



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA

**SONIDOS DE LA REVOLUCIÓN: APUNTES SOBRE EL PENSAMIENTO ESTÉTICO
DE JULIÁN CARRILLO**

**TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA**

**PRESENTA:
MARIANA HIJAR GUEVARA**

**TUTOR
DRA. EUGENIA MEYER**

**CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO
OCTUBRE DE 2020**



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.

**“SONIDOS DE LA REVOLUCIÓN:
APUNTES SOBRE EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE JULIÁN CARRILLO”**

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1	10
PANAMERICANISMO MUSICAL Y EXILIO. JULIÁN CARRILLO Y LA AMERICA SYMPHONY ORCHESTRA	
1.1. JULIÁN CARRILLO A SU REGRESO A MÉXICO (1904)	
1.2. ORQUESTA SINFÓNICA BEETHOVEN	
1.3. DIRECCIÓN DEL CONSERVATORIO (1913-1914)	
1.4. DIÁSPORA Y EXILIO EN NUEVA YORK.	
CAPÍTULO 2	59
ÉPICA MESTIZA Y ÓPERA. XÚLITL (1921) DE CARRILLO	
2.1. JULIÁN CARRILLO EN LA CRUZADA VASCONCELIANA	
2.2. REPERTORIO OPERÍSTICO DE CARRILLO	
2.3. CONCURSO DE ÓPERA NACIONAL	
2.4. XÚLITL, TEMAS Y LIBRETO	
CAPÍTULO 3	113
“REVOLUCIÓN” Y CONSERVADURISMO EN EL SONIDO 13 (1922-1924)	
3.1. EL SONIDO 13 DE JULIÁN CARRILLO	
3.2. DEBATES EN TORNO A LA MÚSICA POSREVOLUCIONARIA	
3.3. LA NOCIÓN DE <i>REVOLUCIÓN</i> EN EL IDEARIO CARRILLISTA	
CONCLUSIONES	145
BIBLIOGRAFÍA	151



Retrato de Julián Carrillo, Archivo Casasola, circa 1910.

“SONIDOS DE LA REVOLUCIÓN.

APUNTES SOBRE LAS IDEAS ESTÉTICAS DE JULIÁN CARRILLO”

A partir del estudio del itinerario creativo y político del compositor Julián Carrillo, la presente investigación intenta contribuir, en lo posible, a la historia de la cultura en México durante la primera mitad del siglo XX.

Julián Carrillo nació en Ahualulco –municipio ubicado al noroeste del estado de San Luis Potosí-- el 28 de enero de 1875. Luego de estudiar violín con el profesor Flavio F. Vázquez en la capital de San Luis Potosí, se trasladó a la Ciudad de México en el año de 1895, a fin de ingresar al Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Ahí estudió violín durante cinco años, bajo la tutela de profesores como Melesio Morales y Francisco Ortega y Fonseca.

Como requisito para su titulación de violinista, en 1900 ofreció un concierto al que asistió el entonces presidente Porfirio Díaz. Luego de percatarse de su virtuosismo, Díaz decidió becarlo para que continuara sus estudios en algún conservatorio europeo, tal y como era costumbre, a fin de encauzar y estimular a los músicos mexicanos. En consecuencia, se trasladó a Europa para inscribirse en el Conservatorio de Leipzig, Alemania, en donde estudió violín de 1900 a 1902. De este periodo data su *Primera Sinfonía*, estrenada en 1902 y dedicada a Díaz.

Posteriormente, continuó sus estudios de composición en el Conservatorio de Gante, Bruselas. Allí permaneció durante los siguientes dos años. En 1904 volvió a México, logrando incorporarse al escenario musical del país y nueve años más tarde, debido a la renuncia de Victoriano Huerta, tomó la decisión de trasladarse a Nueva York, en donde permaneció alrededor de cuatro años.

En la década de los veinte estuvo al mando de las dos instituciones musicales más importantes del país: en 1919 reorganizó la entonces Orquesta Sinfónica Nacional –de la que fue director hasta 1924--, y Director del Conservatorio Nacional de Música de 1920 a 1923. Desde ese año y hasta su fallecimiento, en 1965, Carrillo se dedicó por completo al desarrollo y divulgación de su teoría del Sonido 13.

Sin lugar a dudas, el compositor es una figura imprescindible en la historia cultural de México de la primera mitad del siglo XX. Partiendo de esta aseveración, la tesis pretende coadyuvar en el conocimiento de una etapa de su vida que la historiografía ha descuidado: la que corresponde a los gobiernos de Victoriano Huerta, Venustiano Carranza, Adolfo de la Huerta, Álvaro Obregón y los inicios del de Plutarco Elías Calles, en donde instrumentó buena parte de las políticas culturales en materia musical. Ciertamente los años previos a la sistematización de su teoría del Sonido 13, es decir, antes de 1923, resultan esenciales para la comprensión integral de su itinerario estético y ético, y abren camino para el análisis del juego político al interior del ámbito artístico durante la lucha armada y la posrevolución.

Ajeno a este esfuerzo está la idea de elevar la figura y obra de Carrillo a lo más alto del pedestal del nacionalismo musical mexicano, como tampoco abogar por su posicionamiento dentro de los *establishments* estético-posrevolucionarios. Por el contrario, se pretende “indicar la multiplicidad esencial de la experiencia musical del siglo XX”¹ en México y contribuir al conocimiento histórico-crítico de las formas en las que se fraguaron las políticas culturales durante la gesta armada.

La vida y obra de Carrillo han sido aisladas de los estudios históricos y musicológicos de la música mexicana durante la Revolución y la posrevolución. Esta marginación se debe, en parte, al estigma histórico que se refiere a su conservadurismo político manifestado en su participación en el gobierno de Victoriano Huerta, y al desconocimiento integral de su obra y de su actividad como promotor de la Sinfónica Nacional y el Conservatorio Nacional de Música durante las dos primeras décadas del siglo XX. De hecho, este estigma pone de manifiesto el escaso ejercicio crítico que a lo largo de muchos años padeció la musicología y la historia a fin de romper con la tendencia a reproducir una idea del nacionalismo musical como movimiento estilístico

¹ Alex Ross, *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*, trad. Luis Gago, México, Seix Barral, 2009, p. 12.

y estético homogéneo, sin contradicciones internas y surgido únicamente de valores como “lo popular”, “lo indígena”, “lo prehispánico” y lo “moderno”.²

A pesar de que algunos musicólogos consideran que el nacionalismo “surgió bajo un signo revolucionario y transformador que se mostró sobre todo en la modernización del lenguaje y, secundariamente, en su postulación como un arte sonoro “abierto” dirigido a todos los públicos”³, resulta importante decir que Carrillo no figura plenamente como un compositor relevante en la historia de la música mexicana pues, pese a que hacía énfasis en su prosapia indígena, su música se encontraba fuera del movimiento nacionalista.⁴

Sucede lo mismo con el trabajo de Otto Mayer Serra,⁵ quien excluye a Carrillo como figura importante de la música mexicana:

[...] en Ricardo Castro debía culminar la extranjerización del arte musical mexicano. Los compositores que le siguieron por esta senda, como Julián Carrillo, Rafael J. Tello y otros, sólo lograron aportar nuevos elementos europeos –el estilo de Wagner y Strauss, o el impresionismo francés--; pero sin lograr con ello un arte genuino y representativo.⁶

A esta postura, se añaden los trabajos de Gerard Béhague⁷, Benjamin Gerald,⁸ al igual que los de Leonora Saavedra quien considera:

Carrillo eligió no participar en los procesos sobre nacionalismo y modernismo. A fin de cuentas, Carrillo también es diferente de los compositores mexicanos que discuto (Carlos Chávez, Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas) porque no es un sujeto multicéntrico: él pertenece a la historia de la música alemana. O mejor dicho, él

² Dicha postura como bien lo señalan Olga Picún y Consuelo Carredano, puede encontrarse en los trabajos de Yolanda Moreno Rivas en los cuales el nacionalismo se presenta de manera teleológica, como una búsqueda que se inició desde el siglo XVII en Nueva España y que tuvo su clímax en los años veinte y treinta del siglo XX, con la integración “del material sonoro de origen popular o los remanentes indígenas dentro de formas de composición o de ejecución culta o artística.” Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

³ *Ibidem*, p. 24.

⁴ *Ibidem*, p. 23.

⁵ Otto Mayer Serra, *Panorama de la música mexicana. Desde la independencia hasta la actualidad*, México, Colegio de México, 1941, 196 p.

⁶ *Ibidem*, p. 95.

⁷ Gerard Béhague, *Music of Latin America: An Introduction*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1979.

⁸ Gerald Benjamin, “Julián Carrillo and Sonido 13”, *Yearbook*, New Orleans, Inter American Institute for Musical Research, vol. III, Nueva Orleans, 1967.

pertenece a la historia de la música mexicana precisamente porque es un compositor mexicano que pertenece a la historia de la música de otro país.⁹

Siguiendo esta línea podemos agregar los estudios de Gerónimo Baqueiro Foster¹⁰, Luis Sandi¹¹, Consuelo Carredano y Olga Picún, éstas últimas quienes, a pesar de plantear que el nacionalismo musical mexicano debe dejar de ser pensado como un movimiento homogéneo, determinan que Carrillo “se ubica en una posición ajena al nacionalismo y a la militancia política.”¹² Y en consecuencia, “requiere de un análisis específico.”¹³

Al respecto, Julio Estrada propone dos formas del nacionalismo musical mexicano. La denominada “música nacional mestiza”, constituida por compositores como Gustavo E. Campa, Carlos del Castillo, Estanislao Mejía, Manuel M. Ponce, José Rolón, Rafael Tello, Rafael Adame, Miguel Bernal Jiménez, Alfonso de Elías, Juan D. Tercero y José F. Vázquez, que se caracteriza entre otras cosas por

[...] el intento de recuperar y afirmar lo nacional en su historia más reciente, en donde la presencia de España a través de Francia y de Italia implica una identidad que se reconoce europea; donde lo popular es lo mestizo y donde las tradiciones hallan sus raíces en la liturgia virreinal y en una invención nostálgica de grandes y pequeños salones musicales del viejo continente.¹⁴

Por contra, la “música nacional indígena”, fácilmente diferenciable de la anterior, la cual “inician Chávez y Revueltas, [y] se busca en los orígenes prehispánicos, para dar una redefinición de lo nacional que dé cabida a un conjunto de expresiones que habían permanecido ignoradas, sometidas a una concepción colonial. La perspectiva histórica

⁹ Leonora Saavedra, *Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music*, tesis de doctorado en Musicología, Pennsylvania, University of Pittsburgh, 2001, p. 16.

¹⁰ Gerónimo Baqueiro Foster, *Historia de la música en México III*, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Sección de Investigaciones Científicas, 1964.

¹¹ Luis Sandi, “Compositores mexicanos de 1910 a 1958” en *La Música de México, periodo nacionalista*. Julio Estrada ed., México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 43.

¹² Olga Picún y Consuelo Carredano, “El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios”, en Fausto Ramírez, Luise Noelle y Hugo Arciniega (coords.), *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, p. 4.

¹³ *Ibidem*, p. 23.

¹⁴ Julio Estrada, “Técnicas composicionales en la música mexicana de 1910 a 1940”, en Julio Estrada ed., *La Música de México, periodo nacionalista*, México UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, p. 122.

del nuevo mundo musical se amplía; integra a lo existente la dimensión total de la mexicanidad.¹⁵

Esta segunda corriente queda integrada por compositores en su mayoría nacidos en torno al inicio del nuevo siglo: Daniel Ayala, Gerónimo Baqueiro Foster, Julián Carrillo –al que Julio Estrada reconoce como “el más antiguo e independiente de este grupo” reiterando la independencia personal de su música al dedicar un subcapítulo especialmente para él, titulado “La búsqueda en Julián Carrillo”¹⁶-, Salvador Contreras, Carlos Chávez, Blas Galindo, Eduardo Hernández Moncada, Candelario Huízar, Jacobo Kostakovsky, Carlos Jiménez Mabarak, Juan León Mariscal, José Pablo Moncayo, José Pomar, Silvestre Revueltas y Luis Sandi.

A los trabajos mencionados habrán que añadirse los de Alejandro L. Madrid, quien, desde la musicología y los estudios culturales, ha estudiado a profundidad la vida y obra del compositor.¹⁷ *In Search of Julián Carrillo*¹⁸, su más reciente análisis sobre Carrillo es hasta ahora el estudio más global y completa sobre el músico. Sin embargo, a reserva de lo referente a la ópera *Matilde* escrita por Carrillo en 1910, este estudio parte de una periodicidad posterior a 1923, es decir, a partir de la publicación de la teoría del Sonido 13.

Carrillo ha sido un hombre poco comprendido en el universo multifacético y diverso de la música mexicana del siglo XX. La tendencia a considerarlo “ajeno al nacionalismo o a la militancia política” se debe a que, hasta ahora, nada se ha estudiado sobre su faceta política durante las primeras tres décadas del siglo XX. Un estudio así, como el que pretende ser esta tesis, dejaría expuesto el prominente papel que ocupó en la política cultural durante los gobiernos de Victoriano Huerta, Venustiano Carranza, Adolfo de la Huerta y Álvaro Obregón y con ello, contribuiría a dismantelar la

¹⁵ Julio Estrada... *op.cit.*, p. 129

¹⁶ *Ibid.*, p.121

¹⁷ Véase Alejandro L. Madrid, *Sonidos de la nación moderna: música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930*, La Habana, Cuba, CASA, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2009, 180p.

¹⁸ Alejandro Madrid, *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*, Oxford, Oxford University Press, 2015, 303p.

INTRODUCCIÓN

continuidad burocrática de políticos y artistas considerados parte de la reacción, en los gobiernos revolucionarios.



Fotografía 1 Julián Carrillo a su llegada a Leipzig, Alemania. Retrato dedicado a la cantante mexicana Lupe Medina de Ortega. Archivo Centro Julián Carrillo (ACJC)

El periodo aquí estudiado se sitúa en tres tiempos significativos de la Revolución mexicana. Como primer escenario está la Decena Trágica, golpe militar ocurrido en 1913 que permitió a Victoriano Huerta llegar a la presidencia. El segundo se desarrolla durante el proceso del movimiento constitucionalista y la presidencia de Venustiano Carranza, es decir de 1913 a 1920. Por último, los tiempos y circunstancias del mandato de Álvaro Obregón, de 1920 a 1924, años en los que Carrillo se perfiló como uno de los pilares de la política cultural de México.

A lo largo de tres capítulos, esta investigación recorre el pensamiento del compositor entre los años de 1909 a 1924 analizando las estrategias políticas, discursivas y estéticas que desarrolló para sobrevivir como artista en un país en el que las políticas culturales habían sido soslayadas como cuestión apremiante de Estado. De esta manera, se busca presentar a un músico de origen indígena, formado durante la dictadura porfirista, que logró consagrarse en los momentos álgidos de la Revolución a partir de una habilidad y astucia políticas, así como de la adecuación de su pensamiento ético y estético. Dicho en otras palabras, lo que se propone es una historia cultural del pensamiento vanguardista de Julián Carrillo y su relación con la Revolución mexicana. Todo ello, a fin de coadyuvar en la desmitificación de las formas en las que tanto la musicología como la historia han ubicado al músico, en la narrativa y trayectoria de la música mexicana del siglo XX.

Siguiendo la propuesta teórica y metodológica del historiador y musicólogo Esteban Buch, identificada en su libro *El caso Schönberg. El nacimiento de la vanguardia musical*¹⁹ y en “De la musique au politique, en passant par la culture”²⁰, así como en la metodología de la historia cultural propuesta por Peter Burke, esta investigación traza las relaciones de poder, las prácticas y las representaciones simbólicas desarrolladas por Julián Carrillo durante el periodo revolucionario y el umbral de los gobiernos de la reconstrucción, así como las continuidades y rupturas en las representaciones

¹⁹ Esteban Buch, *El caso Shöenberg. Nacimiento de la vanguardia musical*, trad. De Horacio Pons, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.

²⁰ Esteban Buch “De la musique au politique, en passant par la culture”, en *L’Institution musicale*, Jean-Michel Bardez, Jean-Marie Donegani, Damien Mahiet y Bruno Moysan, editores, Collection Musique, France Delatour, 2011.

históricas de su pensamiento, las prácticas ligadas a ellas y su relación con el poder y las instituciones.²¹

Sin duda, Carrillo se erigió como un caudillo cultural en el periodo de 1909 a 1923,²² años de la lucha armada en donde la cultura no fue tema relevante en los proyectos de nación. Como bien lo explica el historiador Ricardo Pérez Montfort, aún cuando la definición clásica del caudillo de acuerdo a Eric Wolf y Edard Hansen remite a aquel sujeto que “asumía el poder de manera violenta en una sociedad carente de vías institucionales en materia de competencia política,”²³ “en México se ha utilizado dicho sustantivo también para designar a ciertos protagonistas de las élites intelectuales y artísticas.”²⁴ Es por ello que se puede afirmar que Carrillo sembró el terreno fértil de la posterior época de oro del nacionalismo musical mexicano.

Buscando plantear posibles respuestas a las interrogantes sobre su posicionamiento frente al proceso revolucionario y en particular, en lo que respecta a su filiación al huertismo, el capítulo “Panamericanismo musical y exilio: Julián Carrillo y la America Symphony Orchestra”, aborda la ruta que va de 1909, con la fundación de la Orquesta Sinfónica Beethoven y el Cuarteto Beethoven, al exilio de Carrillo en Nueva York, entre 1914 y 1917.

Luego, en “Épica mestiza y ópera: *Xúlitl* (1921) de Julián Carrillo”, se estudia la labor del compositor durante el periodo de 1920-1921, el cual corresponde a la breve administración de Adolfo de la Huerta y los inicios de la de Álvaro Obregón. En él se analiza su caudillismo y su papel en las políticas culturales y educativas de José Vasconcelos, mostrando su posicionamiento frente a lo nacional y lo mestizo a través del imaginario histórico que manifiesta su ópera *Xúlitl*.

²¹ Véase Peter Burke, *Formas de la historia cultural*, Madrid, Alianza, 2006.

²² Su caudillismo, empero, va perdiendo liderazgo en las instituciones musicales del país hacia finales del gobierno de Álvaro Obregón, es decir, en 1924.

²³ Ricardo Pérez Montfort, “Carlos Chávez en los años cuarenta: caudillo o cacique cultural.” En, Yael Bitrán y Ricardo Miranda (ed.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México: Conaculta, INBA, 2002, 224p.

²⁴ *Ibidem* p. 182.

En el tercer apartado, “Revolución y conservadurismo en el Sonido 13 (1922-1924)”, se estudian los rasgos continuistas del pensamiento de Carrillo expresados en su filiación hispanista y en su religiosidad. Si bien la teoría del Sonido 13 encarna una contradicción –la de una propuesta de ruptura estética gestada en el seno de una ideología conservadora–, esta supuesta incongruencia, como lo explica Peter Gay,²⁵ no es sino uno de los rasgos más característicos de las estéticas de vanguardia de la primera mitad del siglo XX. Este capítulo analiza a profundidad la contradicción carrillista a fin de entender la particularidad de su propuesta estética, y sobre todo, su peculiar percepción de la modernidad mexicana.

Esta investigación se nutrió de fuentes primarias provenientes, en su mayoría, del Archivo Histórico del Centro Julián Carrillo, ubicado en San Luis Potosí, México. En este sentido, se utilizaron fuentes inéditas de su archivo personal, hasta ahora poco estudiado, menos aún catalogado.²⁶ Asimismo, el corpus documental se integró con los acervos del Archivo General de la Nación, Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores, Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México, del Archivo del Centro de Estudios de Historia de México Carso, de la Hemeroteca Nacional de México y de la hemeroteca de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. Lamentablemente, fue imposible consultar el Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música, debido a la falta de respuesta de las autoridades, en los múltiples intentos que se hicieron al respecto.

