

Frisch Walter *German Modernism: Music and the Arts*, University California Press, 2005

BIBLIOGRAFÍA

Grove's Dictionary of Music and Musicians. John Alexander Fuller-Maitland, Universidad de Harvard

Hanslick, Eduard. *De lo bello en la música*. Trad. Alfredo Cahn. Argentina: Ricordi Americana., 1960.

Juan de Dios Peza, *Benito Juárez: La Reforma, la Intervención Francesa, el Imperio, el Triunfo de la República*. Memorias de Juan de Dios Peza. México: Innovación, 1979, pág. 159.

Karnes C. Kevin, *Music, Criticism, and the Challenge of History. Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*. Oxford University Press, 2008

Lamarck, *Filosofía Zoológica*. Trad. Nuria Vidal Díaz, Barcelona, 1971.

Lefebvre Henri. *El nacimiento de la historia moderna*. La segunda mitad del siglo XIX: de Augusto Comte a Hipólito Taine. Siglo XXI Editores, 1998.

López Ramos, Sergio. *Historia de una psicología: Ezequiel Adeodato Chávez Lavista*. México: Plaza y Valdés, 1997.

Mauricio Tenorio-Trillo *Artificio de la nación moderna: México en las exposiciones universales. 1880-1930*.

Mondolfo Rodolfo. *Verum Factum. Desde antes de Vico hasta Marx*. Trad. de Oberdan Caletti. Siglo XXI Editores.

Navalles Gómez, Jahir. "Andanzas de la psicología social en México: historia, orígenes, recuerdos." *Polis* vol.6 núm.

Pareyón Gabriel Diccionario Enciclopédico de Música en México.. México: Universidad Panamericana.

Ramírez Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Ranke Leopold. *Pueblos y estados en la historia moderna*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006

Romero Jesús. "México en el Congreso Internacional de Música de 1900". *Carnet Musical*, vol X, no. 125, México, jul., pp. 348-352

BIBLIOGRAFÍA

Ruiz Castañeda María del Carmen coord. *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. México, 2000.

Ruiz, Luis E. *Tratado elemental de pedagogía*. Intro. De Héctor A. Díaz Zermeño. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1986,

Spencer, Herbert. *Educación intelectual, moral y física*. Trad. de Valerio Vales. Buenos Aires: Albatros, 1946.

Suárez L, y López Guazo. *Eugenesia y racismo en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005

Valverde, Emeterio. *Crítica filosófica o estudio bibliográfico y crítico de las obras de filosofía, escritas, traducidas o publicadas en México desde el siglo XVI hasta nuestros días*. México: tip. Díaz de León, 1904. 460 p. “El Licenciado Juan N. Cordero”

Vincent Duckles, “Patterns in the Historiography of 19th-Century Music”. *Acta Musicológica*, vol. 42, 1970, septiembre. P. 75-82.

Urdanoz Teófilo. *Historia de la filosofía. Siglo XIX: socialismo, materialismo y positivismo. Kierkegaard y Nietzsche*. Cap. V. “Comte y el positivismo”. Biblioteca de autores cristianos. 1997

William James, *Principios Generales de psicología*. Fondo de Cultura Económica, 1889

APÉNDICE

Cordero, Juan N. "Elogio Poético a Augusto Comte." Revista Positiva, México, octubre 1 de 1902, núm. 32.

ELOGIO POÉTICO A AUGUSTO COMTE

No es la bronceína voz de la trompeta
La que los grandes méritos proclama
Del poderoso pensador, atleta
Cuyo nombre consagró la Fama,
Ni forman aureola perdurable
Rudas conquistas ni éxitos guerreros,
Al apóstol sagaz e infatigable
Cuyo elogio a cantar se me ha llamado

Por este ilustre Cuerpo colegiado...

Fue de cierto más noble su tarea...

Fue más largo y reñido su combate
Para salvar benévolo y piadoso
A todo un mundo ciego, y engañado
Por un grupo fanático ambicioso,
Que no el esfuerzo bélico gastado
En libertar a un pueblo del tirano

Que le subyuga con potente mano...

Y es la voz reposada y conmovida
De toda la falange agradecida,
La que doquiera, sin fragor, entona
Himno tranquilo al pensador sublime
Que del error de antaño la redime.

Doblada la cerviz, gastado el brío,
Y adormecida la razón augusta,

Sometido del fraile al poderío,
Hubo un tiempo en que el pueblo
maniatado
Y en la ignorancia vil encenagado,
Besaba humilde la mordente fusta
Con que, arrogante, el rostro le azotaba
El REY, con quien el fraile se asociaba.

Irguióse altiva la razón un día,
Rompió sus grillos, recobró su imperio
Y en revancha de tanto vituperio,
Dando rienda al furor de la venganza,
Como antes el Cruzado caballero
Súbdito de los Reyes y del Clero
Encomendó a la punta de una lanza
La imposición brutal de su doctrina,
La RAZON esgrimió la guillotina.

Pasó el turbión.... De la época luctuosa

Quedó en la yerta Galia una amplia fosa,
De víctimas augustas bien colmada,
Y del duelo al os dobles funerales
Siguieron, sin espacio ni reposo,
Las nuevas dispendiosas bacanales
De un nuevo despotismo, más odioso
Que el yugo de la estirpe destronada,
Y el pueblo, ha poco de rencores lleno,

Vino a morder a Napoleón el freno.

En el orden político y guerrero,
La magna lucha señaló un fracaso,
Demostrando a los bandos
contendientes:
Clericales y libre-pensadores,
Que es inútil forjar los ideales
Si no se hallan los pueblos preparados,
Que es en vano el querer los obcecados
Detener los progresos naturales,
Que a vencidos igual que a vencedores
El lirismo conduce a mil errores.

Triste fruto de lucha sustentada
Tras de nueve centurias de paciente
Acopio de vigor, y de callada
Magna labor!.... Revolución de un día,
Realizada con mano prepotente,
Queriendo ver al mundo transformado
Sobre fuertes cimientos constituido,
Para verle después, manso y sufrido,
Besar humilde la potente mano
Del corso audaz, su efímero tirano!

Pero hubo un Genio, un ser predestinado
Que, con clarividencia extraordinaria
Comparando el presente y el pasado,
Clavó la vista en el obscuro fondo

Del problema social, tan grave y hondo,
Y sin pasión por uno ni otro bando,
Con sereno criterio, unos con otros
Los hechos con los hechos enlazando,
Llegó a observar que en todas las
Naciones
Nunca dejaron sazonado fruto
Las armadas y bruscas convulsiones,
Ni el despotismo con su férrea mano
Pudo contrarrestar la poderosa
Y lenta marcha del Progreso Humano.

¡Cuánta luz de esas dos observaciones
Hizo brotar de Comte el claro ingenio!
Qué provechosas y amplias conclusiones
Para encerrar en síntesis copiosa
El puñado de leyes perdurables
En que la vida mundanal reposa!

¡Cómo el osado pensador, persigue
Y descubre el secreto enmarañado
Que revelaba el psíquico proceso,
Y en la experiencia secular basado,
Demuestra que el humano entendimiento
Como la oruga, se transforma y pasa,
Debido a un regular procedimiento,
Por tres estados lentos, sucesivos,
Que conforman la escala del progreso
Y dan a la verdad seguro acceso!

Penetra luego en la compleja masa
Social, y analizando su estructura,
Descubre un redentor en la cultura
Que al individuo en luchador convierte,
Le da por armas voluntad y ciencia,
Le trueca en pensador, le hace fuerte,
Y por cada ignorante que al tirano
Arrebata, fabrica una conciencia
Y convierte a un ILOTA en CIUDADANO.

Por último, penetra en el archivo
Del humano saber: enmarañado
Y asaz revuelto caos, que aguardaba
Prudente ordenador que sus preesas
Tornara en creación, y que inspirado
Separase la luz de las tinieblas,
Y diese a cada una señalado
Sitio y misión; clasificó las Ciencias,
Y con ese cauda, así ordenado,
Hizo al hombre capaz de su destino,
De su misión trazándole el camino.

¿Qué más a un redentor pudiera el
hombre

Pedir, para otorgarle agradecido

México, septiembre 5 de 1902.

Juan N. Cordero

De APOSTOL abnegado el dulce nombre?
Por eso es natural que, conmovido
Todo aquel que merced a tu enseñanza
Se logró emancipar del retroceso,
Se agrupe, oh Comte! En derredor del
lema
Que nos legastes: ORDEN Y PROGRESO.

Dos veces fuiste Augusto, ilustre genio;
Tu vuelo de condor sondeó atrevido
Donde lassimas del dolor humano
Hasta las cimas del humano ingenio,
Y todo lo abarcó: desde el gemido
Del pueblo esclavo, hasta el soberbio
empuje
Del ponto airado que en sus cuencas
ruge.

Tuviste errores, porque fuiste humano;
Pero así como el Sol no desmerece
Por sus manchas, tu gloria perdurable
No amenguarán los yerros de mundano,
Ni el noble culto que tu nombre inspira,
Sino que, contemplando la flanqueza
Congénita del hombre, más se admira
La talla colosal de tu grandeza!

♂ Juan Nepomuceno Cordero Altamirano

(José Juan Nepomuceno de Jesús María Joaquín Bernardo Maximiliano Inocencio Lugardo Federico Cordero Altamirano)

- Nacido el 20 de agosto 1852 - Ciudad de México, Distrito Federal, México
- Bautizado el 21 de agosto 1852 - Parroquia del Sagrario - Ciudad de México, Distrito Federal, México
- Fallecido
- Abogado

Padres

- José María Cordero Hoyos 1824
- María de Jesús Altamirano Farfán de los Godos

Casamiento(s) e hijo(s)

- Casado el 11 de abril 1877 , Ciudad de México, Distrito Federal, México, con Ángela Michel Aragón 1850- (*Padres : Pedro Amado Michel & María de Jesús Aragón Díez de Bonilla*) con
 - ♂ José Conrado Cordero Michel 1878-
 - ♂ Germán Cordero Michel 1881
 - ♀ Luz Cordero Michel

Hermanos

- ♂ Guilebaldo Cordero Altamirano Casado el 7 de enero 1885 , Parroquia de San Miguel Arcángel - Ciudad de México, Distrito Federal, México, con Eloisa Zamacona Pérez 1860-
- ■ Guilebaldo Cordero Altamirano Casado el 6 de mayo 1897 , Tacubaya, México (La Candelaria), con María Michel Aragón 1861-
- ♂ **Juan Nepomuceno Cordero Altamirano** 1852- Casado el 11 de abril 1877 , Ciudad de México, Distrito Federal, México, con Ángela Michel Aragón 1850-
- ♂ José de Jesús Cordero Altamirano 1853-
- ♀ María Jesús Cordero Altamirano 1856-

Árbol de descendencia

//

Juan Nepomuceno Cordero Altamirano 1852-
&1877 Ángela Michel Aragón 1850-

José Conrado Cordero Michel 1878-

Germán Cordero Michel 1881

Luz Cordero Michel

Rivista Musicale

Italiana.

Volume VI. — Anno 1899.



FRATELLI BOCCA EDITORI

LIBRAI DI S. M. IL RE D'ITALIA

TORINO

MILANO - ROMA - FIRENZE

1899

PROPRIETÀ LETTERARIA

Torino, Stabilimento Tipografico Vincenzo Bossa, Via Ospedale, 3.