²⁵ Peter Gay, *Modernidad...*, *op. cit.*

²⁶ Sobre ello, véase Mariana Hajar Guevara “El archivo de Julián Carrillo. Memoria musical de México”, *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos*, Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos S. A. Segreti”, núm.10, Córdoba, Argentina, 2020

**“SONIDOS DE LA REVOLUCIÓN:
APUNTES SOBRE EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE JULIÁN CARRILLO”**

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1	10
PANAMERICANISMO MUSICAL Y EXILIO. JULIÁN CARRILLO Y LA AMERICA SYMPHONY ORCHESTRA	
1.1. JULIÁN CARRILLO A SU REGRESO A MÉXICO (1904)	
1.2. ORQUESTA SINFÓNICA BEETHOVEN	
1.3. DIRECCIÓN DEL CONSERVATORIO (1913-1914)	
1.4. DIÁSPORA Y EXILIO EN NUEVA YORK.	
CAPÍTULO 2	59
ÉPICA MESTIZA Y ÓPERA. XÚLITL (1921) DE CARRILLO	
2.1. JULIÁN CARRILLO EN LA CRUZADA VASCONCELIANA	
2.2. REPERTORIO OPERÍSTICO DE CARRILLO	
2.3. CONCURSO DE ÓPERA NACIONAL	
2.4. XÚLITL, TEMAS Y LIBRETO	
CAPÍTULO 3	113
“REVOLUCIÓN” Y CONSERVADURISMO EN EL SONIDO 13 (1922-1924)	
3.1. EL SONIDO 13 DE JULIÁN CARRILLO	
3.2. DEBATES EN TORNO A LA MÚSICA POSREVOLUCIONARIA	
3.3. LA NOCIÓN DE <i>REVOLUCIÓN</i> EN EL IDEARIO CARRILLISTA	
CONCLUSIONES	145
BIBLIOGRAFÍA	151

CAPÍTULO I

PANAMERICANISMO MUSICAL Y EXILIO

JULIÁN CARRILLO Y LA AMERICA SYMPHONY ORCHESTRA

JULIÁN CARRILLO A SU REGRESO A MÉXICO (1904)

Un día antes de verificarse las elecciones de 1904 que abrieron paso al último periodo presidencial de Porfirio Díaz, Julián Carrillo, “el simpático indígena” según Justo Sierra¹, dio su primer concierto en la Ciudad de México tras haber permanecido alrededor de cinco años en Europa. Había estudiado composición en el Conservatorio de Leipzig, Alemania² de 1900 a 1902, donde estrenó su *Primera Sinfonía* (1901) y su *Sexteto para cuerdas* (1902),³ y en el Real Conservatorio de Gante, Bruselas, donde ingresó en 1902⁴ para continuar sus estudios en interpretación.⁵

Durante los largos años del porfiriato la política impulsó de manera tal a la cultura, que se forjó el terreno adecuado para que artistas, al igual que hombres de ciencia como Porfirio Parra, Telésforo García, o bien, abogados como Justo Sierra, José Ives Limantour y Emilio Rabasa, ascendieran “en la escala social hasta los más altos niveles, fundiéndose de tal suerte, con la clase dominante. Y todo ello sin que en ningún momento dejaran de ser auténticos productores de ideología.”⁶ Así, compositores como Ricardo Castro y Ernesto Elorduy, por mencionar algunos, realizaron estudios en instituciones musicales europeas

¹ Justo Sierra, *Epistolario con Porfirio Díaz y otros*, en Justo Sierra, *Obras completas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1992, t. XV. (Nueva Biblioteca Mexicana).

² El plan inicial era que Carrillo se formara en París, Francia. Sin embargo, por problemas en su inscripción, se trasladó a Alemania.

³ Recientemente el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical CENIDIM “Carlos Chávez” realizó una edición de la partitura del Sexteto. Véase Julián Carrillo, *Sexteto para cuerdas (1901)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” CENIDIM, 2019, 125 p.

⁴ Archivo General de la Nación, México (en adelante AGN) AGN/IG/APF-XIX/IPBA(125)/Caja 63/ Exp. 49.

⁵ En 1904, se realizó un concurso de interpretación de violín en dicha institución, en el cual Carrillo resultó ganador del primer lugar. La fotografía resguardada en el Archivo Julián Carrillo (Archivo del Centro Julián Carrillo, San Luis Potosí, en adelante ACJC), se observa a Carrillo con 29 años de edad, de pie en medio del segundo y tercer lugar, con una sonrisa y mirada que parecen revelar satisfacción y felicidad.

⁶ Arnaldo Córdova, *Ideología de la Revolución Mexicana. La formación del nuevo régimen*, México, Era, 1992, p. 45.

de larga tradición. Esto permitió la incursión a México de técnicas compositivas y estilos extranjeros, sobre todo de algunas escuelas francesas, italianas y alemanas.⁷



Julián Carrillo a su llegada a la Ciudad de México, 1895. Archivo Centro Julián Carrillo (ACJC)

⁷ Carrillo fue el primer compositor mexicano en formarse en Alemania e introductor y promotor de la escuela germana en la escena musical del país. El calificativo de “wagneriano”, “romántico alemán”, “germano”, etc., lo acompañó a lo largo de su vida. En respuesta a un artículo publicado por Carlos Chávez en *El Universal* en donde el compositor critica que la generación de músicos anterior a él se hayan formado en escuelas extranjeras, Carrillo argumenta:

Faltaría a la verdad si no declarara ante el mundo entero que conceptúo como un honor haber ido al país de los excelsos músicos, al país de los sinfonistas únicos, a nutrir mi espíritu en las altas formas musicales, pues gracias a ello, pudimos los mexicanos escribir sinfonías que tuvieron la forma clásica de este elevado género de composición y darlas a conocer en el propio país [...] Por desgracia para México cuando por diversas causas se alejaron de los planteles oficiales para la enseñanza de la música los europeizados Melesio Morales, Gustavo E. Campa y el que esto escribe, los que nos sucedieron no estaban capacitados para acrecentar la herencia que les dejáramos, por cuya causa se produjo el movimiento musical regresivo del momento actual, pues se está repitiendo el caso del México musical anterior a la germanización... ¿Cuál es la verdadera música nacional? No me arevo a llamar nacional a la música que se cultiva en México, pues hay tantas clases de música como regiones tiene el país y en la que escuchamos en las salas de conciertos escrito por mexicanos, saludamos frecuentemente a Wagner, a Strauss, a Strawinsky, etc.... Se comprenderá ahora ¿por qué me parece imperdonable que don Carlos Chávez que musicalmente no se italianizó, ni se afrancesó o germanizó, vaya a presentar más allá de nuestras fronteras una dizque música mexicana a base de güiros, cascabeles, calabazas rellenas de piedras y otras zarandajas...?

“La gran ironía del nacionalismo musical”, c. 1925 [periódico no identificado]. En ACJC.

CAPÍTULO I

Durante su periodo en Europa, Carrillo compuso siete de sus primeras obras de gran envergadura: *Requiem* (1900), la *Primera Sinfonía en Re Mayor* (1901) dedicada a Porfirio Díaz, la Suite núm. 1 (1901), la ópera *Ossian* (1901), un *Sexteto para cuerdas* (1902), el *Cuarteto para cuerdas núm. 1* (1903) y la *Suite núm. 2 "Los naranjos"*. Además, representó a México en el Congreso Internacional de Música celebrado en París en 1900.⁸



Ganadores del concurso de violín, 1904. Archivo Centro Julián Carrillo

⁸ Véase Mariana Hajar Guevara, *Razonar la música. Aproximaciones al pensamiento musical de Juan N. Cordero*, tesis de licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, capítulo 1.



Julián Carrillo en Bruselas, 1903, (ACJC)

A su regreso a México, el compositor logró reinsertarse rápidamente en la escena musical citadina.⁹ Encontrando un clima artístico ávido de consumir las novedades que traía del Nuevo Mundo, se le abrieron las puertas de los teatros más importantes de la Ciudad de México para ofrecer conciertos escasos días después de su vuelta.¹⁰

Ingresó al Conservatorio Nacional de Música como profesor de Pedagogía musical¹¹ y un año después, de Composición, cátedra que mantuvo hasta 1907.¹² En 1908 entró como violinista al Cuarteto del Conservatorio, integrado por Pedro Rocabrana, Pedro Valdés Fraga¹³ y Rafael Galindo¹⁴; además, estuvo a cargo de las cátedras de Armonía¹⁵, Contrapunto¹⁶ y violín en la misma institución.¹⁷

Carrillo formó parte de la élite intelectual y artística de fines del porfiriato y mantuvo su estatus incluso durante las administraciones subsecuentes a la renuncia de Díaz. Fue miembro del Ateneo de la Juventud, en donde entabló relación con Antonio Caso, José Vasconcelos y Pedro Henríquez Ureña, encontrando un espacio fecundo para la lectura de filósofos como Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich Schiller, Friedrich Nietzsche y Arthur Schopenhauer, para quienes la música fue objeto de reflexión filosófica y estética.¹⁸ Igualmente, perteneció a la Sociedad de Conferencias y Conciertos, en donde estableció relación con intelectuales como Alfonso Caso, Antonio Castro Leal, Vicente Lombardo Toledano, Jesús Moreno Baca y Manuel Gómez Morín, entre otros, quienes lo incitaron a la reorganización de Orquesta Sinfónica Nacional, de la cual fue director.

⁹ Gustavo E. Campa, "Julián Carrillo", *El Imparcial*, México, 2 de julio de 1904.

¹⁰ "Teatros", *El Imparcial*, México, 1 de julio de 1904; "El concierto matinée de Julián Carrillo", *El Imparcial*, México, 3 de julio de 1904; "El concierto de hoy", *El Imparcial*, México, 9 de julio de 1904; "El concierto de ayer", *El Imparcial*, México, 10 de julio de 1904; "Julián Carrillo", *El Imparcial*, México, 16 de julio de 1904.

¹¹ AGN/IG/APF-XIX/ IPBA (125)/ Caja 65/ exp.1.

¹² AGN/IG/APF-XIX/ IPBA (125)/ Caja 65/ exp. 69.

¹³ Quien en 1910 ocuparía el cargo de Secretario de la Sociedad Mutualista "Unión Filarmónica de México", creada en 1910 con dirección en la 6ª calle de Zarco núm. 100 y en el Conservatorio Nacional de Música, Puente de Alvarado núm. 43, Ciudad de México. "Se ha constituido la Unión Filarmónica de México", *El Diario*, 26 de Noviembre de 1910, Ciudad de México.

¹⁴ AGN/IG/APF-XIX/ IPBA (125)/ Caja 67/ exp. 59.

¹⁵ AGN/IG/APF-XIX/ IPBA (125)/ Caja 67/ exp. 119.

¹⁶ AGN/IG/APF-XIX/ IPBA (125)/ Caja 67/ exp. 118.

¹⁷ AGN/IG/APF-XIX/ IPBA (125)/ Caja 67/ exp. 114.

¹⁸ La lectura de estos autores alemanes pudo haber influenciado la percepción que Carrillo tuvo sobre el proceso creativo, el arte, la función del artista y en su idea de la modernidad, a la cual entendía como la apertura hacia las nuevas experiencias sensibles.

ORQUESTA SINFÓNICA BEETHOVEN

En 1909, a un mes de fundado el Partido Nacional Antireeleccionista con la iniciativa de Francisco I. Madero y bajo un clima político que avizoraba cambios políticos, Carrillo fundó la Orquesta Sinfónica Beethoven (OSB) y el Cuarteto Beethoven, agrupaciones subvencionadas por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes para dar temporadas de conciertos en el Teatro Arbeu y en la Sala Wagner.¹⁹ Estas orquestas jugaron un papel fundamental en la consolidación y promoción de la música sinfónica y música de cámara en la Ciudad de México durante los primeros años de la Revolución Mexicana.

Inauguraron su primera temporada de conciertos en septiembre de 1909 con patrocinio de Porfirio Díaz,²⁰ contando con aproximadamente cincuenta músicos.²¹ El cuarteto, por su parte, estuvo integrado por Francisco Baltazares, Gustavo Gonzalez, Guillermo González y el propio Carrillo como violinista y director. La Mesa Directiva de ambas orquestas se conformó por:

Presidente Ingeniero Alberto García Granados²²

Vicepresidente Arquitecto Carlos Herrera²³

Secretario Arturo Wolffer²⁴

Tesorero Ingeniero Luis de Ansorena y Agreda²⁵

¹⁹ *Boletín de Instrucción Pública*, México, t. XIX, n. 5 y 6 de abril y mayo de 1912, p. 693.

²⁰ *El Tiempo*, México, 23 de julio de 1910.

²¹ *La Patria*, México, 21 de enero de 1910.

²² Durango, 27 de julio de 1848 - Ciudad de México, 8 de octubre de 1915. Fue secretario de Gobernación en dos ocasiones: de septiembre de 1911 a octubre del mismo año bajo la presidencia interina de Francisco León de la Barra, y por segunda vez, entre el 19 de febrero de 1913 y el 13 de junio de 1913, durante el gobierno de Victoriano Huerta. Asimismo, gobernador del Distrito Federal del 20 de mayo de 1911 al 2 de agosto de 1911. Fue sentenciado a muerte por su supuesta implicación en los asesinatos de Madero y Pino Suárez. Después de un juicio sumario celebrado el 7 de octubre de 1915 y fusilado al día siguiente.

²³ Dirigió la obra del Museo de Geología en colaboración con el ingeniero José Guadalupe Aguilera Serrano, quien fue responsable de los planos del recinto.

²⁴ Miembro de la Sociedad Mutualista "Unión Filarmónica de México" fundada en 1910, a la que Julián Carrillo pertenecía como socio. Autor de canciones populares como: "Alma de mi alma", "Dulce añoranza" (grabada por Victor Company en 1926), "Corazón hecho pedazos", "La cruz de mi tumba", "Muosotis, Schottisch" (publicada en 1911 por A. Wagner y Levien Sucs.).

²⁵ Ciudad de México, 1862- Ciudad de México, 1928.

CAPÍTULO I

Las agrupaciones suspendieron sus ensayos durante los meses de octubre de 1909 a marzo de 1910, tiempo en el que Carrillo se dedicó a escribir la ópera *Matilde* o *México en 1910* por encargo de la Comisión para la Celebración del Centenario de la Independencia,²⁶ y el *Canto a la Bandera*, a petición del Secretario de Instrucción Pública, Justo Sierra.²⁷ Si bien *Matilde* no logró estrenarse sino cien años después, en el marco de las celebraciones del Centenario de la Revolución Mexicana, el *Canto a la Bandera* tuvo su estreno en 1910 en la Plaza de la Constitución, en presencia de Porfirio Díaz y su gabinete; el coro estuvo integrado por 60,000 niños acompañados de bandas militares de Artillería.²⁸ La letra, del poeta Rafael López es un canto “al progreso, trabajo y civilización”:

¡Oh Santa Bandera!
de heroicos carmines,
suben a la gloria de tus tafetanes,
la sangre abnegada de los paladines,
el verde pomposo de nuestros jardines,
la nieve sin mancha de nuestros volcanes.
¡Oh Santa bandera!
En plácidas brisas, tu símbolo hoy muestra:
progreso, trabajo, civilización.
Y al ver que la Patria te encumbra en su diestra,
con el alma toda como a madre nuestra,
nosotros te alzamos sobre el corazón.

Las orquestas reanudaron sus labores en abril de 1910 una vez más bajo los auspicios de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes²⁹ y de la Sociedad de

²⁶ Véase Alejandro L. Madrid, *In search of Julian Carrillo and Sonido 13*, Oxford, Oxford University Press, 2015, 303 p.

²⁷ Esta obra lleva letra de Rafael López, miembro de *Savia Moderna. Revista mensual de arte*, la cual comenzó a circular el 31 de marzo de 1906. Fundada por Alfonso Cravioto y Alfonso Reyes, fue una publicación dedicada a la promoción del arte en México. Colaboraron Manuel de la Parra, Antonio Caso, Ricardo Gómez Robelo, Jesús Villalpando, Eduardo Colín, Roberto Argüelles Bringas, Rafael Cabrera, Pedro Henríquez Ureña, Max Henríquez Ureña, Rodolfo Nervo. Asimismo, artistas plásticos como Jorge Enciso, Armando García Núñez, Alberto Garduño, Antonio Gómez, Saturnino Herrán, Diego Rivera, Francisco Zubieta, Fernando Elizalde, Juan de Dios Arellano, Gonzalo Argüelles Bringas, Rafael Lillo, Rafael Ponce de León, Gerardo Murillo. Tuvo escasos cinco meses de vida, el último número fue publicado el 1 de julio de 1906.

²⁸ El *Canto a la Bandera* se hizo oficial por decreto presidencial el día 26 de julio de 1965, bajo la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz.

²⁹ Entre 1911 y 1912, Francisco I. Madero asistía con regularidad a los conciertos. “El presidente de la República felicita al maestro Carrillo: sobre una felicitación de Francisco I. Madero a la Orquesta Beethoven”, *El Tiempo*, México, 10 de enero de 1912.

Conciertos “Beethoven”,³⁰ la cual presidían Alberto García Granados³¹, y Antonio Becerra y Castro, poeta espiritista que defendió la revolución maderista y constitucionalista.³²

Carrillo fundó las agrupaciones con la intención de promover la música de compositores mexicanos y latinoamericanos,³³ a fin de distinguirse del repertorio programado por la Orquesta del Conservatorio, entonces dirigida por Carlos J. Meneses.³⁴ Periodicamente, las orquestas convocaban a compositores mexicanos a enviar su obra a fin de ser considerada para su programación.³⁵ Así, gracias a ellas se lograron estrenar obras de músicos mexicanos como Gustavo E. Campa, Manuel M. Ponce, Pedro Valdés Fraga, Rafael J. Tello, Felipe Villanueva y Ricardo Castro, vitalizando la producción y consumo musical en la Ciudad de México.

La pequeña pero constante clase burguesa que asistía a los conciertos de música clásica durante el porfiriato, acostumbrada a la ópera italiana y a los estilos franceses y alemanes, encontró en “la Beethoven” una orquesta por la cual conocer música nacional.³⁶ La apertura del repertorio para la música mexicana no sólo procuró una autonomía e independencia de la música nacional frente a la europea, sino que también fomentó la consolidación de cierto público durante el proceso revolucionario, en donde la reflexión sobre *lo nacional* comenzaba a cobrar una relevancia sin precedentes en la práctica artística del país.

³⁰ El 27 de mayo de 1910 dio su primer concierto de este año en el Teatro Lírico. La Sociedad de Conciertos Beethoven se organizó para encontrar los fondos y apoyos.

³¹ Alberto García Granados presidente de la Sociedad de Conciertos Beethoven quien estuviera a cargo de la Secretaría de Gobernación durante el gobierno de Victoriano Huerta y Antonio Becerra y Castro, secretario de la Sociedad, envían en 1913 una carta al Gral. Felix Díaz, en la que se lee que “[...] en dicha sociedad se presentaron cuentas donde acudieron muy pocas personas a las audiciones y muchos de los socios no cubrieron sus exhibiciones, los socios tuvieron que solicitar préstamos, ya que tenían un pasivo líquido. La Sociedad, para poder continuar cambió a una sociedad cooperativa limitada cuyo objeto sería el dar audiciones orquestales ya que se cuenta con el apoyo de Julián Carrillo. AGN/IG/APF-XIX/ IPBA (123) /Exp. 2.

³² Léanse los poemas *¡Resurrexit!*, recitado en la Manifestación de la Federación Espírita Mexicana ante el sepulcro de Francisco I. Madero y *Tributo de almas*, leído ante la tumba de los Constitucionalistas Jesús y Abelardo e Ignacio Peraldi.

³³ Campanone (Juan N. Cordero), *El Tiempo*, México, 21 de julio 1912.

³⁴ Meneses (Ladrón de Guevara), Carlos J(ulio) (n. y m. cd. De México, 6 jun. 1863-29 abr. 1929). Pianista, director de orquesta y pedagogo, fue director de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio de 1902 a 1913.

³⁵ “El Maestro Carrillo invita a los compositores mexicanos”, *La Patria*, México, 18 de enero de 1913.

³⁶ “Próxima fiesta musical”, *La Patria*, México, 3 de octubre de 1911.

CAPÍTULO I

Fue por medio de estas organizaciones que se escucharon por primera vez en México la Sinfonía no. 4, op. 90 de Felix Mendelssohn, la Sinfonía no. 4 en si bemol mayor, op. 60 de Beethoven, la Sinfonía no. 40 en sol menor, K. 550 de Mozart, la *Serenata* no. 1 en do mayor para instrumentos de cuerda, op. 62 de Robert Volkmann, la Sinfonía op. 98 de Brahms, la Sinfonía en re menor de Cesar Frank, el *Poema Sinfónico en memoria de Chopin*, op. 37 de Serguéi Liapunov, la *Suite Holberg*, op. 40 de Edvard Grieg y la *Serenata para cuerdas*, op. 48 de Tschaikowsky, por mencionar algunas.³⁷



Cuarteto Beethoven. Archivo Centro Julián Carrillo

Las orquestas de Carrillo y Meneses, ambas subvencionadas por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes entre 1909 y 1913, ³⁸ donaban el 5% de sus ganancias anuales para la beneficencia, a fin de “fomentar las escuelas rurales o ser para la utilidad pública educativa.”³⁹

³⁷ “Serie de Conciertos”, *La Patria*, México, 19 de junio de 1912.