58

INDICE DEL VOLUME VI

MEMORIE

| | |
|---|---------|
| BRENET (M.) — Notes sur l'histoire du luth en France | Pag. 1 |
| CAMETTI (A.) — Il <i>Guglielmo Tell</i> e le sue prime rappresentazioni in Italia | 580 |
| CHILESOTTI (O.) — Savonarola musicista | 792 |
| D'ARIENZO (N.) — Origini dell'opera comica | 473 |
| GRAND-CARTERET (J.) — Les titres illustrés et l'image au service de la musique | 289 |
| GRASSI-LANDI (B.) — Genesi della musica | 45-531 |
| HOUDARD (G.) — La " Cantilena romana " | 330 |
| KLING (H.) — Les compositeurs de la musique du Psautier Huguenot Genevois | 496 |
| — — Charles de Dittersdorf | 727 |
| PISTORELLI (S.) — Jacopo Tomadini e la sua " Risurrezione del Cristo " | 762 |
| RESTORI (A.) — Il canto dei soldati di Modena | 742 |
| TORCHI (L.) — La musica instrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII | 255-693 |
| WOTQUENNE (A.) — Baldassare Galuppi | 561 |

ARTE CONTEMPORANEA

| | |
|---|----------|
| BETTI (A.) — La vita musicale a Vienna | Pag. 119 |
| BRESSAN (G.) — Il momento Perosiano | 385 |
| Congresso internazionale di storia e d'arte in Parigi 1900 | 635 |
| CORDERO (Juan N.) — Un essai sur l'unité du rythme | 823 |
| ENGELFRED (A.) — " Enoch Arden " di Riccardo Strauss | 176 |
| FERRARI (G. C.) — Primi esperimenti sull'immaginazione musicale | 159 |
| FERRERO (G.) — Crisi teatrale | 604 |

| | |
|--|----------|
| Giurisprudenza | Pag. 833 |
| GRIVEAU (M.) — Les instruments à vent et l'orgue | 842 |
| HESSELGREN (F.) — La scienza musicale | 354 |
| TABANELLI (N.) — I diritti degli spettatori riguardo alla com- posizione degli spettacoli | 363-593 |
| — — I diritti e gli obblighi degli spettatori riguardo al posto | 795 |

Domande e Risposte — 185, 399, 854.

Recensioni:

Storia — 186, 400, 641, 855.

Critica — 201, 418, 646, 860.

Estetica — 211, 427, 646, 866.

Opere teoriche — 212, 427, 652, 874.

Strumentazione — 218, 433, 660.

Ricerche scientifiche — 442, 657, 881.

Musica — 214, 448, 661, 870.

Wagneriana — 222, 448, 666, 888.

Varie — 224, 451, 670, 893.

Spoglio dei periodici — 230, 453, 672, 895.

Notizie — 239, 461, 680, 903.

Elenco dei Libri — 246, 468, 686, 906.

Elenco della Musica — 251, 471, 690, 909.

Indice delle Opere recensite — 911.

Indice alfabetico — 914.

UN ESSAI SUR L'UNITÉ DU RYTHME

I.

La dualité du rythme a été jusqu'ici posée en axiome; donc, il devra sembler hérétique de révoquer en doute la valeur scientifique d'une vérité inconditionnellement révérée pendant trois siècles.

Et pourtant, cette idole, de même que la plupart de celles qui ont été révérées dans le temple de la noble Science, n'a plus de vrai que son apparence et les lumières fantastiques qui la transforment à la vue du vulgaire. Examinée de près, et mise au jour hors du temple, il n'en restera que le bloc de pierre maladroitement taillé.

A mon avis, on a tristement confondu l'aspect avec l'essence. On a trouvé l'assemblage binaire et l'assemblage ternaire des sons, et on en déduit l'existence de DEUX RYTHMES, au lieu de deux FORMES RYTHMIQUES.

Dans cette voie, pour être conséquent, on aurait dû établir autant de rythmes que de formes, et par cela même faire un lot à part de la mesure quaternaire, du $\frac{6}{8}$, du $\frac{3}{8}$, et de toutes les autres formes similaires.

Cependant, jour à jour l'on a affaire à la syncope, qui tantôt vous convertit en binaire une forme ternaire, tantôt vous fait d'une mesure entière un monosyllabe, sans faire attention aux transformations susdites et aux équivalences qui en découlent.

Cherchons autrepant que dans les apparences l'essence du Rythme, et nous ne tarderons pas à découvrir combien l'idée du DUALISME est fautive et infondée.

Il est hors de doute que le rythme est principalement constitué par une succession d'accents, suivis d'un nombre plus ou moins grand de sons supplémentaires, qui équivalent à des inflexions de l'accent ou force rythmique. Ces derniers sons n'altèrent pas le moins du monde, ni la forme rythmique ni la durée fractionnaire du temps; que la durée des trois temps d'un $\frac{3}{4}$ soit distribuée dans trois, dans deux ou dans un seul son, celle de la mesure totale restera toujours la même, et qu'il y ait ou qu'il n'y ait pas d'inflexion, le rythme existera tout de même. Donc, ces sons supplémentaires ne sont pas de l'essence du rythme, et ne peuvent pas, d'eux mêmes et tout seuls, en déterminer les diverses formes; ce n'est que la désignation préalablement faite du temps assigné à chaque mesure, qui déterminera, par elle seule ou suraidée par des sons supplémentaires, la nature du rythme.