³⁸ *El Imparcial*, México, 11 de junio de 1909; “La labor de Carlos Meneses y Carrillo es muy importante para la vida musical de México.” *El Tiempo*, México, 2 de marzo de 1912.

³⁹ Betty Luisa Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México*, tesis de doctorado en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, 2 v.1, p. 331.

El intelectual dominicano Pedro Henríquez Ureña, quien asistía constantemente a los conciertos de Carrillo, escribió:

No sabía del programa y tuve la sorpresa, al llegar, de encontrarlo espléndido: los Conciertos op. 37 [...] y Opus 58 [...] de Beethoven, el Concierto opus 11 [...] de Chopin y el op. 25 de Rubinstein. La orquesta fue la “Beethoven” de Julián Carrillo. Es una empresa extraordinaria en México dar un concierto de discípulos de cuatro obras de ese calibre. Quizás por lo inesperado del programa, además del valor de las obras, lo escuché con singularísimo deleite. (...) también los problemas humanos que en ese momento me intrigó observar y juzgar, los sentía reducirse a sus elementos esenciales y traducirse a aquella música trascendental, llena de conflictos espirituales.⁴⁰

Sobre el concierto del 4 de octubre de 1909, narra:

Estuve ayer tarde en el concierto de la “Orquesta Beethoven”, el último. Poco público, como de costumbre, además, ahora se inauguraba la temporada formal de toros, y dicen que estuvo atestada la plaza, con ser los toreros de tercera clase. Asistió, sin embargo, Doña Carmen Romero Rubio de Díaz, a quien se le dedicó el concierto, con su hijastra Amada Díaz de la Torre. El *clou* (sic) del programa fue la Cuarta Sinfonía de Beethoven. Se ejecutaron además la obertura de Oberón de Weber, el *Allegro ma non troppo* de la Pastoral de Beethoven, una sinfonía concertante para violín y viola, de Mozart (Pedro Valdés Fraga y Francisco Baltazares), el *Allegro maestoso* del Concierto en Mi menor de Chopin (Alberto Valdés, discípulo de Moctezuma), y dos fragmentos de un concierto de Golterman, para violoncello, por una señorita Pérez de León, acaso hija del Juez que instruye la causa contra los antireeleccionistas.⁴¹

Las orquestas de Carrillo se mantuvieron activas hasta 1913, sostenidas por un público reducido pero constante, integrado en un principio por la élite porfirista (1909-1910) y el propio Porfirio Díaz, y posteriormente, por la élite constituida alrededor del proyecto conciliador de Francisco I. Madero, quien declaró que las orquestas habían contribuido a “fomentar la cultura musical en la capital.”⁴² En palabras de Carrillo, ambas

⁴⁰ Pedro Henríquez Ureña, “Sobre el concierto del 29 de septiembre de 1909”, en Pedro Henríquez Ureña, *Memorias, Diario, Notas de viaje*, introd. y notas de Enrique Zuleta Álvarez, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 107-108. (Biblioteca Americana).

⁴¹ *Ibidem*, p. 109.

⁴² *Ibidem*.

agrupaciones se unieron en una sola aspiración: “el progreso del arte musical en nuestra querida Patria, aprovechando las innatas facultades de los pobladores del hermoso Valle que coronan el Ajusco, el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl.”⁴³



Orquesta Sinfónica Beethoven, 1909. ACJC

DIRECCIÓN DEL CONSERVATORIO (1913-1914)

Desde su llegada a México, en julio de 1904, Carrillo tuvo intenciones de dirigir el Conservatorio.⁴⁴ En sus *Pláticas Musicales*, publicadas en 1913, advirtió lo que, para él, debía ser ideológica y arquitectónicamente dicha escuela. El músico creía que el Conservatorio, ubicado entonces en la calle actual de Puente de Alvarado no. 43, no propiciaba la emoción poética⁴⁵, y por lo tanto, necesitaba un cambio de sitio. Al considerar

⁴³ Julián Carrillo, *Pláticas Musicales 1*, México, Wagner y Leven, 1913, p. 135.

⁴⁴ *Ibidem* p. 316 El artículo decía: “se rumora y este rumor ha sido acogido con beneplácito positivo por todas las esferas sociales, que Carrillo será honrado con el puesto de Director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de México a su llegada a éste.” Este rumor había estado desde 1907, pues el periódico *El Entreacto*, realizó una campaña para apoyar a Julián Carrillo como director del Conservatorio, exactamente concluida la administración de Ricardo Castro. Se nombró a Carlos J. Meneses. Sin embargo, este rumor no se concretó sino años después.

⁴⁵ Para 1913, año en que Carrillo publica sus *Pláticas Musicales*, el Conservatorio Nacional de Música y Declamación acababa de situarse en un inmueble ahora inexistente que se ubicaba en Puente de Alvarado número 43. En 1914, se traslada a la Calle Moneda número 14-16 hasta 1949, año en que se inaugura el

que la música tenía “más de poesía que de sonidos”⁴⁶ y que “la imaginación más pobre puede inspirarse en la soledad del campo”,⁴⁷ con una añoranza bucólica aseguró:

Cuando he sentido el inmenso placer de contemplar un bello panorama (las copas de los árboles bañadas tenuemente por los débiles rayos de un sol crepuscular), he lamentado con pena infinita, no poder llamar a mis compañeros de arte a la delectación de aquel incomparable espectáculo; en cambio, qué inmenso desconsuelo se apodera de mí, al advertir que un artista no se conmueve, ni parece darse cuenta de la feracidad de nuestra tierra, de la nitidez de nuestro cielo, de lo inmensamente azul de nuestras montañas, de la blancura incomparable de nuestros volcanes [...] ⁴⁸

“¿Cómo no ambicionar noblemente, llevar hacia nuestros campos a la juventud música, para que al estudiar la historia del arte en plena naturaleza, vivan en el ambiente que los conservará sanos de cuerpo y espíritu?” ⁴⁹ Al preguntarse esto, se proponía que el Conservatorio se trasladara al campo; incluso elaboró un proyecto.

Lugar adecuado será el que mejor se preste para contemplar el hermoso valle nuestro, y la extensión puede ser de sesenta a setenta y cinco mil metros cuadrados. Tendrá pabellones aislados, que se destinarán para las clases de los diversos instrumentos musicales que se estudian en el establecimiento: un pabellón que ostente en su fachada una Walkyria, será el dedicado a los cantantes; otro, igual en forma interna o parecido al Wahnfried de Wagner, será dedicado a los compositores; Cuauhtémoc con su caracol en actitud guerrera, será el que ostente el pabellón dedicado a los instrumentos de viento metal; Apolo con su lira, estará en el recinto dedicado a los que estudien instrumentos de cuerda; el Dios Pan contemplará el Oriente, mostrando la flauta de su nombre, a los modernos pobladores del Anáhuac. En el centro del lujurioso parque que tendrá el Conservatorio, se levantará el pabellón de la Calma, que será representada por una alegoría del silencio y la contemplación; se dedicará a las conferencias de Historia, al salón de lectura, a la Dirección, al teatro y a la vigilancia, tendrán sus teléfonos para comunicarse con los pabellones, tanto para transmitir las disposiciones superiores, como para cuidar de que el orden sea perfecto. Cada pabellón tendrá una biblioteca con las obras de consulta que puedan necesitar los profesores para sus respectivas clases y habrá además como anexo, un salón de estudio para alumnos. Habrá pequeños kioscos, dedicados para la lectura de los

inmueble ubicado en Presidente Masaryk, Polanco, diseñado por el arquitecto Mario Pani por petición del entonces encargado del Instituto Nacional de Bellas Artes, Carlos Chávez.

⁴⁶ Carrillo, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 96.

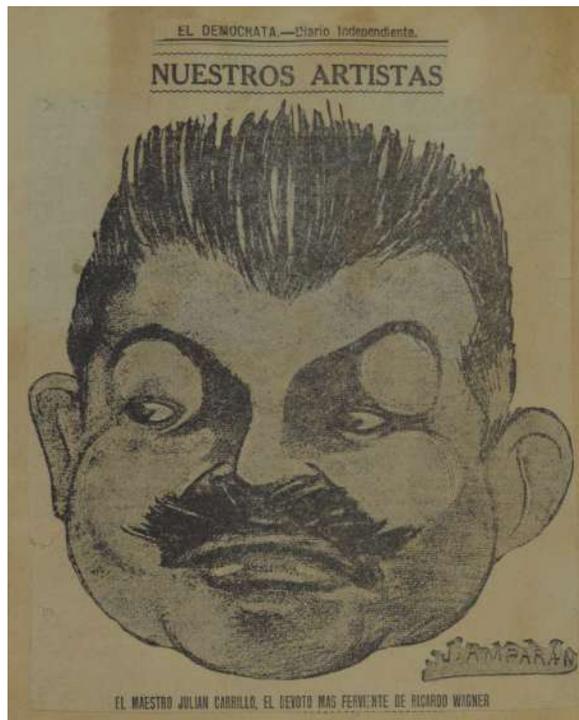
⁴⁸ *Ibidem*, p. 96.

⁴⁹ *Ibidem*.

CAPÍTULO I

alumnos y profesores, destinándose los del ala derecha del establecimiento, para las damas y los de la izquierda para los caballeros. A la entrada, habrá una fuente monumental, con una estatua de Júpiter o Neptuno y se tendrá especial empeño en que los prados estén cubiertos de hermosas flores. Tal es a grandes rasgos el proyecto arquitectónico para el Conservatorio de México.

La propuesta de Carrillo era resultado de una mezcla de nacionalismo modernista, íconos de la cultura azteca, filia wagneriana, mitología nórdica, mitología griega, y romanticismo. Todos ellos insertos en una arquitectura semejante al panopticon, propuesta arquitectónica que el filósofo inglés Jeremy Bentham hizo en 1787 en su libro *The Inspection House*, la cual sirvió como paradigma arquitectónico de las prisiones a lo largo del siglo XIX y XX. En ésta, una torre –que de acuerdo al conservatorio carrilliano sería el “Pabellón de la Calma”– se levanta como el centro de una serie de pabellones desde el cual se vigila y se mantiene el orden. El Conservatorio imaginado de nuestro compositor nos permite vislumbrar la manera en que piensa el acto creativo y la educación artística, asimismo, refleja que sus referencias se relacionan con el imaginario germánico.



“El Maestro Julián Carrillo, el devoto más ferviente de Ricardo Wagner” por J. Amparán, *El Demócrata*, Ciudad de México 1910. ACIC

Su proyecto, empero, nunca se vió materializado pese a que el 14 de agosto de 1913, a escasos seis meses de concluído el golpe de Estado por el cual Victoriano Huerta llegó a la presidencia, Julián Carrillo recibió el nombramiento de director del Conservatorio Nacional de Música,⁵⁰ cargo que ocupó hasta el 27 de agosto de 1914⁵¹, cuando fue cesado de su puesto tras la derrota de Huerta por Venustiano Carranza.

En una carta que le escribe su amigo potosino Alberto Vázquez en 1913, a propósito de su nombramiento como director del Conservatorio, le expresa:

[...] recibe nuestra más sincera felicitación por el nombramiento [...], que tan acertada y muy merecidamente acaba de hacer nuestro gobierno en la persona de usted. Bien sé que este nuevo cargo es perjudicial a sus nobles aspiraciones pero también sé que es usted altamente patriota y que no omitirá sacrificio alguno por grande que éste sea para conducir con sus sabios e inmensos conocimientos a nuestro plantel al estado más floreciente, en bien de esa multitud de iniciados en el divino arte y engrandecimiento de nuestra Patria.⁵²

Esta carta da cuenta de que Carrillo estaba consciente del escenario político mexicano y de las consecuencias de aceptar el cargo de director del Conservatorio,⁵³ lo cual pone en duda su aparente defensa del gobierno golpista de Victoriano Huerta, rasgo de su actuar político que la historia ha señalado reiteradamente.

En una entrevista realizada en 1945, el compositor recordó la razón de su nombramiento: era febrero de 1913. Mientras Carrillo se reunía con la comisión redactora de la Ley para el Conservatorio, Emilio Méndez Bancel, pianista y crítico musical cercano a Victoriano Huerta, le dijo: “Tengo un encargo del señor Presidente [...] para averiguar si es cierto o no, lo que le han ido a decir tres miembros de la Orquesta del Conservatorio, que recibió usted del Presidente Madero sesenta mil pesos como espía que era usted de él, en

⁵⁰ Sin embargo hay que señalar que oficialmente Carrillo ocupó el cargo hasta el 11 de febrero de 1914. AGN/IG/APF-XIX/ IPBA (125)/ 15/ exp 34.

⁵¹ AGN/IG/APF-XIX/ IPBA (125)/ 15/ Exp.60.

⁵² Carta a Julián Carrillo, de Alberto Vázquez, 17 de agosto de 1913, ACJC.

⁵³ En el prólogo del *Tratado Sintético de Harmonía*, escrito por Carrillo en 1913 durante los sucesos de la Decena Trágica, el intelectual y musicólogo Rubén M. Campos señaló: “Vayan, pues, nuestros parabienes al estudioso y fuerte músico que, mientras la ciudad era bombardeada en febrero, escribía este tratado en su apacible retiro campestre, para alentar a los tímidos y disciplinar a los descarriados”,⁵³ Rubén M. Campos, “Prefacio a la sexta edición”, en Julián Carrillo, *Tratado Sintético de Harmonía*, Nueva York, G. Schirmer, 1915. Este libro fungió como método de enseñanza en el Conservatorio Nacional de Música por largos años, reimprimándose hasta 1922.

contra de las actividades de Huerta.”⁵⁴ Ante lo cual Carrillo aseguró: “el gobierno de Madero me quedó debiendo seiscientos pesos, por dos actuaciones de la Orquesta Beethoven, de acuerdo a mi contrato con la Secretaría de Educación; trescientos por el concierto en el cual fue solista Manuel Ponce y trescientos por otro en el cual fue solista Nicolás Rivera [...]”

Según supe después, el General Huerta encomendó el asunto al Ministro de Gobernación que lo era entonces el Dr. Aureliano Urrutia. Recibí por teléfono un llamado urgente de la Secretaría de Gobernación, diciéndome que se me necesitaba en el acto para aclarar un asunto [...]. Supe que cuando recibió el General Huerta aquel informe, se indignó contra los miembros de la Orquesta del Conservatorio que habían ido a calumniarme y que pidió en el acto los antecedentes de las dos orquestas, los de la del Conservatorio y los de la de Beethoven que existían en la Secretaría de Educación Pública y después de leerlos, ordenó que como una justa reparación hacia mi persona, se me nombrara Director [...], para que con los elementos de ambas Orquestas organizara yo como quisiera una gran sinfónica, y se me pusieran a mi disposición, tanto la partida de la Orquesta del Conservatorio, como la que había ofrecido a la Beethoven el Presidente Madero.⁵⁵

Estar al mando de la institución musical más importante del país durante el gobierno de Victoriano Huerta afectó su posicionamiento en el escenario político de finales de los años veinte, cuando cierta retórica sobre la Revolución, y en particular, sobre el arte que debía responder a ella provocó que las manifestaciones artísticas se debatieran en términos de conservadurismo y vanguardia, y en la capacidad del arte para la representación del nuevo ambiente cultural, social y político.

Carrillo fue tildado de aquellos apelativos que resultaron indeseables para los jóvenes compositores de la generación que le fue subsecuente, quienes al formarse bajo la retórica oficial de la Revolución mexicana, lo calificaron como un músico conservador y colaboracionista de la reacción. Estas nociones determinaron el posicionamiento de Carrillo en la historia de la música y la cultura mexicana y, si bien no son del todo falsas, no han sido suficientemente matizadas, consecuencia de la falta de estudios sobre su labor durante los años que aquí se abordan.

⁵⁴ José Velasco Urda, *Julián Carrillo. Su vida y su obra*, México, Grupo 13 Metropolitano, 1945, p. 227.

⁵⁵ *Ibidem*.

CAPÍTULO I

A lo largo de su trayectoria posterior a los años veinte, le acompañó a Carrillo el estigma de haber sido colaborador de un gobierno golpista. Sin embargo, como se verá, su posicionamiento político no es identificable con una facción en particular. Carrillo logró permanecer en los círculos de poder y en el gremio de la élite artística y cultural en México durante los años más álgidos de la Revolución y la pos Revolución, precisamente por la astucia de saber alinearse discursiva y estéticamente a la hegemonía. Fue así que sirvió siempre a la clase política mexicana, como un artista orgánico –por parafrasear la noción gramsciana sobre los intelectuales– que servía a la justificación ideológica de la supraestructura, de la hegemonía.



Banquete de Xochimilco en Honor a Alfredo Ramos Martínez, profesor de la Academia Nacional de Bellas Artes y Julián Carrillo, director del Conservatorio Nacional de Música, 5 de septiembre de 1913. Asistió como invitado de honor al Lic. María Lozano en representación del Gral. Victoriano Huerta. Asimismo, cerca de cincuenta profesores, entre ellos Federico Mariscal, Nicolás Mariscal, Arnulfo Domínguez Bello, Saturnino Herrán, Leandro Izaguirre, Félix Parra, Patricio Quintero, Ignacio Rosas, Francisco de la Torre, Carlos Ituarte, Manuel Ituarte y también, alumnos como José Clemente Orozco, José de Jesús Ibarra, Gabriel y Emilio Labrador, José M. del Pozo, Miguel Ángel Fernández, Ramón López, José Peña, Ignacio Asúnsolo y de todos los miembros de la legendaria huelga de pintores de 1911, a la vez que de los estudiantes más pequeños, José Escobedo, Juan Olaguibel, Mateo Bolaños y David Alfaro Siqueiros, quien años más tarde catalogaría a dicho evento como un “grave tropezón” de los intelectuales y artistas de la revolución. (AICJ)



Asistentes al banquete, Julián Carrillo al centro. Banquete de Xochimilco, 5 de septiembre de 1913. (ACJC)



Julián Carrillo y el pintor Alfredo Ramos Martínez en el banquete de Xochimilco, 5 de septiembre de 1913. (ACJC)



El pintor Alfredo Ramos Martínez, llamado "padre de la pintura moderna en México" y Julián Carrillo en tren, rumbo a Xochimilco. Sistema Nacional de Fototecas, en adelante SINAFO

Sobre Carrillo como director del Conservatorio, la musicóloga Alba Herrera y Ogazón, quien en esos años fuera estudiante de dicha escuela, escribió:

[...] una popularidad cordialísima hacia en torno a Carrillo como un valladar de risueños rostros juveniles, de entusiasmos felices dispuestos a acometer todas las empresas artísticas, confiados en sus propias fuerzas y seguros del porvenir [...] la personalidad de Carrillo también tenía rachas de aire glorioso y un misterioso poder de infundir energías hasta a los espíritus más decaídos.⁵⁶

Como parte de su proyecto ante la institución, presentado en septiembre de 1913 Carrillo inició la publicación mensual gratuita del periódico *Conservatorio* a cargo de estudiantes de diversas áreas de la institución. En su primera etapa fungieron como Jefe de redacción, Antonio Gómez Anda, y como administradora Julia Alonso; Julián Carrillo fungía como

⁵⁶ Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México*, México, Dirección General de Bellas Artes, 1917, p. 81, Zanolli Fabila, *op. cit.*, vol.1, p. 314.

director honorario.⁵⁷ La intención de este órgano de difusión era el de incitar a los estudiantes del conservatorio a la escritura crítica de su quehacer y al ejercicio de la reflexión estética y sociológica.⁵⁸ Fue “un periódico redactado por los estudiantes mismos, sin más condición -impuesta por Carrillo- que la de abstenerse de hablar de política y religión.”⁵⁹

De acuerdo a la investigadora Zanolli, las innovaciones introducidas por Carrillo en el Conservatorio “marcaron una época y una corriente definidas, ya que aún antes de ser designado director, era notable el reconocimiento internacional que tenía.”⁶⁰ El compositor había representado a México años antes, en congresos diversos como el Internacional de Historia de la Música, celebrado en París en 1900 en el marco de la Exposición Universal de ese año y en los de Música de Roma y Londres, ambos llevados a cabo en 1911.⁶¹ Sobre estos dos últimos congresos, la revista mexicana *El Arte Musical* apuntó:

[...] se ha enviado a uno de los más conspicuos músicos (el más eminente quizás) con que cuenta la Nación [...]. Nuestro compatriota obtuvo en este torneo dos señaladas distinciones: la primer fue haber ido electo presidente del Congreso con beneplácito de los delegados (entre los que se encontraban figuras de la talla de Saint Saëns, Debussy, D`Indy, Dubois, Humperdinck, Strauss, Reger, Paderewsky, Glazunov, Pedrel, Puccini y Boito), y la segunda, haber sido aprobada por unanimidad y comunicada oficialmente a los gobiernos representados, su tesis, que consiste en la conveniencia de dar a la sonata (que escrita para orquesta se llama sinfonía), mayores vuelos desde el punto de vista ideológico [...].⁶²

En diciembre de 1913, siendo Nemesio García Naranjo Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, se emitió la *Ley del Conservatorio Nacional de Música y Arte*

⁵⁷ En los pocos ejemplares que se conservan del periódico en el Archivo Julián Carrillo, se puede apreciar que el diseño editorial se basaba en la transcripción de algún discurso de Carrillo más el comentario al texto, sin autor, en el cual se reafirmaba las ideas centrales presentadas anteriormente, lo que nos lleva a considerar que era Carrillo el que realizaba los contenidos. En agosto de 1914, la primera plana es ocupada por el discurso que Carrillo leyó en la apertura de cursos en donde hablaba de sus reformas al año que iniciaba, entre ellas, la separación por sexos y “el estudio obligatorio de lengua nacional”.

⁵⁸ “Boletín informativo de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. Sección Universitaria”, *La Patria*, enero de 1914.

⁵⁹ “Importante reunión en el Conservatorio Nacional”, 1913 [Periódico no identificado], en ACJC.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 315.

⁶¹ Sobre la participación de Carrillo en dichos eventos véase Mariana Hajar Guevara, *op. cit.*

⁶² *Ibidem*, p. 316.

Dramático ⁶³. Esta Ley ⁶⁴ comenzó a gestarse desde febrero de 1913, cuando Jorge Vera Estañol, entonces encargado del ramo, comisionó a Carlos J. Meneses, Gustavo E. Campa, a Julián Carrillo y a Eduardo Gabriele para el proyecto de reorganización del Conservatorio.⁶⁵ Podemos inferir que Carrillo tuvo especial liderazgo en la introducción de las materias de acústica e higiene en la matrícula conservatoriana y sobre todo, en el fomento de la música de bandas militares que la Ley otorgaba.⁶⁶

La Ley daba cuenta, entre otras cosas de:

- El cambio de nombre: de llamarse Conservatorio Nacional de Música y Declamación a Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático.
- Introducción de clases de arte escénico lírico y arte escénico dramático.
- El requisito de ingreso para cursos especiales, el haber concluido la enseñanza primaria superior.
- La distinción de tres tipos de cursos: preparatorios, complementarios y especiales.
- La reinstalación de la clase de Acústica.
- Para los actores y cantantes, la obligación de cursar materias de literatura mexicana y latinoamericana, anatomía, fisiología e higiene de los órganos respiratorios.
- La introducción de cursos: Prácticas de Orquesta, Música de Cámara, Prácticas de Banda, Prácticas de Dirección de Orquesta y Banda militar.
- El Artículo 10 de la ley, se refería a la Libre Cátedra.

⁶³ Esta ley formó parte de una serie de modificaciones que en el ámbito de la educación se realizaron durante el mandato de Huerta, entre las que se pueden mencionar la ley de enseñanza industrial y mercantil y los nuevos planes de estudio para las escuelas nacionales, Preparatoria, de Jurisprudencia, Medicina y la Academia de Bellas Artes. Zanolli, *op. cit.*, p. 317.

⁶⁴ Publicada en el Diario Oficial el 14 de febrero de 1914.

⁶⁵ Velasco Urda, *op. cit.*, p. 227.

⁶⁶ Carrillo defendió a lo largo de toda su vida, una pedagogía musical integral, una especie de formación artística en todas sus ramas. Por otro lado, fue un defensor de la música para banda militar, llegando a presentar en el Congreso Internacional de la Sociedad de Música de Londres en 1911, una tesis sobre el beneficio y la necesidad de implementar una materia de música de banda en todos los conservatorios.

Como defensa de la efervescencia social y política emanada del maderismo, de las fuerzas armadas constitucionalistas y sonorenses, Huerta orquestó un proyecto de gobierno que, siguiendo al historiador Ramírez Rancaño, se basó en lo siguiente:

Primero premió a sus aliados en el golpe de Estado. En segundo lugar, erradicó la agitación rural mediante sendos decretos de seguridad rural que contemplaban la formación de guardias armadas en las haciendas y fábricas textiles. En tercer lugar, para enfrentarse a los grupos rebeldes que populaban en torno a Carranza, se abocó a aumentar los efectivos del ejército federal hasta un tamaño hasta entonces desconocido. Asociado a lo anterior, llevó a cabo un ascenso casi generalizado de los cuadros medios del ejército hasta conformar una casta abultada de generales.⁶⁷

En los primeros días de octubre de 1913, Huerta dio un golpe de Estado al disolver el Congreso de la Unión, tras los asesinatos de Francisco I. Madero y Pino Suárez, atribuidos al secretario de Gobernación Aurelio Urrutia, al nombramiento sin licencia como diputado de Eduardo Tamariz, miembro del Partido Católico y secretario de Instrucción Pública, y al asesinato del senador Belisario Domínguez, crítico opositor de Huerta.

Ante las elecciones del 26 de octubre para elegir al presidente de la República, al vicepresidente y a los integrantes del Congreso de la Unión, Huerta elaboró una nueva estrategia. Reorganizó el Congreso de la Unión, que había disuelto semanas antes, ratificando a los miembros que se mostraban fieles e incluyendo a “hombres de negocios, intelectuales, familiares, hijos de amigos y colaboradores, todos ellos de su absoluta confianza.”⁶⁸ El Senado estuvo integrado por Francisco Bulnes, Querido Moheno, Aurelio Urrutia, Gabriel Mancera, Eduardo N. Iturbide, Enrique Gorostieta, Francisco S. Carvajal, Guillermo Rubio Navarrete.⁶⁹ Y la Cámara de Diputados, por Salvador Díaz Mirón, Mario Díaz Mirón, José Juan Tablada, Alfonso Teja Zabre, Eduardo J. Correa, Ignacio de la Torre y Mier, Aurelio Blanquet, Ignacio Burgoa, Esteban Maqueo Castellanos, Guillermo Pous, Miguel Viveros, José y Francisco Elguero, Salomé Garza Aldape, José María Garza Aldape, Gabriel Huerta, Jorge Huerta, Manuel Huerta, Carlos Águila, José Palomar y Vizcarra,

⁶⁷ Mario Ramírez Rancaño, “La república castrense de Victoriano Huerta”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, México, n. 30, julio-diciembre de 2005, p. 170.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 189.

⁶⁹ *Diario de los Debates de la Cámara de Senadores*, 5, 18 y 19 de noviembre de 1913, *apud* Ramírez Rancaño, *op. cit.*, p. 189.

Alberto Quiroz, Agustín Bretón, Javier de Moure, Gustavo Maas, Daniel Maas, Mario Maas y Julián Carrillo, entre otros, quienes formaron parte de la XXVI legislatura bis ⁷⁰, y a quienes se les dio el cargo de generales y coroneles.

La Ley del Conservatorio formó parte del proyecto de militarización de la política mexicana y con ello, de diversas instituciones educativas oficiales, como la Escuela Preparatoria y la Universidad.⁷¹ Si bien se buscó la militarización desde el inicio de la gestión de Huerta, ésta se acentuó y comenzó a rendir frutos hacia octubre de 1913, cuando anunció su intención “de aumentar el ejército federal hasta el límite de 150 000 efectivos” ⁷², y, de manera más aguda, hacia marzo de 1914, cuando giró la orden de que todos sus funcionarios “con formación militar quedaban obligados a acudir a sus labores diarias con uniforme de campaña portando insignias de su grado”.⁷³ En esa ocasión, Huerta también exigió que todo el personal de gobierno realizara instrucción militar tres horas por semana, que el personal femenino “quedaba obligado a usar un escudo o distintivo en el brazo izquierdo que identificara a la Secretaría de Estado en la cual laboraba, además del símbolo de la Cruz Roja o Blanca a la cual se afiliara” ⁷⁴, dándole el grado de capitán a los directores de las escuelas universitarias.⁷⁵

La Ley del Conservatorio declaró, entre otros puntos, lo siguiente:

1.- Que se organice en la Escuela Nacional Preparatoria el personal de ella y de las Escuelas de Altos Estudios, de Jurisprudencia, Odontológica, de Bellas Artes, de Artes y Oficios para Hombres y Superior de Comercio y Administración, y con el personal masculino del Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático, de la Escuela Normal Primaria para Maestras y de la de Artes y Oficios para mujeres, una Academia de Instrucción Militar, para los efectos de la defensa nacional y durante el tiempo que señale esta Secretaría.

⁷⁰ *Diario de los Debates de la Cámara de Diputados*, 18 de noviembre de 1913, p. 1-9; y 24 de noviembre de 1913, p. 11, *apud* Ramírez Rancaño, *op. cit.*

⁷¹ Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México/ENP/62/Exp. 1109.

⁷² *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, 27 de octubre de 1913, p. 637, *apud* Ramírez Rancaño, *op. cit.*, p. 192.

⁷³ Ramírez Rancaño, *op. cit.*, p. 205.

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ El entonces secretario de Instrucción Pública, Nemesio García Naranjo se preguntaba “¿cómo ordenarle a Ezequiel A. Chávez, que en su calidad de rector de la Universidad Nacional se debía colocar sobre sus hombros las charreteras del generalato? Ramírez Rancaño *op. cit.*, p. 207.

2.- Que los profesores y empleados que designa la Dirección tendrán los grados que les señale la Secretaría de Guerra y Marina a iniciativa de la de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Esta ley, criticada por Nemesio García Naranjo, quien consideró que en el Ramo de Instrucción Pública la militarización obligatoria era imposible de cumplir,⁷⁶ tuvo escasos tres meses de vida.

Mientras tanto, las fuerzas constitucionalistas comandadas por Venustiano Carranza, lograban abastecerse de armamento gracias a la colaboración del gobierno estadounidense de Woodrow Wilson, quien se negó a reconocer al gobierno de Huerta. En consecuencia, Huerta renunció a la Presidencia de la República el 15 de julio de 1914, y huyó del país hacia España, con su ex secretario de Guerra y Marina, Aurelio Blanquet.

Un día antes, por órdenes del victorioso Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, Venustiano Carranza, cesaron en sus puestos al aparato burocrático de Huerta. Pese a que en *The Mexican Herald* aseguró que Carrillo había renunciado por razones que no se relacionaban con las nuevas autoridades carrancistas, el 29 de agosto de 1914, por acuerdo del Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, se le anunció la destitución de su cargo⁷⁷, quedando en su lugar el historiador Jesús Galindo y Villa.⁷⁸ Carrillo recuerda:

En 1914, cuando las fuerzas revolucionarias encabezadas por Don Venustiano Carranza estaban a las puertas de la Capital de la República Mexicana, fuimos destituidos de los puestos que desempeñábamos casi todos los directores de las escuelas profesionales y, con este motivo, sin meterme en la política a la que he sido siempre ajeno, hube de abandonar el país y fijar mi residencia en la ciudad de Nueva York.⁷⁹

El Conservatorio sufrió una época accidentada durante los inicios del gobierno constitucionalista, esto se observa en los cambios constantes de directores. Se mantuvo clausurado desde enero de 1915 hasta marzo del mismo año. Recien reorganizado, el

⁷⁶ *Ibidem*, p. 207.

⁷⁷ AGN/MI/JNE/IPBA/Caja 332/69574/32/Exp. 32.

⁷⁸ Jesús Galindo y Villa ocupó el cargo del 15 de agosto al 23 de diciembre de 1914.

⁷⁹ Julián Carrillo, *Testimonio de una vida*, México, Comité Organizador San Luis 400, 1945, capítulo XIX, p. 34.

compositor Rafael J. Tello estuvo a cargo por solo tres meses. Luego de su renuncia, el pianista Luis Moctezuma se mantuvo al mando de la institución por sólo dos semanas (del 22 al 31 de agosto de 1915). El caos administrativo concluyó con el nombramiento de José Romano Muñoz quien estuvo al frente del Conservatorio del 1 de septiembre de 1915 hasta el 30 de marzo de 1917.

DIÁSPORA Y EXILIO. JULIÁN CARRILLO EN NUEVA YORK

Carranza aplicó la ley juarista del 25 de enero de 1862, que “castigaba de muerte a los trastornadores del orden público”⁸⁰ contra aquellos que formaron parte del gabinete de Huerta, a sus simpatizantes y principales colaboradores. Para ello, se elaboró una *Lista de personas sujetas a juicio por traición*, conforme a ley citada, en la cual Julián Carrillo figuraba.

En esta lista se encontraban alrededor de 366 personas vinculadas “al golpe de Estado de febrero de 1913, a los asesinatos de Francisco I. Madero y José María Pino Suárez, a los integrantes de los gabinetes de Victoriano Huerta y a sus allegados”,⁸¹ entre ellos se encontraban: Querido Moheno, José María Lujan, Francisco S. Carvajal, Federico Gamboa, Jorge Vera Estañol, Ricardo Gómez Robelo, Nemesio García Naranjo, José María Lozano, Jesús Flores Magón; intelectuales como Manuel Calero, Salvador Díaz Mirón, José Elguero, Toribio Esquivel Obregón, Emilio Rabasa, Rafael Reyes Spíndola, Juan José Tablada, Luis G. Urbina, Andrés Molina Enríquez, entre otros; y artistas como: Fernando Méndez Velázquez, Manuel M. Ponce, Amado Nervo, José F. Elizondo, Rafael Galindo, J. Rafael Rubio y Julián Carrillo. Todos ellos fueron catalogados como reaccionarios, traidores, golpistas, apátridas, explotadores, científicos, pro clericales, partidarios y sostenedores de un gobierno ilegítimo,⁸² calificativos que cargaron en sus espaldas por los años subsecuentes.

Estas personas formaban los cuadros de científicos, intelectuales y artistas más productivos de la década de 1910, sin embargo, tuvieron que huir de México tras la

⁸⁰ Ramírez Rancaño, *op. cit.*, p. 5.

⁸¹ Ramírez Rancaño, *op. cit.*, p. 8.

⁸² *Ibidem*, p. 19.

amenaza de castigo de Carranza, generando un exilio estimado de 300,000 mexicanos radicados en Cuba, Estados Unidos y los menos, en Europa.⁸³

El éxodo comenzó de la Ciudad de México hacia el puerto de Veracruz. De ahí, la mayoría de los exiliados se dirigieron hacia la Habana, a Los Ángeles o a Madrid. Carrillo salió de México con su familia, muy probablemente en el vapor “Morro Castle” que el 24 de septiembre de 1914 zarpó llevando alrededor de 300 mexicanos hacia la Habana.⁸⁴ De la isla, Carrillo debió haber tomado un barco hacia Nueva York, a donde llegó un mes después.⁸⁵ En esa misma ciudad se exiliaron, entre otros, Emilio Rabasa, quien había llegado a Estados Unidos un par de meses antes como diplomático⁸⁶, y Juan José Tablada, ferviente defensor de Huerta, jefe de redacción del diario *El Imparcial* y diputado en la XXVI Legislatura, de la cual Carrillo también formó parte.

En *La reacción mexicana y su exilio durante la Revolución de 1910*, Mario Ramírez Rancaño, propuso profundizar en el estudio de exiliados mexicanos durante este periodo, determinando “cuál fue su papel político en el México huertista, su suerte en el destierro, el momento de su retorno y, de alguna forma, sus puntos de vista acerca de la Revolución mexicana;”⁸⁷ propósito que comparto al estudiar la trayectoria de Julián Carrillo entre los años de 1914-1924.

El autor llevó a cabo un extenso y profundo análisis sobre la situación de los mexicanos expatriados reconociendo que, en muchos casos, no fue posible determinar qué papel o actividad llevaron a cabo durante los años de exilio. Incluso, se aventura a señalar que un estudio sobre la labor de los expatriados en Cuba o en los Estados Unidos de América dejaría expuesta la otra cara del destierro y, por ende, la otra cara de la Revolución mexicana.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 53.

⁸⁵ En el año de 1899, cuando Carrillo fue pensionado para continuar sus estudios en Europa, desembarcó desde el puerto de Nueva York hacia París.

⁸⁶ De acuerdo a las memorias de Federico Gamboa, “fue una de las personas que ganó mucho dinero en un bufete en Nueva York, en sociedad con Eduardo Iturbide”. Federico Gamboa, *Mi diario*, t. VI, p. 344, *apud* Ramírez Rancaño, *op. cit.*, p. 115.

⁸⁷ Mario Ramírez Rancaño, *La reacción mexicana y su exilio durante la revolución de 1910*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2002, p. 8.

Consideramos que el estudio de la trayectoria de Julián Carrillo en Nueva York durante 1914 y 1917 puede proporcionarnos luz sobre esa otra cara de la Revolución.⁸⁸ Su caso es especial porque nos permite comprender cómo un músico de origen indígena buscó posicionarse en la escena musical y cultural neoyorkina, ya que en el exilio vivió una suerte mucho más ventajosa que la de Manuel M. Ponce, Pedro Valdés Fraga y Fernando Méndez Velázquez, músicos también exiliados luego de la caída de Huerta. A propósito hay que señalar que Ponce huyó hacia Cuba junto con Valdés Fraga --violinista del Cuarteto Beethoven de Carrillo--, no “en busca de mejores condiciones para el arte” dada la situación en México, como lo asegura en una entrevista recientemente hallada en la Fonoteca Nacional, sino porque en marzo de 1915 Francisco J. Múgica ordenó su detención, junto con la de Luis G. Urbina,⁸⁹ ambos enlistados como personas sujetas a juicio por traición conforme a la ley del 25 de enero de 1862.

En consecuencia, debe hacerse un matiz en la historiografía musical que ha señalado tanto el nombramiento de director del Conservatorio durante la administración de Huerta, como el exilio vivido por Carrillo como un punto neurálgico en su pensamiento político y como síntoma de su conservadurismo político frente al proceso revolucionario. Esto es, como un punto de inflexión, decisivo en su posterior posicionamiento frente al nacionalismo posrevolucionario. Habría que precisar si estos eventos se debieron necesariamente a una postura reaccionaria, como lo ha tendido a ver la historia que ha reproducido el discurso hegemónico del nacionalismo musical gestado en los años veinte, identificable en pensamiento del compositor Carlos Chávez:

El huertismo parecía reponer la antigua confianza porfiriana, por lo menos al principio y tanto Carrillo como Ponce se sumaron a él, el primero en forma de militante obteniendo una curul en la Cámara de Diputados con el consiguiente corolario, la anhelada dirección del Conservatorio, y el segundo recibiendo un subsidio mensual para dedicarse a la composición. Ambas cosas estaban claras. Casi todos nuestros músicos principales eran intelectuales porfiristas; querían quietud; a ninguno le interesaban los problemas sociales; trabajaban por su adelanto personal sin relacionarlo con el general de su medio. Lejos de pensar en la edificación de México,

⁸⁸ Carrillo regresa a la Ciudad de México entre la segunda mitad de julio y la primera semana de agosto, no en 1918, dato que se ha reproducido a lo largo de toda la historiografía que aborda el tema.

⁸⁹ Rancaño, *La reacción mexicana ... op. cit.* p. 118.

suspiraban por los largos años pasados en Europa –donde todo estaba ya hecho y era maravilloso-, disfrutando de las pensiones de don Justo.⁹⁰

El hecho de que Carrillo haya sido nombrado director del Conservatorio Nacional de Música durante la administración de Huerta⁹¹ no lo define necesariamente como miembro de la reacción mexicana. Inferir de manera simplista la supuesta posición reaccionaria de Carrillo por el hecho de haber sido funcionario durante este gobierno y haberse exiliado a la caída de la administración –además de ser una generalización que carece de visión crítica-, es una noción que empaña la comprensión de un proceso mucho más complejo. Asimismo, resulta ser la reiteración de un mito histórico que hasta ahora ha mermado el posicionamiento de Carrillo en la historia de la cultura mexicana.