Partout où il y aura un accent, il déterminera un assemblage binaire ou ternaire de sons, parce que, d'après une inébranlable loi physiologique, le plus grand nombre de sons que l'on puisse grouper sous une seule émission de voix, est celui de trois, ou soit le *sdrújulo*. Et comme c'est dans le chant que la Musique eût son berceau, et très souvent elle est destinée à l'accompagnement du chant, et l'on ne pourrait faire des lois diverses pour l'un et pour l'autre, et comme il fallut uniformer les règles, la loi physiologique dut s'imposer même aux procédés musicaux qui n'ont rien que de mécanique.

Mais en outre, et ne considérant les sons que comme des phénomènes physiques, il est facile de remarquer que chaque son étant constitué par un nombre de vibrations, toujours le même dans l'unité de temps, et décroissant progressivement leur intensité initiale, à mesure que le son s'affaiblit jusqu'à s'éteindre, même en étant un et seul, il se déterminera entre les vibrations mêmes une inégalité sensible, ou soit une dégradation de sonorité, c'est-à-dire un rythme, du moment où il y aura des efforts de diverse intensité. Plus le son sera long, et mieux cette dégradation se fera sentir (sans toutefois dépasser une certaine limite). S'il ne s'agit pas d'un seul son, mais d'une suite, alors, que ce soit la gorge humaine qui produise le son, ou qu'il soit produit par un instrument musical quelconque, du moment où il demande l'effort humain sous une forme ou l'autre, nous serons sous l'empire de la dite loi physiologique. Or, les seuls

sons que la nature produit ordinairement et sans dessein (ce que nous appelons BRUITS) sont toujours égaux à eux-mêmes, et ne peuvent changer leur timbre ni leur intonation; ils ne diffèrent entre eux-mêmes que par l'intensité. Ils tombent, comme tout dans la Nature, sous la loi du rythme; mais ils fuient le timbre et l'intonation. Il en est autrement des sons que l'homme arrache aux instruments qu'il a inventés ou qu'il produit par lui-même sous la forme du chant et de la parole. Ceux-ci diffèrent et par le timbre et par l'intonation, mais aussi par l'intensité, et tombent en outre plus directement sous la loi physiologique citée, s'ils viennent de l'instrument organique vocal; ou bien s'ils sont produits par des instruments, sont assujettis à une autre loi mécanique, qui exige des intervalles de repos entre deux efforts, ces repos étant l'équivalent des inflexions et les efforts l'équivalent de l'accent rythmique.

Nous pouvons donc établir que: **LE PLUS GRAND NOMBRE DE SONS QU'UN SEUL ACCENT PEUT SUPPORTER OU GROUPEUR, EST CELUI DE TROIS.**

Comme un corollaire de cette conclusion, nous pouvons ériger en loi la réciproque:

PARTOUT OÙ IL Y A PLUS DE TROIS SONS, IL Y A PLUS D'UN ACCENT RYTHMIQUE.

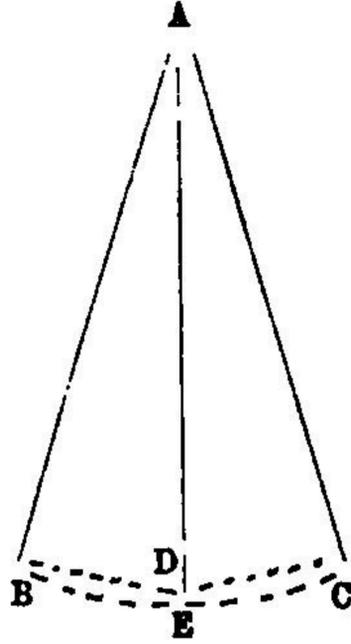
Nous avons donc, comme limites posées par la Nature, un et trois: *maximum* et *minimum*. C'est-à-dire la forme ternaire ou unitaire, toujours impaire.

Pourrions nous prétendre que la forme binaire nous est aussi imposée par la Nature? Certainement non.

Il est vrai que l'oscillation du pendule semble au premier abord suggérer le mouvement binaire, mais ce n'est encore qu'une apparence. Deux mots suffiront pour le prouver.

Le mouvement du pendule semble compris entre deux moments: celui du départ et celui de l'arrêt; mais entre ces deux points il s'accomplit un phénomène qui à l'observation peu attentive passe inaperçu: c'est que dans l'oscillation complète, composée de deux oscillations simples, le point d'arrêt de la première est confondu avec le point de départ de la seconde. En outre, trois périodes sont clairement marquées dans le cours de chaque oscillation.

Supposons l'extrémité du pendule partant du point B; la gravité, agissant doublement dans le sens de la prolongation de la ligne A B, et dans le sens de l'arc B D C, le pendule va vers D avec un mou-



vement accéléré; en D, l'équilibre tend à se produire, la résultante coïncidant avec l'axe de suspensions, mais alors la force d'inertie dont la masse est animée, commence à agir, et le pendule continue de D jusqu'à C, avec un mouvement retardé. Sur ce dernier point, l'équilibre entre l'inertie épuisée et la gravité qui commence à réagir en sens contraire; c'est alors qu'en même temps que la première oscillation simple finit, commence la seconde. Voici confondus sur un même point la période finale d'une oscillation et la période initiale de l'autre.

Les trois périodes successives dont je parlai plus haut, les voici: mouvement initial par l'action de la gravité; équilibre entre les deux directions de la gravité, sur l'axe de suspensions, et commencement d'action de l'inertie, et dernièrement équilibre entre l'inertie et la gravité et réaction de la gravité en sens contraire. Voici donc, d'un côté, encore la forme ternaire montrée par la Nature, et de l'autre démasquée l'erreur d'observation que j'avais signalée.

Nous observons certainement deux mouvements de B à D, et de D vers C, ou bien de B vers C et de C vers B, mais les points sur lesquels la force motrice se trouve modifiée sont trois: B, C et D, ce dernier étant à la fois et l'initial d'une oscillation et le final d'une autre. C'est sur ce dernier point que les forces d'inertie s'épuisent, et que le mouvement retardé devient accéléré, cela avec une intervalle presque inappréciable.

Nous voici en face de l'équivalent de la syncope musicale, c'est-à-dire de la confusion de deux périodes de temps dans un seul moment d'action.

Voici la syncope :



Quand ce sont le premier et le second temps que l'on syncope, l'allure de la mesure ne s'altère nullement, mais la prolongation du premier son renforce sensiblement l'accent rythmique, parce que, mis à part l'orgue, et même le piano, qui par le moyen des pédales permettent d'allonger ou tenir un son sans le renforcer, pour tous les autres instruments la prolongation d'un son exige nécessairement un surcroît plus ou moins perceptible de sonorité ou d'intensité. On peut le voir dans la première partie de notre exemple séparée par double barre. Mais si ce sont les temps second et troisième qui forment la syncope, comme dans la seconde partie de l'exemple, c'est-à-dire les deux temps faibles qui forment l'inflexion rythmique, le surcroît de sonorité ou d'intensité, tombant sur des sons qui n'ont pas d'accent propre, le leur donne, et entre deux sons accentués, dominant le plus long, l'accent rythmique se trouve par conséquent déplacé, temporairement si la syncope est passagère, et définitivement si la syncope est normale et constante.

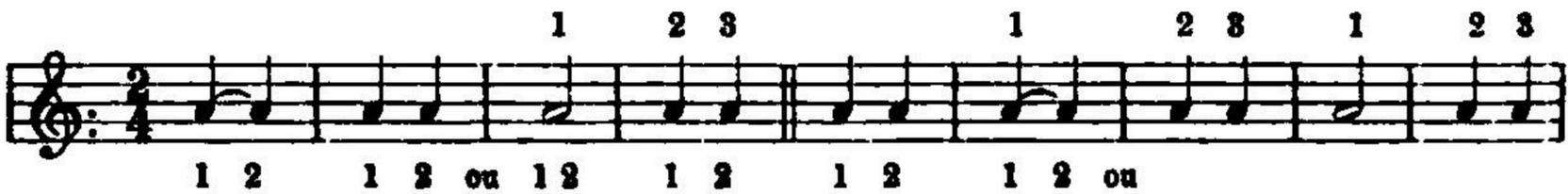
Par contre, si dans une forme binaire double on emploie la syncope le phénomène inverse se produit :



Si ce sont les deux premières croches que l'on syncope, l'accent ne sort pas du premier temps, mais les sons étant trois dans la mesure, le premier plus long et accentué et les deux autres courts et sans accent, nous revenons nécessairement à la forme ternaire. Si ce sont les deux dernières croches qui supportent la syncope, nous retrouvons l'inversion de l'accent, le son plus long tombant sur la

fin de la mesure, précédé de deux autres sons courts et l'un sans accent; mais cette fois, la forme rythmique résulte de même transformée en ternaire.

On pourrait attribuer le résultat à la circonstance d'opérer sur des croches; opérons sur des noires et dans une mesure binaire simple :



Évidemment, si nous syncopons normalement dans toutes les mesures, nous formerons une suite de monosyllabes, tous accentués et de la même longueur, dans lesquels le sentiment du rythme résulte affaibli en raison de l'égalité uniforme et de la faiblesse des inflexions mêmes réunies dans un seul son; mais si nous faisons la syncope alternative, toutes les deux mesures, nous aurons pour chaque pair une *blanche* suivie de deux *noires*, ou deux *noires* précédées d'une *blanche*; toujours la forme ternaire, puisque la blanche sera plus longue et par conséquent plus intense, ou, ce qui revient au même: ACCENTUÉE.

Nous venons de voir que la mesure binaire se transforme en ternaire, et la mesure ternaire devient binaire, par la contraction qu'effectue la syncope; cela semble nous autoriser à croire qu'il existe entre les deux formes une étroite liaison.

D'ailleurs, nous avons démontré que le rythme se produit même dans les monosyllabes ou sons isolés, quoique affaibli s'ils sont égaux et forment une série. Ce n'est donc pas le nombre des sons qui détermine l'essence du rythme, mais leur accentuation respective, ou soit la différence d'intensité.

Maintenant, nous allons chercher dans l'accentuation prosodique, le contrôle de notre hypothèse.

Dans la métrique de la Poésie, nous savons que deux syllabes formant une terminaison GRAVE, c'est-à-dire deux syllabes dont la première est accentuée, équivalent à une seule syllabe accentuée formant une terminaison AIGÜE. D'un autre côté, nous savons que trois syllabes formant un *sdrújulo* (qui en Français et en Anglais ne peuvent former ordinairement qu'à l'aide de bisyllabes et de

monosyllabes conjoints, mais dans l'Espagnol et l'Italien sont très fréquents) équivalent à deux syllabes formant une terminaison bisyllabique GRAVE. Et comme deux choses égales à une troisième sont égales entre elles-mêmes, nous pouvons conclure que le *sdrújule* vaut l'*aigu*, comme le *grave* vaut l'*aigu* et le *sdrújule*. En d'autres termes :

$$\begin{aligned} 3 &= 2; 1 = 2; \text{ donc, } 3 = 1. \text{ et} \\ 3 &= 1; 2 = 1; \text{ donc, } 3 = 2. \end{aligned}$$

Venons à présent aux éléments linguistiques mêmes:

$$\begin{array}{c} \text{(Italien) MU-SI-CA = TO-NO = DI} \\ \begin{array}{ccc} 1 & 2 & 3 \\ \diagdown & & / \\ & 3. & \end{array} \\ \text{Ou} \end{array} \quad = \quad \begin{array}{ccc} 12 & 3 & \\ \diagdown & & / \\ & 2. & \end{array} \quad = \quad \begin{array}{ccc} 1 & 2 & 3 \\ \diagdown & & / \\ & 1. & \end{array}$$

si nous comptons par les sons mêmes.