JULIÁN CARRILLO EN NUEVA YORK

De nada valieron los argumentos que expusieron los alumnos del Conservatorio, a fin de que Venustiano Carranza reconsiderara la destitución de Carrillo, porque el maestro era “ajeno completamente a la política”.⁹² Carrillo llegó a la ciudad de Nueva York a finales de octubre de 1914, a escasos tres meses de haber dejado la dirección del Conservatorio.⁹³ Posiblemente, decidió radicar en Estados Unidos ya que había comenzado el conflicto bélico en Europa e instalarse en algún país germánico –cultura con la cual Carrillo se sentía identificado,⁹⁴ era sumamente complicada.⁹⁵

Como se mencionó anteriormente, Carrillo salió del puerto de Veracruz hacia Cuba, para proseguir luego hacia Nueva York, ruta que siguió “el gran enjambre de inmigrantes”⁹⁶ exiliados durante la Revolución. En sus memorias, el compositor recuerda que pese a que

⁹⁰ Carlos Chávez, “50 años de música en México”, en *México en el arte*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1941, p. 216.

⁹¹ Julián Carrillo es nombrado Director del Conservatorio de Música y Arte Dramático el 11 de febrero de 1914, sin embargo su nombramiento es en el año de 1913. AGN/IG/APF-XIX/ IPBA(125)/Caja 332/69574/14/Exp. 14.

⁹² Carta dirigida al Jefe Supremo del Ejército Constitucionalista encargado del Poder Ejecutivo, Venustiano Carranza. Fechada el 28 de agosto de 1914. Firmada por más de 200 alumnos del Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático, entre los que destacan José F. Vázquez y Vicente T. Mendoza. ACJC.

⁹³ AGN/IG/APF-XIX/ IPBA (125)/Caja 332/Exp. 32.

⁹⁴ Recordemos que había vivido en Alemania entre 1901 y 1904.

⁹⁵ En sus memorias, Carrillo recuerda, con gracia, que muchos intentaron ofenderlo con el apodo de “indio germanizado”. Carrillo, *Pláticas musicales, op.cit.*

⁹⁶ Así se refiere Luis L. Pardo a la gran cantidad de exiliados. “Julián Carrillo”, *Revista Universal*, diciembre de 1914.

ya conocía dicha ciudad, se sintió abrumado al llegar a vivir ella. Sin embargo, contrario a lo que, por ejemplo, le sucedió años después al poeta Federico García Lorca,⁹⁷ a Carrillo le fue fácil adaptarse, de hecho, a lo largo de su vida insistiría que Nueva York le parecía mucho más hermosa que cualquier ciudad europea.⁹⁸ Muy probablemente, Carrillo y su familia residieron en un departamento ubicado en 167w 129th, en el Harlem de Nueva York.

Carrillo se encontraba “absolutamente desposeído” de todos sus “pequeños bienes de fortuna” y con “la imperiosa necesidad de ganarse el pan para sostener a su mujer y a sus hijos”. Con esta urgencia económica, no sólo buscó una manera de vivir, sino que, según relata, trató de “encontrar un medio en que pudiera ser útil a la música de todo el continente.”⁹⁹

Consideraba que el desfavorable concepto que se tenía de los músicos latinoamericanos y mexicanos en Estados Unidos se debía a que sólo se daba a conocer, “con el título de mexicana, música demasiado popular y con frecuencia carente hasta de la aplicación de las reglas técnicas más elementales,”¹⁰⁰ refiriéndose a las orquestas típicas mexicanas que habían tenido éxito en los escenarios del vecino país a finales del siglo XIX y principios del XX. El compositor creía que era natural que, en Nueva York, “donde se está en contacto con las más altas mentalidades en lo que a música se refiere, crean que un pueblo que no exporta más que obras demasiado débiles desde el punto de vista musical, no posea nada mejor.”¹⁰¹ Esta crítica nos revela el posicionamiento de Carrillo frente a la música popular, ante la cual jamás expresó interés, y nos permite entender cómo es que su nacionalismo no se vinculó con lo popular ni con lo tradicional.

Es así, que al darse cuenta “del desconocimiento absoluto que se tenía del desarrollo musical hispano-americano en Estado Unidos”¹⁰², aprovechó el planteamiento

⁹⁷ Federico García Lorca vivió en la ciudad de Nueva York entre 1929-30. Escribió ahí el poemario, Federico García Lorca, *El poeta en Nueva York*. “No duerme nadie por el mundo/ Nadie, nadie/ No duerme nadie”. *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1954, p. 395-459.

⁹⁸ Carrillo, *Testimonio...*, *op. cit.*

⁹⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁰ “Una doctrina musical Monroe”, 1917 [Periódico no identificado], en ACJC.

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² *Ibidem.*

panamericanista que imperaba a principios del siglo XX, para insertarse en una discusión estética y diplomática más amplia que aquella planteada por los nacionalismos que comenzaban a surgir hacia inicios del siglo XX.

“En favor de Hispanoamérica”, Carrillo recuperó la frase de “América para los americanos”, surgida con la llamada Doctrina Monroe: “[...] me pareció que en ese lema podían fundirse todos los esfuerzos de los músicos de América, incluyendo el Canadá, Estados Unidos, México, etc., hasta Argentina.”¹⁰³ Desde una perspectiva panamericanista, el compositor creía que no era imposible condensar en un solo ideal la estética de todos los artistas de América, “sin distinción de razas ni nacionalidades”. Esa fue la idea matriz en torno de la cual se dio a la tarea de formar la America Symphony Orchestra.¹⁰⁴

Las dificultades financieras para emprender el proyecto fueron muchas. Según recuerda, un día de ensayo de la orquesta le habría costado alrededor de 500USD.¹⁰⁵ El maestro se encontraba con escasos recursos para sobrevivir, sobre todo por las circunstancias de su salida del país, de donde no podía “llegarle ni un centavo”.¹⁰⁶

Un grupo de músicos mexicanos radicados en New York integrado por Lucino Nava, en palabras de Carrillo un “gran indio de corazón magnánimo”¹⁰⁷, Primo Sánchez, Luis Flores, Enrique de la Peña, Humberto Campos, Álvaro Cerda y Javier Arrangoiz¹⁰⁸, cuyo padre había sido funcionario durante el porfiriato y posteriormente, en el gobierno de

¹⁰³ Carrillo, *Pláticas Musicales...*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁰⁴ Carrillo se lamenta respecto a que “la prensa, cuando llegaba a pasar por el torbellino de la gran urbe neoyorkina, alguno de nuestros artistas, publicaba opiniones tan poco favorables que había que darse por satisfecho cuando decía que no era tan malo si se atendía a que era un músico latinoamericano.” Carrillo, *Testimonio...*, *op. cit.*, capítulo XIX.

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ Lucino Nava nació en San Luis Potosí en 1880. Fue miembro de la Sinfónica de Pittsburgh en 1910. En la década de 1920, grabó con Victor Band para la Victor Talking Machine Company. En la temporada 1927-1928, Nicolai Sokoloff lo seleccionó para reemplazar a Walter Macdonald como cuerno principal de la Orquesta de Cleveland. Después de una temporada en esa orquesta, Lucino Nava regresó a la ciudad de Nueva York. En 1930 fue el corno principal en el Teatro Capital en la ciudad de Nueva York, uno de los más importantes en ese momento. En *The Stokowski Legacy, Principal Musicians of the Cleveland Orchestra with brief biographical remarks* (sitio web), The Stokowski Legacy, http://www.stokowski.org/Principal_Musicians_Cleveland_Orchestra.htm, (29 de octubre de 2019).

¹⁰⁸ Javier Arrangoiz Basavilbaso, 1885, Mazatlán Sinaloa-1923 Ciudad de México

Francisco I. Madero, lo ayudó a insertarse en la escena musical y, por lo que puede inferirse, también le facilitó algunos recursos financieros.

Junto con su secretario, el oboísta Manuel Díaz, Carrillo estudió las formas de asociación y reglamentación de la American Society of Composers, Authors and Publishers y del resto de las orquestas neoyorkinas a fin de plantear una sociedad particular. La America Symphony Orchestra era una orquesta sin capital. En palabras de Carrillo “una orquesta netamente socialista”¹⁰⁹, sin salarios, una especie de cooperativa, “un experimento de democracia musical.”¹¹⁰

Carrillo recuerda:

El caso era difícilísimo, pues en una ciudad en la que cada orquesta sinfónica cuenta además de muchos millones, con relaciones sociales de alto valor, muy difícil era que un músico mexicano que llegaba [...] sin ningún antecedente, con la pretensión de formar una sinfónica propia, triunfara. La Unión de Músicos americanos es muy severa en sus reglamentos y cuida, como es natural, los intereses de sus miembros; pero accidentalmente uno de los músicos de aquella unión fue a visitarme, y al ver mis diplomas de Europa, díjome que con sólo eso sería suficiente para que la Unión de Músicos pusiera a disposición los elementos que yo necesitara para formar una sinfónica. [...] Un grupo de ellos mismos se encargó de llevar ante el Comité de la Unión, el proyecto, y cosa estupenda: a los tres o cuatro días me llevaron la noticia gratísima de que estaba aceptada la idea por la Unión Filarmónica; y no sólo, sino que me ofrecían sus salones para los ensayos y todo esto se hacía sin ningún interés mercantil [...]. Sorprendió sobre todo una cláusula de la iniciativa, en la cual proponía yo una fórmula nueva de distribución de utilidades pues en vez de que yo fijara esa forma de distribución, dejaba al juicio de los miembros de la nueva orquesta que ellos fijaran [...]lo que yo debía ganar. Y empezaron los ensayos [...]¹¹¹

El músico lanzó la convocatoria en diversos periódicos y revistas, sobre todo de audiencia latinoamericana¹¹², fijando el lugar, el día y la hora para recibir a los interesados.

¹⁰⁹ *Ibidem*. Ese socialismo debe entenderse aquí como una manera de asociación cooperativista.

¹¹⁰ Maria Cristina Mena, “Julian Carrillo. The herald of a Musical Monroe Doctrine”, *Century Magazine*, Nueva York, marzo de 1915.

¹¹¹ Velasco Urda, *op cit.*, p. 279.

¹¹² Como por ejemplo: la *Revista Universal: magazine hispano-americano*. Nueva York, editada por el peruano Lara Pardo Rinaldo.

Carrillo recuerda su alegría al ver que muchos músicos de primera talla llegaron a la cita.¹¹³ En un artículo publicado en marzo de 1915 por la revista *Century Magazine* de Nueva York, se dice al respecto:

[Carrillo] Se ha desarraigado de su propia tierra y ha venido a Nueva York, y en uno o dos meses ha reclutado bajo su batuta a cien de los mejores instrumentistas de este lado del mundo. [...] esa orquesta se compromete por su director y sus miembros a ofrecer un espectáculo de prueba, sin costo, para cualquier trabajo serio y de clase alta de cualquier compositor americano, conocido o desconocido, la única estipulación es que el trabajo sea aceptado por un comité de músicos [...]¹¹⁴

En el mismo artículo se hace mención al éxito de la convocatoria:

¿Popular? Ojalá tuviera espacio para narrar el entusiasmo de esos artistas, hombres notables de la Metropolitan Opera y otras orquestas importantes, que han abandonado excelentes compromisos para inscribirse bajo este americano de raza aborigen y de color marrón rojizo, cuyo sueño patriótico abarca todo el Hemisferio Occidental.¹¹⁵

Así lo cuenta Federico Gamboa, quien tras la caída de Huerta también estuvo una corta temporada en Nueva York, cuando recuerda haberse encontrado a Carrillo en la estación del *subway*, y verlo “en pleno triunfo profesional, con una orquesta de más de ciento y tantos miembros.”¹¹⁶

A pesar de estar completa, la orquesta siguió recibiendo solicitudes de ingreso de músicos que pertenecían o habían pertenecido a las orquestas de Chicago, Boston y a la Filarmónica de Nueva York. Sin embargo, Carrillo estaba consciente de que este éxito se debía, en parte, a que muchas salas de conciertos, teatros y óperas habían cerrado sus

¹¹³ Carrillo, *Testimonio...*, *op. cit.*, p. 39.

¹¹⁴ “He has uprooted himself from his proper soil and come to New York, and in a month or two has recruited to his baton a hundred of the best instrumentalist on this side of the world. These he has organized on a cooperative basis, an experiment in music democracy, as the America Symphony Orchestra; and that orchestra is pledged by its director and members to give a trial performance, free of expense, to any serious, high-class work of any American composer, known or unknown, the only stipulation being that the work be adjudged by a committee of disinterested musicians to be worthy of such a trial.” [la traducción es mía], en Mena, *op. cit.*, p. 759.

¹¹⁵ “Popular? I wish I had room to tell of the enthusiasm of those artists, men of note from the Metropolitan Opera and other important orchestras, who have abandoned excellent engagements to enroll themselves under this ruddy-brown American of the aboriginal breed, whose day-dream of patriotism embraces the Western Hemisphere.” [la traducción es mía], en *Ibidem*.

¹¹⁶ Federico Gamboa, *Diario. 1892-1913*, selección, prólogo y notas de José Emilio Pacheco, México, Siglo XXI, 1977.

puertas en el invierno de 1914 como consecuencia del miedo que produjo el estallido de la Primera Guerra Mundial.¹¹⁷

Lo que es un hecho es que desde su llegada a Nueva York, el compositor comenzó una promoción sobre su papel en la cultura musical mexicana e internacional, resaltando sobre todo, su ascendencia indígena y su desempeño en eventos musicales internacionales, como los congresos internacionales de música de París, Londres y Roma, a los que había asistido como ponente, reiterando que esta experiencia lo respaldaba como un músico con presencia en el escenario internacional.¹¹⁸

La America Symphony Orchestra estuvo integrada por aproximadamente setenta músicos¹¹⁹ pertenecientes a las orquestas de las óperas de Boston, Filadelfia y Chicago, y contó con el violinista David Robinson como concertino,¹²⁰ de la Sinfónica de Nueva York.¹²¹ La selección de sus integrantes fue una labor que junto a Carrillo, hicieron los músicos mexicanos Humberto Campos, Primo Sánchez.¹²²

Las oficinas se encontraban en el número 501 de la 5ª Avenida, en New York. Comenzó sus ensayos en diciembre de 1914, ensayando la *Sinfonía en Re mayor* que Carrillo había compuesto en 1901, la cual se estrenó en Estados Unidos el 16 de diciembre de 1914, en el Aeolian Hall de New York.¹²³

Pese a que la crítica musical neoyorkina tuvo posiciones encontradas sobre el valor estético de dicha obra, Carrillo recuerda:

¿Será necesario decir cuál fue mi satisfacción cuando al terminar el primer tiempo escuché una positiva tempestad de aplausos de parte del personal de la orquesta, que demostraba el efecto que mi obra había producido?

¹¹⁷ De hecho Carrillo lamentó haber sacado beneficio “de tal desgracia general.” Carrillo, *Testimonio...*, op. cit.

¹¹⁸ Apenas a un mes de su llegada, el diario neoyorkino especializado en crítica musical *Musical Advance* le hizo una reseña a Carrillo. “Carrillo in New York” *Musical Advance*, Nueva York, 3 de noviembre de 1914.

¹¹⁹ Julián Carrillo, *Pláticas Musicales...*, op. cit., v. II.

¹²⁰ “Carrillo Directs own Symphony with Orchestra”, *The Evening Word*, Nueva York, enero 2 de 1915.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Carrillo recuerda que la orquesta era conocida como la “Orquesta Sinfónica Mexicana”, debido a que la mayoría de los músicos que la integraban eran mexicanos. Julián Carrillo, *Pláticas Musicales...*, op. cit.

¹²³ “American Symphony Plays”, *New York Herald*, Nueva York, 17 de diciembre de 1914.

Sobre todo porque todos ellos estaban acostumbrados a tener como jefes a Nikisch, Safonoff, Dvorak, Mahler, Dambrosch, Toscanini y Stravinsky.¹²⁴

America Symphony Orchestra

FIRST CONCERT, AEOLIAN HALL, NEW YORK
Wednesday Evening, January 6th, 1915

At 8.15

JULIAN CARRILLO, Conductor
Soloist — MARGARET HARRISON, *Soprano*

PROGRAM

Overture Lenora No. 3 - *Beethoven*

Ave Maria from "The Cross of Fire"
Bruch
MARGARET HARRISON

(a) Albumblatt - - - *Wagner*
Transcription by C. E. Le Massena

(b) Valse from Serenade - *Tschaikowsky*
STRING ORCHESTRA

Intermission

Symphony No. 1 in D major - *Carrillo*
First Time in America
Largo—Allegro
Andante sostenuto
Scherzo
Finale—Allegro con fuoco

Tickets for sale at the box office Aeolian Hall, 43d Street entrance and at the office of the America Symphony Orchestra, 501 Fifth Ave. MANUEL DIAZ, *Representative.*

A black and white portrait of Julian Carrillo, a man with a mustache, wearing a dark suit and a white shirt with a tie. He is standing and looking slightly to the left of the camera.

Cartel del concierto de la America Symphony Orchestra. ACJC.

¹²⁴ Carrillo, *Testimonio...*, op. cit., "Orquesta Sinfónica América".

El *Musical America*, una de las revistas de música más prestigiosas en Estados Unidos, mencionó que la sinfonía de Carrillo fue muy aplaudida por la audiencia a la que, aparentemente le gustaba sus “cualidades teatrales.”¹²⁵ En una reseña sobre ella hecha por Guisepe M. Marangoni, ex director del Real Conservatorio de Florencia, Italia, se dijo:

La Sinfonía de Carrillo es rica en efectos polifónicos, delicada en forma y sobria en orquestación [...]. No creo exagerado considerar esta sinfonía como una continuación, como un eslabón de las grandes obras escritas desde Schumann hasta Brahms. Esta portentosa Sinfonía corre pareja con las grandes obras que se han escrito en los últimos tiempos...¹²⁶

El diario *Musical Advance*, opinó:

El interés principal del concierto radicaba en su sinfonía, que figura ya entre las mejores de su clase. Es una obra de fuerte y viril carácter, de centellante ritmo, atractivas melodías, novedosas armonías, interesante factura contrapuntística y magistral instrumentación. Es justamente lo contrario de lo que se pudo haber esperado de un músico mexicano, aún cuando hubiese recibido la educación en Alemania y Bélgica.¹²⁷

The Brooklyn Daily Eagle la consideró “una pieza interesante”.¹²⁸ Por el contrario, el *New York Herald* valoró que la obra no lo era, pues adolecía de estilo.¹²⁹ Por su parte, el diario *The Sun* opinaba: “sobre la Sinfonía, no hay mucho qué decir excepto que revela que al compositor le gustan las frases melódicas fluidas y el timbre de las cuerdas. Quizás este trabajo pudo haber dado mejor impresión si hubiese sido interpretado por una orquesta mejor preparada.”¹³⁰

En tanto el diario *The Evening World*, consideró que la obra era “esencialmente latina en su concepción y en su desarrollo. Juzgada a partir de los estándares de los grandes sinfonistas alemanes, la obra es exótica, pero con la alternancia de pasajes suaves, apasionados y llenos de expresividad, es melodiosa y no posee poco encanto”.¹³¹ Como es posible apreciar, los comentarios a la obra de Carrillo fueron en su mayoría favorables; sin

¹²⁵ “Mexican Tinge to Orchestral Event”, *Musical America*, Nueva York, 16 de enero de 1915.

¹²⁶ Carrillo, *Testimonio...*, op. cit., p. 37.

¹²⁷ *Musical Advance*, apud Carrillo, *Testimonio...*, op. cit.

¹²⁸ “New Symphony Orchestra”, *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, 7 de enero de 1915.

¹²⁹ “New Orchestra Heard” *New York Herald*, Nueva York, 7 de enero de 1915.

¹³⁰ “New Orchestra Conductor”, *The Sun*, Nueva York, 7 de enero de 1915.

¹³¹ “Carrillo Directs own Symphony with Orchestra”, *The Evening Word*, Nueva York, 2 de enero de 1915.

embargo, en ellos puede vislumbrarse un discurso racista, el cual precisamente hace hincapié en la sorpresa de haber escuchado la obra de un indígena mexicano.

El primero de los seis conciertos¹³² que se planearon para la America Symphony Orchestra se efectuó el 6 de enero de 1915, en el Aeolian Hall de Nueva York, fecha que coincide con la expedición de la Ley Agraria en México por Venustiano Carranza, redactada por Luis Cabrera. El programa incluyó la Obertura *Leonora* no. 3, de Beethoven, el Ave María” de *Cross of Fire*, op. 52 de Max Bruch, *Ein Albumblatt* de Wagner, *Serenade* op. 48 de Tschaikowsky y la Sinfonía en re mayor de Carrillo. De acuerdo al *Musical America*, la audiencia estuvo conformada mayoritariamente por exiliados mexicanos.¹³³

La Orquesta estuvo bajo los auspicios del ex secretario de Hacienda Ernesto Madero¹³⁴, tío de Francisco I. Madero que también se encontraba exiliado en Nueva York; Rafael L. Hernández, primo de los Madero, quien había ocupado diversos cargos durante la administración de Francisco León de la Barra y la de Francisco I. Madero,¹³⁵ y, curiosamente, del abogado estadounidense Paul Fuller, asesor del presidente Woodrow Wilson, que dos meses antes –en agosto de 1914- había estado en México como representante oficial del gobierno estadounidense,¹³⁶ en donde trató con Francisco Villa y Venustiano Carranza¹³⁷ “asuntos de importancia”.¹³⁸

El concierto de la America Symphony Orchestra fue bien reseñado, quizás en parte porque el repertorio que presentó se inclinó por un estilo germano, al cual estaba

¹³² “American Symphony Plays”, *New York Herald*, Nueva York, 17 de diciembre de 1914.

¹³³ “Mexican Tinge to Orchestral Event”, *Musical America*, Nueva York, 16 de enero de 1915 y; “Carrillo Directs own Symphony with orchestra”, *The Evening World*, Nueva York, 7 de enero de 1915.

¹³⁴ Ernesto Madero fue Secretario de Hacienda entre 1911 y 1913, durante el gobierno de Francisco León de la Barra y Francisco I. Madero.

¹³⁵ Rafael L. Hernández, primo de Madero, fue Secretario de Fomento, Secretario de Gobernación y Secretario de Justicia e Instrucción Pública de México, entre 1911 y 1913.

¹³⁶ Sobre el papel de Paul Fuller en las relaciones entre Estados Unidos y México, véase Friedrich Katz, *Pancho Villa*, México, Era, 2000.

¹³⁷ “Brief Paragraphs of Foreign News” *The Mexican Herald*, 16 de diciembre de 1914.

¹³⁸ Carta suscrita por Mr. Woodrow Wilson, presidente de los Estados Unidos, dirigida a D. Venustiano Carranza, Jefe del Ejército Constitucionalista, presentándole a Mr. Paul Fuller como su amigo de confianza y confidente. *Las relaciones internacionales en la revolución y régimen constitucionalista y la cuestión petrolera 1913-1919. Documentos históricos de la Revolución Mexicana*, XX, México, Comisión de Investigaciones Históricas de la Revolución Mexicana/Editorial Jus, 1970, t. I, p. 140.

acostumbrada la audiencia neoyorkina.¹³⁹ Sin embargo, la orquesta no llamó tanto la atención como sí lo hizo la actuación del propio Carrillo. Sobre ella se dijo que había buen material, pero que había faltado tiempo de ensayo. Varios periódicos resaltaron la interpretación de la solista Margaret Harrison y la calidad de la interpretación de las cuerdas¹⁴⁰, el primer oboe y el primer corno, a quienes valoraron como intérpretes notables.¹⁴¹

Respecto a Carrillo, la prensa hizo hincapié en su condición de exiliado, reiterando numerosas veces en que la situación política y social de México lo había obligado a instalarse en Nueva York. Se dijo además que tenía un enorme talento y magnetismo,¹⁴² que era un director autoritario,¹⁴³ que poseía el temperamento “del país de los aztecas” y que “semejaba a un querubín de rostro bronceado por los rayos del sol de México”.¹⁴⁴

Resulta importante destacar los comentarios raciales de la prensa en torno a Carrillo. En ellos se identifican una serie de epítetos típicos del discurso racial estadounidense en relación a los mexicanos: “el querubín de rostro bronceado”, “el indio de sangre pura”.¹⁴⁵ Empero, hay que recalcar que el propio Carrillo capitalizó su ascendencia indígena, procurando hacer hincapié en su condición de “indígena americano”, más que en su condición de “indígena mexicano”, buscado reivindicarse al integrar lo hispanoamericano a lo panamericano, rasgo que obedeció a una postura crítica ante el panamericanismo concentrado en una visión estadounidense.

¹³⁹ Cristina Taylor Gibson, *The Music of Manuel M. Ponce, Julián Carrillo and Carlos Chavez in New York 1925-1932*, tesis de doctorado en Musicología de la Universidad de Maryland, 2008.

¹⁴⁰ El periódico *Musical America* consideró que la interpretación de las cuerdas fue “de loable calidad.” “Mexican Tinge to Orchestral Event”, *Musical America*, Nueva York, 16 de enero de 1915.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² “New Symphony Orchestra”, *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, 7 de enero de 1915.

¹⁴³ “Carrillo better than the orchestra”, *New York Tribune*, Nueva York, 7 de enero de 1915.

¹⁴⁴ *Evening Sun*, apud Carrillo, *Testimonio...*, op. cit.

¹⁴⁵ Curiosamente, catorce años después, le sucedería algo parecido al joven Carlos Chávez en su segunda estancia en Nueva York: el crítico Paul Roselfeld dijo “que al escuchar la música de Chávez, llegamos al corazón del cosmos mexicano-americano, al rocoso y desnudo Nuevo Mundo” Paul Roselfeld “The Americanism of Carlos Chávez”; y Copland, quien dijo que “aunque Chávez no citaba melodías indígenas, había aprendido a escribir música que capturaba el espíritu ingenuo y lleno del sol del alma latina de los mexicanos.” Aaron Copland, “Carlos Chávez-Mexican Composer”, en *The New Republic*, 2 de mayo de 1928, pp. 322-323, en Leonora Saavedra, “Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica”, Yael Bitrán y Ricardo Miranda (ed.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México: Conaculta, INBA, 2002, 224p.

Así por ejemplo, el abogado y dramaturgo Henry K. Chambers, cercano a T.S. Eliot, ayudó a Carrillo a encontrar espacios de publicidad en la prensa neoyorkina. En una carta que Chambers escribió en diciembre de 1914 al director de alguna revista, se presentó a Carrillo como un hombre “de sangre pura de la tierra americana”, y como “hijo de un pobre peón mexicano, que nunca sacó ventaja en la vida si no fue por el esfuerzo de su mente, su voluntad y de su maravillosa y amable personalidad.” Para Chambers, Carrillo “nunca encontró una dificultad que no pudiera superar y luchar contra ella.”¹⁴⁶

En el mismo mes, María Cristina Mena, quizá la primera mujer mexicana en publicar ficción en revistas de prestigio en Estados Unidos, propuso al editor de *The Century Magazine* hacer una reseña sobre Julián Carrillo.¹⁴⁷ El editor le respondió que el artículo propuesto estaba “muy lejano a los intereses de la revista”¹⁴⁸, ante lo que ella argumentó:

El artículo se imprimirá por sí solo de cualquier manera, en algún lugar, pronto [...] es tan novedoso, tan original, tan real, tan inspirador, excepcionalmente actual, eminentemente del futuro [...] Te lo envío a ti sólo por rutina, sólo cumple con tu obligada promesa de hacer una lectura rápida de él.¹⁴⁹

Así, en marzo de 1915, Mena logró la publicación del artículo titulado “Julian Carrillo. The Herald of a Musical Monroe Doctrine” en la revista de alto prestigio, *The Century Magazine*.¹⁵⁰ En él, Carrillo es presentado como un “Little indito”, el más joven de una

¹⁴⁶ “[...] child of a poor Mexican peon [that] never had advantage in life that he did not win by the force of his brain, his will, and his wonderfully lovable personality. Also he never saw a truth struggling for breath that he did not jump in and fight for it.” [la traducción es mía]. *Ibidem*.

¹⁴⁷ Mena había nacido en la Ciudad de México en 1893, hija de “madre española y padre yucateco de sangre europea” en una familia de clase media alta porfirista. Emigró a Nueva York a la edad de 14 años, en 1907, debido a la situación del país. En dicha ciudad, logró insertarse en la élite del ambiente literario. Convivió con literatos como D. H. Lawrence y se casó con el dramaturgo Henry K. Chambers, de quien toma el apellido. Mena comenzó a escribir en 1913 sus primeros cuentos en *American Magazine* y en *The Century Magazine*. Así, se convirtió en una vocera de la cultura mexicana frente a la clase alta anglosajona, la cual se encontraba ávida de comprender sobre todo el reciente conflicto de la Revolución. Los recientes estudios sobre su obra han expuesto una dimensión subversiva de sus textos. Mena supo generar un doble discurso en sus obras; ironizando los estereotipos sobre la cultura mexicana, resistió a la mirada exotista sobre México. Margaret A. Toth, María Cristina Mena, “Transnationalism, and Mass Media: Untold Stories in the Archive”, *Legacy: A Journal of American Women Writers*, University of Nebraska Press, v. 30, n. 2, 2013.

¹⁴⁸ Carta de Doty, 7 de diciembre de 1914 reproducida en *The Collected Stories of María Cristina Mena. Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage*, Texas, Arte Público Press, 1997.

¹⁴⁹ “[...] it will print itself somewhere, very soon –so new is it, so true, so inspiring, so intensely of Today, so sublimely of Tomorrow [...] I send it to you first as a matter of course; only begin you to fulfil your most amiable promise of a very quick Reading” [la traducción es mía], Mena, “Letter to Doty, December 7, 1914.

¹⁵⁰ María Cristina Mena, “Julian Carrillo...”, *op. cit*.

familia de diecinueve miembros que creció con dieciocho centavos al día, un “héroe indígena” que logró conquistar la escena musical de Alemania, Bélgica y Nueva York. Mena describe la trayectoria de Carrillo para expresar que “como pueden ver, hacemos cosas no tan malas en México.”¹⁵¹

La autora enfatizó el aspecto indígena de Carrillo, describiéndolo como “un hombre de cara redonda, moreno, con pómulos altos, boca sonriente, ojos brillantes como ágata y una masa de pelo espeso y rígido de color del carbón, recortado simétricamente como la superficie de un cepillo de zapatos.”¹⁵² Sin embargo, Mena se resistió a utilizar el término *local color* para referirse al compositor, al considerar dicho calificativo como una “atracción fatal”. Dicha categoría había sido utilizada por los estadounidenses luego de la Guerra Civil para referirse a culturas foráneas. Hacia principios del siglo XX se había vuelto un lugar común, utilizándose mayoritariamente para ponderar los estereotipos de la “raza mexicana”.

De la misma manera, Mena se negó a catalogar a Carrillo como un hombre de “sangre castellana”, sobre todo porque, consideraba que “en México, la mayoría de nuestros líderes castellanos son grandes propietarios de tierra.”¹⁵³ Por el contrario, consideró que era necesario subrayar el hecho de que Carrillo tenía “sangre pura mexicana”, en donde “ni una gota de fuente europea puede ser rastreada” pues “todo lo que fluye en él surge de un vasto y antiguo embalse de indígenas, una fuente fructífera e inagotable”.¹⁵⁴

El artículo habló del proyecto de la America Symphony Orchestra, resaltando que la orquesta además de proponer un repertorio musical novedoso, era una organización democrática. En él daba voz a Carrillo para que éste invitara a los compositores americanos, de cualquier parte del continente, a enviar sus obras: “Mis compañeros: somos iguales; dividimos las ganancias, y su director aceptará cualquier proporción de la ganancia que ustedes quieran otorgarle.”¹⁵⁵

¹⁵¹*Ibidem.*

¹⁵² *Ibidem.*

¹⁵³ *Ibidem.*

¹⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁵⁵ *Ibidem.*



María Cristina Mena circa 1910, EBSCO

Sobre el calificativo de “el heraldo de la Doctrina Musical Monroe” que Mena le otorgó, Carrillo fue cuestionado por la prensa mexicana a su regreso a México en 1917. En una entrevista, el compositor afirmó que él fue consciente de que dicho calificativo “visto en su aspecto americano del norte, [...] por razones políticas tiene que ser muy poco grato a la América Latina”,¹⁵⁶ pero Carrillo reiteró que su campaña fue precisamente en favor de los músicos latinoamericanos, razón por la cual no protestó ante dicha categorización. De hecho, consideró que: “la intención del *Century* fue sana y en el fondo no tiene nada que

¹⁵⁶ “Una doctrina musical Monroe” 1917, [Periódico no identificado], en ACJC.

hiera a los latinoamericanos, pues la doctrina Monroe en la acepción que se le da en los Estados Unidos del Norte, está fuera de intenciones políticas acomodaticias y es toda ella en favor de América en general, frente a los intereses egoístas de Europa.”¹⁵⁷

La relación entre Mena y Carrillo da cuenta de un exilio mexicano activo, productivo, propositivo y que supo articular sus redes intelectuales. Si bien el exilio de estos dos se debe a razones y momentos distintos (el de Mena en 1907 en los inicios de la Revolución, y el de Carrillo en 1914, a la caída de Huerta), ambos podrían catalogarse como parte de la reacción mexicana.

Una revisión crítica del exilio durante la Revolución, debe dejar a un lado el peso de la retórica que cierta historiografía ha cargado sobre sus espaldas, con el fin de reconocer el papel de personajes como Mena y Julián Carrillo, quienes fungieron como promotores de la cultura mexicana en el extranjero.¹⁵⁸

En un artículo publicado en *Revista Universal. Magazine Hispano-Americana*¹⁵⁹, editada en Nueva York y dirigida por el mexicano Juan Francisco Urquidi, agente confidencial de Venustiano Carranza en los Estados Unidos en 1914, se presentó una interesante semblanza sobre Carrillo. Quien escribe, el médico y periodista Luis de Pardo, comenzó su texto lamentando la situación política mexicana.¹⁶⁰ Pardo, uno de los críticos más agudos a los regímenes de Porfirio Díaz y de Francisco I. Madero mencionó:

La fracticida [*sic*] racha que sopla desde las márgenes del Río Bravo hasta las fronteras de Guatemala, sigue arrojando a los países circunvecinos y a la Perla Antillana una multitud de mejicanos; los unos perseguidos por amargas e implacables represalias; los otros por salvar el resto de

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ De hecho, no resulta casual que en el año de 1924 se haya proyectado la Pan-American Association of Composers, formalmente institucionalizada en 1928, en Nueva York por el compositor Edgar Varèse, con quien Carrillo compartió una trayectoria musical similar. Tampoco lo es que el director de orquesta Leopold Stokowsky, quien fuera cercano a Carrillo a lo largo de su vida, haya formado en 1963 la America Symphony Orchestra, con las mismas intenciones que las de Carrillo. Esto nos permite inferir la pertinencia de los proyectos de Carrillo y, de alguna manera, su continuidad, cristalizada en dichas instituciones posteriores.

¹⁵⁹ Entre 1916 y 1918, José Vasconcelos colaboró como articulista en esta revista.

¹⁶⁰ Luis L. Pardo dirigió y editó en la Ciudad de México el periódico *Actualidades. Diario Político Independiente de Información*, el cual tenía un perfil crítico frente al proceso revolucionario. En su exilio colabora como articulista en periódicos como *The Times*, *The Saturday*, *The Evening Post*, y *The Herald Tribune*, entre otros. Fue coautor del *Diccionario de Geografía, Historia y Biografía Mexicana*, en 1910 y en 1912 publica desde Nueva York el libro *De Porfirio Díaz a Francisco Madero. La sucesión dictatorial de 1911*.

haciendas que no ha mucho fueron cuantiosas pero que la confiscación, la destrucción o el simple demérito han traído a menos; algunos por último [sic], en busca de un ambiente de paz y bienestar, que cada vez se ahuyentan más de la antes próspera y tranquila tierra mejicana. La mayoría de estos perseguidos y arruinados pertenecen a las clases intelectuales, [...] No pocos son artistas, para quienes el medio ha dejado de ser propicio.¹⁶¹

Entre “este enjambre de inmigrantes”, Pardo considera que debe hacerse notar lo irónico del caso de Carrillo:

[...] un músico revolucionario que emigra empujado por la revolución. Porque Julián Carrillo, en quien se reconocen tres personalidades distintas, -ejecutante, director de orquesta y compositor- es, sobre todo, en su último aspecto, un impenitente revolucionario cuyo anhelo de renovación –único medio eficaz de desenvolvimiento artístico- es nada vulgar, y lo ha llevado hasta atentar –a los ojos del tradicionalismo- contra los preceptos clásicos [...]¹⁶²

Además de fundar la America Symphony Orchestra, Julián Carrillo abrió una academia de música, llamada “America”, ubicada en el número 167W. de la calle 129, en Manhattan. En ella se impartían clases de violín, armonía, contrapunto, fuga, instrumentación y formas musicales. Las clases se ofrecían en español, francés, italiano y alemán¹⁶³, y contaba, según un periódico nicaragüense, con 120 profesores.¹⁶⁴

Asimismo, como parte de la America Symphony Orchestra, fundó la America Society que contaba con un “Pan America Committee” integrado por siete mujeres,¹⁶⁵ cuyo objetivo era el de “unificar el arte musical panamericano, estimular a los compositores del continente americano y dar a conocer sus obras.”¹⁶⁶

Sin duda, el proyecto de Carrillo era ambicioso. La prensa neoyorkina lo catalogaba como un “genuino americano y un gran idealista.”¹⁶⁷ Su propósito era la independencia de

¹⁶¹ Luis Lara Pardo. Revista Universal, “Julián Carrillo”, *Magazine Hispano-Americana*, Nueva York, diciembre de 1914.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Revista Universal*, febrero de 1917.

¹⁶⁴ “Academia de Música América”. [Periódico no identificado, *circa* agosto de 1915].

¹⁶⁵ Mrs. V. Lola Agostoni, President; Mrs. H. Mackage; Mrs. M. de J. Camacho; Mrs. I. Black; Mrs. R. Hernández; Mrs. L. L. Pardo; Mrs. O. E. Moscoso, Secretaria.

¹⁶⁶ “La emancipación musical de América”, *Revista Universal*, Nueva York, septiembre de 1917.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

la música americana, “la emancipación artística de América”¹⁶⁸, pero no esa “América a la que el egoísmo y la soberbia yanquis quieren poner por límites las fronteras de Canadá y México, sino todo el continente americano”.¹⁶⁹ Al buscar reivindicar lo hispanoamericano frente a lo estadounidense, su panamericanismo tomó una postura crítica frente a aquél implementado desde Estados Unidos, expresando así estar cercano a las corrientes de pensamiento arielistas,¹⁷⁰ además, con ello Carrillo además de adelantarse a la creación de la Pan- American Association of Composers fundada por Edgar Varèse, plantea una perspectiva mucho más crítica que aquella asociación cuyo exponente en México fue su colega Carlos Chávez.

De hecho, debemos recordar que Cuba fue el paso obligado para todos los que abandonaron el país o retornaban a él. Ahí “se desarrolló un vivo intercambio de experiencias entre militantes obreros de México y Cuba, entre profesionales de las letras, intelectuales sostenedores de un credo arielista que anunciaba el definitivo arribo de la hora americana.”¹⁷¹ No resulta casual entonces que Carrillo denunciara las dificultades que padecían los compositores latinoamericanos para dar a conocer sus obras en Estados Unidos.¹⁷²

El compositor planteó un camino artístico del panamericanismo pues, “ahí en donde el comercialismo y la industria y los intereses han echado ya, bajo tan halagadores auspicios los cimientos de la teoría pan-americana, [...] ¿por qué el Arte ha de fracasar?”¹⁷³

La Sociedad de la America Symphony Orchestra contó con dos grandes proyectos. Por una parte, la creación la Ópera Panamericana, la cual estaría enfocada a óperas que

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Corriente ideológica que tiene raíz en el libro *Ariel* de Enrique Rodó publicado en 1900 que defendía la cultura latinoamericana frente al utilitarismo anglosajón, fomentando así una crítica a la dependencia de las naciones latinoamericanas de Estados Unidos.

¹⁷¹ Pablo Yankelevich, *La Revolución Mexicana en América Latina. Intereses políticos, itinerarios intelectuales*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2003. p. 21.