Ni le rythme ni la durée de la mesure sont altérés, et la valeur prosodique est la même dans les trois mots.

Et ce qui est vrai pour le chant et pour la mélodie, ne pourrait manquer de l'être pour la musique instrumentale, sous peine de faire deux lois diverses pour des phénomènes intimement liés entre eux.

Nous pouvons donc logiquement déduire: QU'IL N'EST QU'UN SEUL ET UNIQUE RYTHME, TOUJOURS IMPAIR, ET TERNAIRE, DONT LA FORME BINAIRE N'EST QUE LA CONTRACTION QUI CONFOND EN UN SEUL SON DEUX éléments de la forme ternaire.

Il ne s'agit pas, une bonne fois pour toutes, d'abolir la forme binaire dans la mesure musicale, puisqu'elle résume la contraction normale de la forme ternaire, et peut être employée en qualité d'abréviation; mais il est très utile de rectifier son essence, pour mieux savoir l'apprécier et la traduire dans l'exécution, et surtout pour n'en déduire de fausses conclusions sur l'origine du rythme et par conséquent sur ses dérivations ou altérations.

Sachant d'avance qu'il n'y a qu'un rythme qui affecte deux formes, on aura, exception faite des compositions qui ont un seul rythme constant et obligé, toute liberté dans l'élection du rythme normal, dont on pourra aisément changer et transformer les phases par le moyen de la syncope, entremêlant les mouvements binaire et ternaire, suivant les exigences du discours musical.

II.

Jusqu'ici, nous avons considéré le rythme dans une série de sons, formant une mélodie; quand l'Harmonie intervient, les effets de l'une et de l'autre doivent naturellement se combiner.

D'un côté, l'Harmonie doit toujours continuer (d'après un précepte bien établi) le rythme normal, quand même la mélodie s'en détourne par le moyen de la syncope; dès lors, nous avons dans les deux parties essentielles de la musique la combinaison des deux formes rythmiques; si la normale, ternaire par exemple, se continue dans la basse, dans le chant la syncope introduit temporairement la forme binaire; si la basse garde comme normale la forme binaire, la syncope prendra les apparences de la forme ternaire, comme nous l'avons vu plus haut. C'est une preuve de plus, et très concluante, de l'affinité qui relie entre elles les deux formes, qui ne pourraient autrement aller ensemble dans un même morceau.

Quelquefois on a été surpris de voir jouer ensemble les dites formes, dans quelques spécimens de la musique Américaine, dans laquelle l'assemblage des deux formes rythmiques n'est que par trop fréquent; cela prouve jusqu'à quel point sont inconnues ou méconnues les affinités que je tâche de mettre en relief, à l'avantage de la science musicale et des compositeurs, qui mainte fois se trouvent gênés par l'esclavage d'une forme rythmique érigée en sacramentelle, et qu'ils n'osent pas altérer sans les plus grandes précautions, dénaturant plus d'une fois par cette crainte, les grandes ressources qu'offre à la variété le changement des formes rythmiques.

Mais du moment où nous trouvons les deux éléments, mélodique et harmonique, l'un obligé de continuer ou maintenir le rythme normal, et l'autre plus libre dans ses allures, anormal, variable, capricieux jusqu'à un certain point, nous avons deux formes distinctes qui ne diffèrent entre elles seulement par la qualité de binaires ou ternaires, mais *par la fixité de la mesure et de la marche dynamique dans l'une, et la volubilité dans l'autre*. L'une est le régulateur de la mesure et de la marche rythmique, tandis que l'autre en est une dérogation plus ou moins soutenue. L'une a pour unité de longueur toute l'étendue d'une mesure, tandis que l'autre est es-

sentiellement fractionnaire, ayant pour unité de durée celle d'un temps ou d'une portion de temps.

Ces deux formes rythmiques peuvent alterner, s'enchevêtrer, ou enfin aller ensemble ou à contretemps, donnant issue à autant de gracieuses combinaisons, pour remédier à la naturelle uniformité de la mesure ou rythme normal, qui, sans ces agréments, ne manquerait pas d'une fastidieuse monotonie.

C'est dans l'usage de ces précieuses et difficiles libertés, que l'on peut reconnaître à première vue le véritable Artiste, et le différencier du FAISEUR DE MUSIQUE.

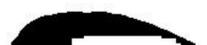
Les formes rythmiques sont dans le discours musical, ce que le phrasé dans le langage; elles forment l'élégance, la grâce, la souplesse, la langueur ou l'énergie, selon qu'elles se traînent pesamment, qu'elles se font courtes et incisives, qu'elles revêtent l'uniformité, ou qu'elles s'abandonnent à la variété et différent par leur étendue.

La même mélodie, changeant de phrasé, nous paraîtra toute autre, et deviendra méconnaissable presque, sans que son essence ait varié. Le pouvoir du rythme bien compris, est le principal d'entre les éléments musicaux. Plus l'on voudra l'employer avec des restrictions empiriques et plus l'on appauvrira la science et l'art musical; plus l'on voudra l'employer sans méthode et sans conscience, et plus sûrement l'on aboutira dans l'hybridité. Si l'esclavage de la mesure normale fait du musicien une machine, le LIBERTINAGE en fait un convulsionnaire. C'est dans la LIBERTÉ CONSCIENTE que l'on doit chercher l'Art et le vrai.

III.

Peut-être trouvera-t-on stérile cet essai, qui ne s'arrête qu'accidentellement sur les formes, et qui va droit au fond de la notion essentielle du rythme; mais si l'on fait impartialement attention à la portée réelle du sujet, les musiciens finiront par m'accorder raison et en tirer tout le profit qui en dérive.

De tous les éléments caractéristiques du son, le rythme est sans doute le plus important, ce qui, n'empêche qu'il ait été jusqu'ici le plus méprisé et le moins compris de tous.



Chacun mesure à son gré; chacun accentue à loisir; les uns semblent des machines par l'inébranlable égalité de leur jeu; d'autres semblent des fous par la liberté qu'ils prennent dans l'interprétation ou dans la composition mais ni les uns ni les autres (nous ne parlons pas des honorables exceptions) semblent des Musiciens sages et discrets.

Je ne prétends pas à faire la loi sur un sujet aussi important, mais seulement à fixer l'attention des musiciens, à éveiller leur observation personnelle, et arriver par le concours de diverses opinions, à faire le jour sur la qualité et l'essence du RYTHME.

Si je parviens à obtenir le concours que je demande, à l'heure du triomphe je me contenterai de l'honneur d'avoir provoqué la bataille.

Mexico.

JUAN N. CORDERO.

APPASSIONATO

TROIS PENSÉES MUSICALES

N° 1

RICARDO CASTRO

Op. 8 - N° 1

Moderato con moto. (♩ = 6)

Copyright 1908, by Alphonse Leduc.

Tous droits d'éducation réservés.

A. L. 10,700.

Paris, ALPHONSE LEDUC, Éditeur.

(Grandes éditions Alphonse Leduc)

The page contains five systems of piano music, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key with two flats and a 3/4 time signature.

- System 1:** Starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and ornaments. The left hand has a bass line with chords. Pedal markings are present under the first, second, and fourth measures. The instruction *ff Appassionato.* appears in the second measure, and *Dim.* appears in the fourth measure.
- System 2:** Starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The instruction *Dolce.* is written above the first measure. Pedal markings are under the first and second measures. An asterisk (*) is placed below the third measure.
- System 3:** Starts with a crescendo (*Cresc.*) instruction. The dynamic is mezzo-forte (*mf*). Pedal markings are under the first and fourth measures. Asterisks (*) are placed below the second and fifth measures.
- System 4:** Starts with an *Appassionato.* instruction. The instruction *Cresc. ed accel. un poco.* is written above the first measure. Pedal markings are under the first and third measures. An asterisk (*) is placed below the fourth measure.
- System 5:** Starts with a forte (*f*) dynamic. The instruction *Dim.* appears in the second measure, and *Espress.* appears in the fourth measure. The dynamic *p* (piano) is written above the fifth measure. Pedal markings are under the first, second, third, fourth, fifth, and sixth measures. Asterisks (*) are placed below the second, fourth, and sixth measures.

A tempo.

Poco rall. *pp*

Ped *

mf

Ped. Ped. * Ped. Ped. *

Cresc. molto.

ff *Meno f* *p*

Express. Cresc. ed

This system shows the first two staves of music. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment. The tempo is marked 'Express.' and the dynamics include 'Cresc. ed'.

accel. Dim. p e un poco rall. p e marcato.

Ped. Ped. Ped. Ped.

This system continues the piece with dynamic changes. It includes markings for 'accel.', 'Dim.', 'p e un poco rall.', and 'p e marcato.'. Pedal points are indicated by 'Ped.' at the end of several phrases.

A tempo. p

Ped. Ped. *

This system begins with the tempo marking 'A tempo.' and a dynamic marking 'p'. Pedal points are marked with 'Ped.' and an asterisk '*'.

Ped. * Ped. * Ped.

This system features a series of phrases, each ending with a 'Ped.' marking and an asterisk '*'.

Express. p

Ped. Ped. * Ped. * Ped. Ped.

The final system on the page includes the tempo marking 'Express.' and a dynamic marking 'p'. It concludes with several 'Ped.' markings, some accompanied by an asterisk '*'.

6^a

Cresc. *Accel. un poco.* *ff*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Appassionato. *Dim.* *Epress.*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Pi

Ped. Ped. *

p

Ped. * Ped. * Ped. Ped. Ped.

Dim. *Dolcis. e dim. sempre.* *pp* *ppp*

Ped. Ped. Ped.

MÉLODIE

TROIS PENSÉES MUSICALES

N° 2

RICARDO CASTRO

Op. 8—N° 2

Andantino. (50-60)

p

Espress.

Cresc. ad accel.

ff Marcato.

p

Ped. *

Copyright 1908, by Alphonse Leduc.
Tous droits d'Édition réservés
A.L. 50.797

Paris, ALPHONSE LEDUC, Éditeur

(Gravé chez Alphonse Leduc)

Ped. *

Ped. Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * *Appassionato.*

Con express. Ped. Ped. * Ped. Ped. *

Cresc. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. *f*

f Ped. * Ped. * Ped. *

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The system includes dynamic markings: *Cresc.* in the upper staff and *f* in the lower staff. Pedal markings are present: *Ped.* with an asterisk in the lower staff at the beginning, and *Ped.* with an asterisk in the lower staff at the end of the first and second measures. A *Dim.* marking is in the upper staff at the end of the system.

Second system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The system includes dynamic markings: *f* in the lower staff. Pedal markings are present: *Ped.* with an asterisk in the lower staff at the beginning and end of the first measure, and *Ped.* with an asterisk in the lower staff at the end of the second measure.

Third system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The system includes dynamic markings: *Espress.* in the upper staff and *p* in the lower staff. Pedal markings are present: *Ped.* with an asterisk in the lower staff at the beginning and end of the first measure, and *Ped.* with an asterisk in the lower staff at the end of the second and third measures.

Fourth system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The system includes dynamic markings: *p* in the upper staff. Pedal markings are present: *Ped.* with an asterisk in the lower staff at the beginning and end of the first measure, and *Ped.* with an asterisk in the lower staff at the end of the second and third measures.