¹⁷² Igualmente, es preciso señalar que el proyecto de la Orquesta Sinfónica Beethoven, que fundó Carrillo en 1909 con el apoyo de Porfirio Díaz, tenía ideales similares. Carrillo, consciente de que pocas obras de compositores mexicanos se escuchaban, ofreció su orquesta para el estreno de cualquier obra de músicos mexicanos que quisieran enviarla. Con el fin de que no hubiera dificultades para que este proyecto se realizara, él ofrecía pagar el ferrocarril y la permanencia en la Ciudad de México. “El maestro Carrillo invita a los compositores mexicanos”, *La Patria, Diario de México*, México, 18 de enero de 1913.

¹⁷³ “La Emancipación Musical de América”, *Revista Universal*, Nueva York, septiembre de 1916.

retomaran las mitologías, leyendas e historia americana.¹⁷⁴ El segundo, la creación de una Enciclopedia de Músicos Americanos, en donde los músicos latinoamericanos estarían integrados a la historia musical del continente.¹⁷⁵ De hecho, Carrillo envió en mayo de 1917 una carta a la musicóloga y pianista Alba Herrera y Ogazón –publicada en *El Pueblo. Diario de la mañana*, en la Ciudad de México--, para anunciarle que estaba en gestiones con la Biblioteca de Nueva York para crear un departamento de literatura, música y poesía latinoamericana.¹⁷⁶ En ella, le pedía a su ex alumna que lanzara una convocatoria a los literatos a enviar cuatro ejemplares de sus obras a la dirección señalada en la carta, pues era “justo que se nos conozca por lo que somos, en nuestros momentos de inteligencia y sentimiento; que se conozcan las superiores actividades del espíritu condensadas en nuestros artistas”.¹⁷⁷

En la correspondencia que resguarda el Archivo Julián Carrillo, se encuentran una serie de cartas de músicos de Nicaragua y Chile que nos dan cuenta del conocimiento de su proyecto panamericanista en el resto América Latina. De hecho, debe resaltarse que fue por apoyo de la America Society que el compositor chileno, Enrique Soro, entonces director del Conservatorio Nacional de Chile, se presentó en Nueva York en el año de 1916.

En sus memorias, Carrillo recuerda que un “prominente mexicano radicado en Nueva York” había prometido el sostenimiento económico de la Orquesta, promesa que no se concretó.¹⁷⁸ Ante esto, el comité se dirigió a algunos gobiernos de Latinoamérica, con el fin de conseguir financiamiento. Se sabe que Carrillo contactó con músicos cubanos, argentinos, ecuatorianos y nicaragüenses, sin embargo, según aseguró, sólo recibió respuesta del gobierno argentino. En una carta hacia el compositor nicaragüense Luis A. Delgadillo Managua, Carrillo expresa:

Lo que solicitamos es una ayuda condicional. Si bastan las entradas de los conciertos para cubrir los gastos no tomaremos ni un solo peso de los

¹⁷⁴ Carrillo asegura que las historias de Cuauhtémoc y Nezahualpilli, son de una riqueza épica igual que las de tradición germana.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Alba Herrera y Ogazón, “Un llamamiento a nuestros artistas y escritores. La biblioteca de Nueva York solicita el contingente latinoamericano. Carta de un artista mexicano.” *El Pueblo*, Ciudad de México, 10 de mayo de 1917.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Carrillo, *Testimonio...*, *op.cit.*

gobiernos; si perdemos, entonces solo tomaremos lo indispensable para el pago de la papeleta. Si viera usted qué penoso es ver en Nueva York, artistas latinoamericanos de grandes méritos tocando en cafés, bailes, restaurantes, cinematógrafos, etc., por falta de un medio apropiado donde darse a conocer como merecen. No he vacilado en echarme a cuestras la tarea tremenda de ir en su ayuda; sólo lamento que la desventurada situación de mi país me prive el honor inmenso de sostener con mis propios medios, una obra que tiene que producir necesariamente grandes personalidades artísticas para América. [...] estoy dispuesto a sacrificar todos los ahorros que he logrado en diez años de labor intensa –cuando pase la revolución en mi patria-, para ayudar a mis hermanos los artistas americanos.¹⁷⁹

En septiembre de 1916 se dijo que la orquesta contaba ya con “el apoyo de uno de los gobiernos que más se preocupa por las Bellas Artes en toda la América”.¹⁸⁰ ¿Cuál era ese gobierno? México. Resulta sorprendente encontrar una carta a Venustiano Carranza, fechada el 10 de agosto de 1916, en donde Lola M. de Agostini, presidenta de la America Society, reconoce la “actitud de alta cultura” del presidente por “la regia cooperación” de cinco mil dólares para el fondo de la sociedad artística.”¹⁸¹ En la misma, se menciona sobre los preparativos de los conciertos para la temporada de invierno de 1916. Sin embargo, hasta donde se tiene registro, la America Symphony Orchestra pudo presentarse al público sólo en una ocasión. Esto nos incita a preguntarnos ¿cómo fue que Carrillo logró el apoyo de Carranza luego de que verse forzado a huir dado su colaboración con el gobierno de Victoriano Huerta? Como se verá más adelante, el caso de Carrillo nos permite entender el vaivén ideológico de figuras clave en el proceso revolucionario, los acuerdos y sobre todo, los procesos políticos mediante los cuales lograron mantener su lugar ciertos aparatos burocráticos del porfiriato, durante la Revolución.

La situación política del país vecino no favoreció el proyecto de Julián Carrillo. En abril de 1917, el presidente de Estados Unidos, Woodrow Wilson, quien había optado por mantenerse neutral ante el conflicto bélico europeo se vio obligado a tomar partido. El telegrama enviado a México por parte del ministro alemán de Relaciones Exteriores, Arthur

¹⁷⁹ “Academia de música América”, 1915 [Periódico no identificado], en ACJC.

¹⁸⁰ Se refiere al gobierno mexicano. “La Emancipación Musical de América”, *Revista Universal*, septiembre de 1916.

¹⁸¹ Centro de Estudios de Historia de México-CARSO (en adelante CEHM-CARSO), XXI/90/10192/1. Fondo Venustiano Carranza.

Zimmerman, ofrecía a Venustiano Carranza el apoyo financiero para entrar en guerra con Estados Unidos y así recuperar los territorios de Texas, Nuevo México y Arizona. Este telegrama, el cual fue interceptado por el gobierno británico, hizo que Estados Unidos entrara en guerra contra el gobierno alemán. Julián Carrillo regresó a México en julio de 1917, quizás huyendo del inminente conflicto de la Gran Guerra, a la cual había entrado Estados Unidos meses antes.

¿Cómo entender que un músico que participó en el gobierno de Victoriano Huerta, y que tuvo que huir del país por haberse encontrado en la lista de personas sujetas a juicio por traición, haya recibido apoyo de Venustiano Carranza? ¿Cómo explicar que un músico de la reacción haya sido un aliado de la promoción que en favor de México procuró Venustiano Carranza?

Carrillo supo adecuarse al discurso hegemónico de la cultura constitucionalista, que situaba a lo latinoamericano frente a lo anglosajón, encajando fácilmente en el engranaje ideológico carrancista. Francisco Bulnes, quien se encontraba exiliado en La Habana, luego de la caída de Huerta, recordó que Venustiano Carranza “tomó a su cargo con violencia de tempestad tropical” los trabajos en favor de la “raza”.¹⁸²

En la Habana, había una sección de timadores del gobierno mexicano, presidida por un injerto de chino y negro que hacía sonar el oro remitido de México, con que el señor Carranza premiaba sus afanes para demostrar al orbe que la “raza” era un raza de astros. En casi todas las repúblicas latino-americanas se establecieron sillones para dar conferencias, se levantaron tribunas populares, se arreglaron veladas políticas, se derramaron pensamientos floridos en juegos de diversos alcoholes, se encargó a los bardos mexicanos exreaccionarios que deslumbrasen con su genio a las generaciones pasadas, presentes y futuras arrodillándolas ante el altar de la “raza” en cuyo lomo, marchaba triunfante el señor Carranza, embebido de adhesión causada por el gran mérito de ser el que cubría los gastos de la fiesta; pues según parece, corresponde al tesoro mexicano cargar con todos los despilfarros necesarios para que la “raza” obtenga [...] triunfo.”¹⁸³

¹⁸² Francisco Bulnes, *Los grandes problemas de México*. México, Editora Nacional, 1965, p.321.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 322.

Así, Carrillo logró adecuarse al discurso constitucionalista de Carranza pues en la exaltación de la “raza” que su proyecto en Nueva York entrañaba, radicó la conciliación con el Primer Jefe del Ejército Constitucionalista.

Los años del exilio “fueron duros desde el punto de vista económico”.¹⁸⁴ Carrillo dijo reiteradamente que su mujer llevaba sobre sus hombros “toda la carga del trabajo material”.¹⁸⁵ De hecho, el 31 de octubre de 1914, poco después de que saliera de México hacia Nueva York, la propiedad de Carrillo, ubicada en el Barrio de Santa Catarina de Coyoacán fue embargada por el gobierno carrancista “a fin de que se pudiera obtener la devolución de las dietas que este señor percibió indebidamente como diputado huertista”.¹⁸⁶

Sin embargo, durante su exilio, el compositor colaboró con el cineasta David W. Griffith, como asesor musical en jefe de la película *Intolerance* (1915), una de las producciones cinematográficas más caras de su tiempo. Asimismo, se dedicó a dar clases de composición en su academia “America” y si bien no escribió obras musicales, sí fue prolífico respecto a su obra teórica. Escribió en 1915 el *Tratado Sintético de Harmonía* y al año siguiente, el *Tratado Sintético de Instrumentación para Orquesta y Banda Militar*. En una entrevista hecha en los años cuarenta, Carrillo recuerda que retornó a su país natal por un asunto familiar, sin embargo, podríamos añadir que su vuelta al país se debió a que Carranza había perdonado ya su pasado político.

Pocos días después del 11 de julio de 1917, día en que regresa a México,¹⁸⁷ Carrillo presentó al vicario Antonio J. de Paredes una propuesta para fundar una Escuela de Música Sacra, “dedicada especialmente al estudio del canto llano, el órgano y la composición musical”.¹⁸⁸ Luego de ser aprobado el proyecto, Carrillo convocó en agosto de 1917 a la arquidiócesis para dar una conferencia sobre su propuesta.¹⁸⁹

¹⁸⁴ Carrillo, *Testimonio...*, *op. cit.*

¹⁸⁵ Sin embargo, no queda claro a qué se refiere Carrillo al decir esto. *Ibidem.*

¹⁸⁶ Archivo Histórico de la Ciudad de México/Municipalidades/Coyoacán/ empleados/ caja 13, exp. 509, f. 3, 1914.

¹⁸⁷ Servicio Consular Mexicano, Consulado General en Nueva York, núm 1206, Pasaporte de Julián Carrillo, ACJC.

¹⁸⁸ “Escuela de Música Sacra. Proyecto de Fundación”, en Carrillo, *Pláticas Musicales...*, *op. cit.*, v. II.

¹⁸⁹ *Ibidem.*

La primera aparición pública de Carrillo a su regreso fue en un concierto organizado por la “Unión Filarmónica de México” el 12 de agosto de 1917.¹⁹⁰ En él dio un breve discurso que comenzó así: “Amigos míos, aquí está Julián Carrillo, aquí está este discutido azteca que viene de los centros de arte neoyorkinos.”¹⁹¹ La primera parte del programa estuvo a cargo del Cuarteto de la Sociedad de Música de Cámara de México y socios de la Unión Filarmónica, quienes interpretaron el Cuarteto de cuerda op. 76 núm. 5 de Haydn. En la segunda parte participaron Manuel M. Ponce como director de la orquesta, José Rocabrana y Marcos Rocha. La tercera y última contó con la participación de Julián Carrillo al frente de la orquesta de la Unión Filarmónica, interpretando la Obertura de Tanhausser de Wagner.¹⁹² Sobre este concierto, se dijo:

El indito nuestro que mejor que nadie habla al mundo de nuestras disposiciones para el genio, apareció en el escenario, recibido por la más grande y cariñosa ovación entre las que resonaran ayer por la mañana en el concierto de la Filarmónica; le vimos como la última vez que apareciera en público antes de su odisea en el extranjero; nos pareció el mismo humilde consagrado, que en estas tierras mexicanas lograra el inefable don de la más amplia percepción artística. El indio nuestro, el mismo enorme músico que dejáramos de ver hace cosa de tres años aparecía nuevamente ante nosotros para decirnos de las más altas sublimidades artísticas. El recogimiento absoluto del interesado auditorio precedió a la ejecución de la obertura. Y[...] he aquí que al terminar la más soberbia ejecución que hayamos presenciado, nos levantamos a aplaudir, contaminados conscientemente de la locura general al eminente artista, al músico ya consagrado, al formidable director de orquesta[...] ¡Julián Carrillo, maestro excelso, a ti que has sabido darnos este dichoso momento de espiritual consorcio con lo ideal, permite que la lengua, torpe accesorio, enmudezca y que sea el alma, la idealidad del hombre, la que siquiera débilmente te ensalce y te glorifique!¹⁹³

Según diversas reseñas de dicho concierto, Carrillo fue recibido lleno de entusiasmo y elogio, “con una estruendosa ovación que duró varios minutos”.¹⁹⁴ Inmediatamente después de su regreso a México, comenzó a dar conciertos tanto en la Ciudad de México

¹⁹⁰ “Gran festival de arte” *El Pueblo*, Ciudad de México, 10 de agosto de 1917.

¹⁹¹ *El Demócrata*, Ciudad de México, 13 de agosto de 1917.

¹⁹² “Unión Filarmónica” *El Pueblo*, Ciudad de México, 25 de agosto de 1917.

¹⁹³ “Teatros y artistas. El festival Artístico de la Unión Filarmónica de México”, *El Pueblo*, Ciudad de México, 27 de agosto de 1917.

¹⁹⁴ “El concierto de Domingo en el Colón y la Representación del Fausto en el Abreu”, *El Pueblo*, Ciudad de México, 14 de agosto de 1917.

como en otros estados,¹⁹⁵ y en septiembre de 1917 abrió una Academia de Música para cursos especiales, composición y clases de instrumentos de arco, la cual estaba ubicada en la calle Lic. Verdad núm. 5 de la Ciudad de México.¹⁹⁶

El músico fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica de México en enero de 1918, y dos años más tarde, el 13 de mayo de 1920, por decreto del Cuartel General del Ejército Liberal Revolucionario, director del Conservatorio Nacional de Música, cargo que ocupó por segunda ocasión de 1920 a 1923.¹⁹⁷

Al mando de ambas instituciones, Carrillo vivió sus años más activos en la política cultural del país durante los gobiernos revolucionarios de Carranza, Adolfo de la Huerta y Álvaro Obregón. ¿Cómo entender entonces que un artista identificado por la historiografía como un reaccionario y conservador se erigiera como uno de los pilares de las políticas en torno a la música durante los años revolucionarios?

¹⁹⁵ “El eminente compositor potosino Julián Carrillo obtiene en su tierra natal un brillante triunfo”, *El Nacional*, Ciudad de México, 28 de octubre de 1917.

¹⁹⁶ “De sociedad y de arte. Nueva Academia”, *El Pueblo*, Ciudad de México, 15 de septiembre de 1917.

¹⁹⁷ AGN/ MI/ JNE/ IPBA (1ª serie)/Caja 379/69621/29/Exp. 29.

CAPÍTULO II

ÉPICA MESTIZA Y ÓPERA

El 1º de mayo de 1919, Julián Carrillo aseguró ante el periódico estadounidense *New York Tribune*, que días antes el presidente Venustiano Carranza le había expresado su determinación de continuar y concluir la construcción del Teatro Nacional, proyecto que había sido suspendido en 1916 debido al proceso de la Revolución. “No prometió [...] concluir todo el proyecto decorativo, pero asumió la necesidad de un auditorio para la música de la más alta calidad”¹, aseguró el músico.

Dicho artículo hacía una relatoría del estado de las instituciones musicales del país, como el Conservatorio Nacional de Música y Declamación y la Escuela Libre de Música, formada en 1917.² México se presentaba en él como una nación de avanzada con respecto a su refinamiento estético, “una capital loca por la música”³, donde Carrillo figuraba como el responsable de dicho florecimiento. A él se le atribuía el avance del arte musical en el país, pues a finales de 1918, Venustiano Carranza le había comisionado la reorganización y dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional que había permanecido inactiva desde el 17 de mayo de 1917. En el artículo se lee:

Como muchos neoyorkinos pudieron haber olvidado el intento de Carrillo de fundar la America Symphony Orchestra, allá por 1915 [...] sería conveniente recordar que habla con autoridad. [...] Del maestro Carrillo, puedo decir que es el compositor americano más distintivo que he conocido, siendo, de hecho, un indio americano de sangre pura [...].⁴

¹ Leander Jan de Bekker, “Music in Mexico”, *New York Tribune*, New York, 1 de mayo de 1919. “He would not promise [...] to carry into effect the whole of the decorative scheme, but he realized the need of an auditorium for music of the highest class.” (La traducción es mía).

² En marzo de 1917, los estudiantes del Conservatorio (entonces Escuela Nacional de Música y Arte Teatral) llevaron a cabo una huelga protestando por la renuncia de José Romano Muñoz, que había desempeñado el cargo de director desde septiembre de 1915. Los estudiantes rechazaban el nombramiento de Eduardo Gariel como director, quien había sido nombrado por Carranza en marzo del mismo año. De esta manera, los alumnos disidentes formaron la Escuela Libre de Música, que inició sus labores el 17 de abril de 1917, bajo el apoyo de Álvaro Obregón y Pablo González. Entre los profesores que apoyaron a los estudiantes se encontraban Carlos del Castillo, José Rocabrana, Luis G. Saloma, Alba Herrera y Ogazón, Estanislao Mejía, entre otros.

³ “A Music-mad Capital”, *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*. “As New Yorkers may have forgotten Carrillo’s attempt to found an America Symphony Orchestra there in 1915 [...] it may be well to remind that he speaks with authority. [...] Of Maestro

¿Cuál fue el propósito del artículo? ¿A qué intereses respondía? El autor, Leander Jan De Bekker,⁵ fue un demócrata estadounidense, integrante de la *League of Free Nations*, que durante 1919 organizó una campaña propagandística para contraatacar las acciones que emprendió la Albert B. Fall Commission con propósito de desprestigiar a Carranza.⁶

De Bekker fue, junto con George F. Weeks, -editor de *La Revista Mexicana*-, y George L. Edmunds, -corresponsal de *The New York Sun*-, tres de los periodistas que apoyaron la causa revolucionaria como miembros de la *League of Free Nations*. La campaña en favor de Carranza se pudo llevar a cabo con “apoyos financieros, y de otro tipo, por parte del gobierno mexicano”,⁷ fue así que la Liga “proporcionaba a la prensa material en el cual se destacaba [...] la situación en México. El interés tan repentino [...] no era fortuito. Las autoridades mexicanas habían decidido dar a conocer su versión sobre las cosas imperantes”,⁸ y sorprende que la música haya ocupado un lugar tan relevante.⁹

Patrocinado por la Liga, este artículo nos permite comprender los usos del arte como herramienta propagandística de la política exterior de la Revolución, durante la llamada “Doctrina Carranza”, la cual pretendía el rompimiento de los vínculos “de

Carrillo I may say in parting that he is the most distinctively American composer I have ever encountered, being, in fact, a full-blooded American Indian.”

⁵ Leander Jan Bekker nació el 26 de junio de 1872 en Kentucky, Estados Unidos. Murió de un infarto el 27 de enero de 1931, en Roma, Italia, minutos antes de reunirse con Benito Mussolini, a quien pretendía entrevistar. Fue escritor en periódicos norteamericanos como *New York Tribune*, *The Nation* y *The New Yorker*. Defendió la independencia de Haití y estuvo en contra de la invasión estadounidense a México en 1914. Autor de *The Plot against Mexico*, New York, Alfred A. Knopf, 1919.

⁶ Esta Comisión surgió a raíz de la propuesta que el senador William Henry King presentó en enero de 1919 en la que se proponía demandar que el gobierno mexicano indemnizara a los estadounidenses residentes en nuestro país durante la Revolución. Aprobada el 7 de febrero de 1919, el gobierno de los Estados Unidos estimó una cantidad de reclamaciones que excedían las que el gobierno mexicano estaba dispuesto a aceptar. Todo ello puso en crisis a las relaciones diplomáticas México-Estados Unidos, así como la posibilidad de una intervención norteamericana en territorio mexicano. 10 días después del asesinato de Carranza, el Senado de aquel país autorizó al Comité de Relaciones Exteriores, encabezado por Albert B. Fall, para iniciar una investigación sobre la situación mexicana (de septiembre de 1919 al 31 de mayo de 1920). Cf., Rodolfo Villareal Ríos, *El Senado Estadounidense enjuicia a México y al Presidente Carranza*, México, INERHM, 2017.