Fifth system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The system includes dynamic markings: *Cresc.* in the upper staff and *f* in the lower staff. Pedal markings are present: *Ped.* with an asterisk in the lower staff at the beginning and end of the first measure, and *Ped.* with an asterisk in the lower staff at the end of the second, third, fourth, and fifth measures.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *ff* and *p*. Pedal markings are present with asterisks.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *p*. Pedal markings are present with asterisks.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *Espress* and *f Appassionato*. Pedal markings are present with asterisks.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *f* and *Espress*. Pedal markings are present.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *f* and *Appassionato*. Pedal markings are present.

Musical score system 1, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of flowing sixteenth-note passages in both hands, with several measures of sixteenth-note chords in the right hand. Pedal markings are present below the bass staff. The instruction *Cresc. ed poco accel.* is written above the staff.

Musical score system 2, continuing the sixteenth-note texture. The right hand features a series of sixteenth-note chords that increase in density. The instruction *Vivo.* is written above the staff. Pedal markings are present below the bass staff.

Musical score system 3, showing a change in tempo and dynamics. The instruction *Dim. e rall.* is written above the staff, followed by *2º tempo.* The music features a *pp* dynamic marking. Pedal markings are present below the bass staff.

Musical score system 4, characterized by a more rhythmic and accented texture. The instruction *Espress.* is written above the staff. The music features a series of accented sixteenth-note chords. Pedal markings are present below the bass staff.

Musical score system 5, concluding with a *pp* dynamic and a *Rall.* instruction. The music features a series of chords and a final *PPP!* dynamic marking. The instruction *Ten.* is written above the staff. Pedal markings are present below the bass staff.



MENUET

TROIS PENSÉES MUSICALES
N° 3

RICARDO CASTRO
Op. 8 - N° 3

Allegretto. (126 = ♩)

Ped. *

f *p Dolce.* Ped.

Cresc. *f* *Dim.* Ped. *

Ped. *

Copyright 1903, by Alphonse Leduc.
Tous droits d'Édition réservés.
A. 140,796.

Paris, ALPHONSE LEDUC, Éditeur

(Crav. chez Alphonse Leduc)

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *v*. Pedal markings are present at the end of the system: "Ped." and "Ped. *".

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f*. Pedal markings are present at the end of the system: "Ped."

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *Dim.*. Pedal markings are present at the beginning and end of the system: "Ped. *" and "Ped. *".

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f*, *p*, and *Cresc.*. Pedal markings are present at the beginning and end of the system: "Ped. *" and "Ped. *".

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p e dolce.* and *Cresc.*. Pedal markings are present at the end of the system: "Ped."

Dim.

This system shows the first two staves of a musical score. The upper staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *Dim.* is placed above the first measure of the upper staff.

TRIO
se marcato.

This system is the beginning of a section labeled "TRIO". The upper staff continues with the melodic line, and the lower staff features a more active accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in the lower staff. The tempo/mood is indicated as *se marcato.*

Ped. * Ped. *

This system continues the musical texture. The upper staff has dense sixteenth-note passages. The lower staff has a steady accompaniment. Pedal markings are indicated as *Ped. ** under the second and fourth measures.

Cresc. *ff Marcato.*

Ped. Ped. Ped. Ped. *

This system shows a progression of dynamics and articulation. The upper staff has a melodic line with some slurs. The lower staff has a consistent accompaniment. Dynamic markings include *Cresc.* and *ff Marcato.*. Pedal markings are *Ped.* under the first, second, third, and fourth measures, and *Ped. ** under the fifth measure.

Stacc.

Ped. *

This system concludes the section with a staccato effect. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff has a steady accompaniment. A dynamic marking of *Stacc.* is placed above the third measure. A final pedal marking is *Ped. ** under the fifth measure.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with many beamed notes and slurs. Pedal markings are present: "Ped. *" in the bass staff at the beginning and "Ped." in the bass staff in the middle. A dynamic marking "P" is placed above the bass staff.

Second system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps. The music continues with similar complexity. Pedal markings include "Ped." in the bass staff at the end of the system and "Ped. *" in the bass staff below the system. Dynamic markings include "f" (forte) in the treble staff, "p Dolce." (piano dolce) in the treble staff, and "Cresc." (crescendo) in the treble staff.

Third system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps. The music continues with similar complexity. Pedal markings include "Ped. *" in the bass staff at the beginning, "Ped. *" in the bass staff in the middle, and "Ped. *" in the bass staff at the end. A dynamic marking "f" (forte) is in the treble staff, and "Dim." (diminuendo) is in the treble staff.

Fourth system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps. The music continues with similar complexity. A dynamic marking "p" (piano) is in the treble staff at the beginning, and "f" (forte) is in the treble staff in the middle.

Fifth system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps. The music continues with similar complexity. Pedal markings include "Ped." in the bass staff at the end of the system and "Ped. *" in the bass staff below the system. A dynamic marking "f" (forte) is in the treble staff.

First system of musical notation. The right hand features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. Dynamics include *f* and *pp*. Pedal markings are present: "Ped." and "Ped. *".

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate melodic patterns. The left hand has a more active role with eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *Dim.*. Pedal markings include "Ped." and "Ped. *".

Third system of musical notation. The right hand shows a mix of melodic and chordal textures. The left hand accompaniment is rhythmic. Dynamics include *f*, *p*, and *Cresc.*. Pedal markings include "Ped. *".

Fourth system of musical notation. The right hand has a more flowing melodic line. The left hand accompaniment is simpler. Dynamics include *p e dolce.* and *Cresc.*.

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with some slurs. The left hand accompaniment is rhythmic. Dynamics include *Dim.* and *pp*.