⁷ *Ibidem*, p. 74.

⁸ *Ibidem*.

⁹ De acuerdo a James G. McDonald, presidente de la Liga, De Bekker, quien entrevista a Carrillo fue “el principal proveedor de información sobre el país”. *Ibidem*.

dependencia que ligaban a nuestro país con la economía estadounidense” a partir de una unión latinoamericana.¹⁰ El objetivo emanado de esta doctrina para convertirse “en el verdadero motor del desarrollo nacional”,¹¹ se valió de la música como vehículo para encauzar una imagen de México como país moderno, al tiempo que definía a su sociedad como mayoritariamente de alta cultura, la cual había dejado atrás “su carácter piratesco y semicolonial”,¹² y qué mejor manifestación del “éxito” de dicha doctrina que el caso de Carrillo, un indígena modernizado.

Si asumimos – como se ha encargado de reiterar la historiografía musical mexicana- que Carrillo fue un conservador y reaccionario, ¿cómo explicar que fuese el portavoz del arte musical mexicano en los Estados Unidos en pleno constitucionalismo revolucionario? Y ¿cómo explicar entonces su colaboración con los gobiernos revolucionarios de Venustiano Carranza, Adolfo de la Huerta y Álvaro Obregón?

Carrillo se trasladó a Nueva York en los momentos más álgidos de la Revolución en calidad de exiliado. Durante el gobierno golpista de Huerta –del cual Carrillo formó parte–, las demandas sociales surgidas del movimiento zapatista en el estado de Morelos, y de Francisco Villa en el norte del país, generaron una revolución social que se potencializó hacia 1914, las cuales Carrillo no presencié. El compositor volvería al país meses después de promulgada la Constitución de 1917, y como ya se abordó en el capítulo anterior, pese a que se hallaba en la lista de personas sujetas a juicio por traición conforme a la ley del 25 de enero de 1862, desde el exilio Carrillo asumió una actitud acomodaticia que lo llevó a colaborar con Carranza en su propósito latinoamericanista y panamericanista, materializado en la construcción de su imagen de indio y sobre todo, en la America Symphony Orchestra.¹³

¹⁰ *Ibidem*, p. 31.

¹¹ Arnaldo Córdova, *Ideología de la Revolución Mexicana. La formación del nuevo régimen*, México, Era, 1992, p. 31.

¹² *Ibidem*.

¹³ Francisco Bulnes, exiliado en 1914 en Nueva Orleans y, posteriormente, en 1915 en La Habana, Cuba, hizo una crítica a los proyectos latinoamericanistas de Carranza:

“Para organizar una liga o alianza o confederación, con el objeto de que ellas mismas, garanticen su independencia, libertad y soberanía, no es preciso hablar de raza, ni hacer epilepsia en honor de la raza

El caso de Carrillo recuerda al de muchos otros intelectuales y funcionarios porfiristas y huertistas que lograron acomodarse a los discursos de los vencedores y asumir “la cultura revolucionaria” de los años veinte. Sobre los vaivenes ideológicos de los exiliados mexicanos, el historiador Mario Ramírez Rancaño expresa:

En estos años, parte del personal político asumió posturas políticas contradictorias, arribistas y oportunistas. Durante el porfiriato, apoyó sin protestar el *establishment*, y lo mismo sucedió durante el maderismo y aun el huertismo. Pero a partir de los primeros meses de 1914, al percatarse de que los Estados Unidos inclinaban la balanza a favor de Carranza, dio el cambiazó y comenzó una añeja, pero sospechosa vocación revolucionaria. Y para incrustarse en las filas constitucionalistas, muchos de sus integrantes no vacilaron en mostrar aspectos siniestros. Desataron una guerra feroz contra varios de sus viejos “compañeros”, incriminándolos en el golpe de Estado de febrero de 1913 y en el asesinato de Madero y Pino Suárez. Así fue como legitimaron su nueva posición. [...] Como en la Rusa soviética, los nuevos hombres fuertes aparecieron convertidos en unos iluminados, y en los constructores del México moderno. Sobre su pasado porfirista y hasta huertista, nada.¹⁴

Pese a que Carrillo figuró en la lista de destacados intelectuales que apoyaron a Huerta desde el exilio, publicada por Nemesio García Naranjo en su *Revista Mexicana*, el compositor no formó parte de las redes anticonstitucionalistas en el exilio, ni estuvo vinculado con personajes como el propio Naranjo, quien radicaba en San Antonio, Texas; tampoco con Federico Gamboa, pese a que éste seguramente lo invitó a unirse a la Asamblea Pacificadora Mexicana “que buscaba un acercamiento civilizado con los jefes revolucionarios”.¹⁵ Así como tampoco se unió a la Junta Revolucionaria de Nueva York organizada por Félix Díaz, “cuyas intenciones eran penetrar en México con las armas en la mano para derrocar a Carranza”.¹⁶

ni fastidiar a personas de buenas costumbres intelectuales, con insoportables poemas, endechas y pesados discursos; basta que en esas naciones de distintas razas obre el patriotismo, para que se logre todo lo que es posible, y si el patriotismo no tiene más que el vigor de una ficción nada se podrá alcanzar apelando a las estrofas y sinfonías raciales.” Bulnes, *Los grandes problemas...*, *op. cit.*, p. 327.

¹⁴ Ramírez, *La reacción...*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵ Mario Ramírez Rancaño, “El amargo exilio de Victoriano Huerta y sus seguidores en España: 1914-1920”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, México, n. 55, enero-junio 2018, p. 184.

¹⁶ *Ibidem*.

La astucia de Carrillo residió en el carácter flexible de su ideología. Como se verá más adelante, su relación con el porfiriato y el huertismo no le ocasionó problema alguno ni lo marginó del escenario musical del país durante la Revolución, sino que fue *a posteriori*, pues muchos de los artistas e intelectuales que pertenecieron a “la reacción”, se erigieron como pilares de la cultura revolucionaria de los años veinte volviéndose figuras imprescindibles del nacionalismo posrevolucionario.¹⁷

Empero, en octubre de 1919 ocurrió algo que matiza esta aseveración. Antonio Caso, entonces a cargo de la Escuela Nacional de Altos Estudios, los poetas González Martínez y Enrique Fernández Granados, el compositor Manuel M. Ponce y Julián Carrillo, recibieron un oficio de la Dirección de Bellas Artes en el que se les comunicaba que sus nombramientos como representantes de México en Madrid para la Fiesta de la Raza quedaban sin efecto. La única razón que se exponía era “los antecedentes políticos de los caballeros”. La noticia se difundió rápidamente por la capital. Al respecto, “un personaje de Gobierno, distinguido por sus ideas liberales” declaró:

La política, la maldita política, es la que siempre echará a perder todo lo bueno que hagamos los mexicanos. La designación de los señores Caso, Fernández Granados, Manuel M. Ponce, González Martínez y Julián Carrillo todo el mundo la consideraba acertada y ahora se nos viene con que por sus antecedentes políticos no irán a representarnos. La misión que llevaban estos señores no era política, y no comprendo a qué se debe la actitud de la Dirección de Bellas Artes que juzgo poco conveniente.¹⁸

¹⁷ Lo mismo sucede con figuras como Manuel M. Ponce, a quien la historia no le ha atribuído tintes reaccionarios, pese a su clara filiación porfirista o huertista. Recientemente, se halló en la Fonoteca Nacional de México una grabación donde Ponce cuenta su vida. En ella, el músico declara que su estancia en La Habana y Nueva York durante los primeros años de gobierno de Carranza no fue provocada por ningún asunto político. Lo cual resulta erróneo, pues en marzo de 1915, Francisco J. Múgica, Jefe de la Aduana del puerto de Veracruz, ordenó su detención, junto con Luis G. Urbina, y Pedro Valdés Fraga, quien fuera amigo cercano de Carrillo y violinista del Cuarteto Beethoven, dirigido por Carrillo. Ponce abordó el vapor “Morro Castle” con destino hacia La Habana. Ramírez, *La reacción...*, *op. cit.*, p. 118.

¹⁸ “Será cambiada una delegación. La que iba a Representarnos en Madrid para la Fiesta de la Raza debido a la política, será cambiada”, periódico sin identificar, en ACJC.

JULIÁN CARRILLO A SU REGRESO A MÉXICO Y SU PAPEL EN LA CRUZADA VASCONCELIANA

De acuerdo con las reseñas que la prensa hizo sobre la primera presentación pública de Carrillo a su vuelta al país, el 13 de agosto de 1917 en la Ciudad de México, se percibe un acogimiento cálido de la sociedad artística hacia el compositor. Este recibimiento no fue sólo retórico sino fáctico: fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica Nacional poco menos de un año después de su regreso y, posteriormente, director del Conservatorio Nacional de Música,¹⁹ llamado desde marzo de 1916 Escuela Nacional de Música y Arte Teatral.²⁰ Dicho nombramiento lo recibió el 12 de mayo de 1920 sustituyendo a Eduardo Gariel, tres semanas después de proclamado el Plan de Agua Prieta, y unos cuantos días antes del asesinato de Venustiano Carranza. Al respecto, Carrillo recuerda en 1964:

Recibí la Sinfónica en las postrimerías del gobierno del señor presidente don Venustiano Carranza, en un estado de desprestigio absoluto, tanto que al primer concierto que dirigí asistieron únicamente cinco o seis, aunque distinguidísimas, personas; ellas fueron: el rector de la Universidad, don Natividad Macías, los eminentes don Antonio Caso y su hermano Alfonso, el maestro Luis G. Saloma, don Vicente Lombardo Toledano y el culto escritor don José M. González de Mendoza, quien decía hace unos cuantos días que jamás le ha causado mayor impresión la Quinta sinfonía de Beethoven que en aquella ocasión. Era penoso ver el desinterés del público de México por nuestra orquesta. De inmediato me dediqué a trabajar intensamente para reconquistarlo, formando programas con obras de un solo autor, con tan buena fortuna que a las pocas semanas ya asistían a los conciertos numerosas personas, aumentando el entusiasmo de tal modo que hasta se llegaron a vender, además de todas las localidades del Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, cuatrocientos ochenta boletos sin asiento, de cuyos actos conservo fotografías.²¹

¹⁹ En la presente investigación no se abordará la gestión de Carrillo en el Conservatorio. Consideramos que un estudio de esta índole requiere de una atención particular que formará parte de un proyecto futuro.

²⁰ El 26 de diciembre de 1915 se expidió la Ley de Reorganización y Plan de Estudios, puesta en vigor el 18 de marzo de 1916. Esta ley implicó cambios en la matrícula del Conservatorio, entre ellos: el nombre de la institución pasó a ser el de Escuela Nacional de Música y Arte Teatral, mismo que mantuvo hasta 1920, cuando se le denominó Facultad de Música.

²¹ Citado en <https://sonido13.com/index.php/la-sinfonica-nacional-en-1921/> el 22 de octubre de 2019.

Sobre su nombramiento, en relación con su antecesor. Se decía:

[...] en el año actual (1920) había bajado el número de alumnos a la cuarta parte de los que lo animaban en época no muy distante, al grado que había clases en que a la hora de la enseñanza no se veían en el aula más seres humanos que el [...] profesor y un solo alumno. [...] Pero un nuevo orden de cosas despuntó para la República y uno de los primeros actos del flamante Gobierno fue nombrar Director del casi difunto establecimiento, al entusiasta, al competente, al laureado Maestro Julián Carrillo que en época anterior había ocupado el importante puesto, de que lo obligó a separarse una de tantas convulsiones políticas, que en nada debían afectar a la existencia de instituciones como la de que ahora escribimos, que nada tiene que ver con las luchas y las vicisitudes de los partidos.²²

Durante el gobierno provisional de Adolfo de la Huerta del 1 de junio de 1920 y el 30 de noviembre del mismo año, Julián Carrillo figuró como uno de los pilares en las políticas culturales y de educación artística nacional. De la Huerta designó a José Vasconcelos como rector de la Universidad, quien un año después propondría la creación de la Secretaría de Educación Pública y con ello, un proyecto educativo y cultural que lograría materializarse en el gobierno de Álvaro Obregón. Entre los principales colaboradores de De la Huerta, se encontraban Jaime Torres Bodet, Ezequiel A. Chávez, Pedro Henríquez Ureña, Gabriela Mistral, Adolfo Best Maugard, Antonio Caso, Alfredo Ramos Martínez y Julián Carrillo.²³

²² "Primer concierto de la Orquesta Nacional", *El Entreacto*, Ciudad de México, 11 de julio de 1920.

²³ Curiosamente, Alfredo Ramos Martínez y Julián Carrillo fueron ambos colaboradores del gobierno de Victoriano Huerta, el primero como director de la Academia de San Carlos y el segundo, del Conservatorio de Música. Como se abordó en el capítulo anterior, en 1913 se realizó un homenaje a ambos con un banquete en Xochimilco al que asistió gran parte de la burguesía intelectual capitalina. La continuidad de diversos intelectuales y artistas durante los gobiernos disímiles de la Revolución, plantea el complejísimo panorama de la política cultural y del actuar de los intelectuales durante el proceso revolucionario de las primeras dos décadas del siglo XX.



Julián Carrillo con el presidente Adolfo de la Huerta, José Vasconcelos, Antonio Caso, Ezequiel A. Chávez, Alfredo Ramos Martínez, Alejandro Quijano, entre otros. 1920, en ACJC.

El 7 de septiembre de 1922, José Vasconcelos, a quien Álvaro Obregón le había encargado la dirección de la recién creada Secretaría de Educación Pública, dio un discurso frente al Presidente de Brasil Epitacio Pessoa, con motivo del obsequio que le hiciera el gobierno mexicano de una réplica de la estatua de Cuauhtémoc,²⁴ en el marco de las celebraciones del centenario de la Independencia de dicho país. La presencia de México en esta exposición resulta relevante puesto que el gobierno mexicano no había participado en eventos de este tipo desde la renuncia de Porfirio Díaz. Álvaro Obregón, comisionó a Vasconcelos y al General Manuel Pérez Treviño a conformar el equipo para la realización del pabellón mexicano.²⁵

²⁴ Dicha estatua era copia de la de Miguel Noroña, que en 1887 mandó a esculpir Porfirio Díaz por iniciativa de Vicente Riva Palacio.

²⁵ Sobre un estudio detallado de la presencia de México en dicha exposición, véase: Mauricio Tenorio, "A Tropical Cuauhtémoc: Celebrating the Cosmic Race at the Guanabrar Bay", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México, n. 65, 1994.

El equipo de Vasconcelos estuvo integrado por intelectuales y artistas, en el que sorprendentemente, Carrillo no figuró pese a la estrecha cercanía entre ambos. Éste estuvo integrado por los diplomáticos Pablo Campos Ortiz y Alfonso de Rozenweig; los pintores Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma y; los poetas y escritores Carlos Pellicer y Julio Torri.²⁶

Sobre los artefactos que se enviarían a Brazil para el pabellon mexicano, se pensó en enviar las reproducciones de las figuras prehispánicas del Museo Nacional de Antropología e Historia, expuestas en repetidas ocasiones durante el porfiriato. Con respecto al estilo arquitectónico del pabellón, se discutió si éste debía ser azteca, sin embargo, el edificio mexicano se construyó con un estilo colonial,²⁷ decisión estética que expresa el hispanismo de Vasconcelos, del cual se hablará más adelante.

Fue idea de Álvaro Obregón realizar la réplica del monumento a Cuauhtémoc, obra de Miguel Noreña que se había erigido en 1885, en el Paseo de la Reforma. Al hacer esto, “la principal replicia del indigenismo oficial porfirista fue copiada una vez más para ser enviada a Río, así como fue enviada previamente a París, Chicago y a incontables lugares más”.²⁸ En palabras de Mauricio Tenorio:

The pro-Hispanic movement was as well-established as the pro-indigenist trend in the discussion about nationalism in Mexico. By 1922, despite Vasconcelos notoriety at the Ministry of Education, the post-revolutionary indigenism had been redefined by the convergence of several phenomena: the popular mobilization of the Revolution; the metamorphosis of cosmopolitan aesthetics –on the one hand, more innovative and avant-garde, on the other more socially engaging; by the movement of disciplines like anthropology and archaeology toward a more culturalist (Boas-like) paradigm; and finally by the official policies to delineate by all available means (education, media, murals) the meaning of the new revolutionary nation.²⁹

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 104.

²⁸ *Ibidem*, p. 105.

²⁹ *Ibidem*, p. 115.

Si bien en sus memorias, Vasconcelos reconoció “la inoportunidad del obsequio”,³⁰ pues en Sudamérica –consideraba-, no sabían quién era el indio ni se identificaban con los indígenas, se propuso elaborar un discurso echando mano de la fantasía y de la exaltación heroica, sin rigor histórico, a fin de “crear un mito”.³¹ En éste, recuerda Vasconcelos, se presentó a Cuauhtémoc “un poco fantástico, aderezado como símbolo de nuestro deseo de independencia, pero no respecto de España, que nos dejó en paz hace un siglo después de habernos criado, sino respecto del monroísmo, que es la amenaza viva y patente”.³²

El discurso de Vasconcelos resulta ser sólo uno de los tantos ejercicios de la intelectualidad mexicana que, desde mediados del siglo XIX, buscó en figuras como Cortés, Cuauhtémoc o Hidalgo, los orígenes de la nacionalidad mexicana. Vicente Riva Palacio identificó que en el siglo XIX existieron dos posturas opuestas frente a dicho asunto. La primera, vinculada con un pensamiento pro monárquico que consideraba a Cortés como el iniciador de la mexicanidad, e identificaba la herencia hispánica y católica como puntos centrales de lo mexicano. La segunda postura, constituida por liberales y republicanos, proclamaba la legitimidad de su descendencia de los aztecas, de Cuauhtémoc y de Moctezuma, “siendo Cortés, la encarnación del espíritu de conquista, de opresión, de la tiranía y de la Inquisición”.³³

Como bien lo analiza el historiador Aimer Granados,³⁴ la polémica sobre a quién le correspondía el título de “creador de la nacionalidad”, alcanzó un punto álgido hacia finales del siglo XIX y principios del XX. Fue entonces que se generaron tres posiciones, mismas que corresponden a corrientes de pensamiento contrarias entre sí. Por una parte, la postura indigenista que buscó legitimar el origen de lo mexicano en el pasado prehispánico y en figuras como Cuauhtémoc y Cuitláhuac; la segunda corresponde a una visión hispanoamericanista que defendía a Cortés como

³⁰ José Vasconcelos, “Cuauhtémoc en el Brasil”, en *El Desastre. El preconsulado*, en José Vasconcelos, *Memorias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988-1989, t. II.

³¹ *Ibidem*, p. 132.

³² *Ibidem*.

³³ Aimer Granados, *Debates sobre España. El hispanoamericanismo en México a fines del siglo XIX*, México, El Colegio de México, 2005, p. 227.

³⁴ *Ibidem*.

el padre de ésta; y una tercera, a la que Granados denomina “patriotismo liberal”, que identifica los orígenes de la nacionalidad mexicana en el proceso insurgente iniciado por Miguel Hidalgo.

Cada postura acentuó, dignificó y mitificó procesos particulares de la historia mexicana que sirvieron para fines de legitimidad histórica. Es decir, mientras que los hispanoamericanistas resaltaban el proceso de la conquista, haciendo énfasis en que antes de esto había barbarie y, por lo tanto, se debía a España la introducción de América al mundo civilizado y a la fe cristiana, los indigenistas, por su parte, buscaban su raíz en el pasado prehispánico, glorificando las hazañas de guerreros como Cuauhtémoc y presentando el proceso de la conquista como un momento cruento y vil.³⁵

En el contexto posrevolucionario, Vasconcelos plantea una postura particular. En su discurso de 1922, ve en Cuauhtémoc a un personaje al que admira debido a su valentía y convicción, más no lo identifica como el padre de la mexicanidad. Cuauhtémoc es un héroe vencido que perdió la batalla frente a la inteligencia de las hazañas de Cortés, y en la aceptación de su derrota y su sometimiento, según Vasconcelos, es donde radica su heroísmo.

La civilización no se improvisa ni se trunca (...) se deriva siempre de una larga, de una secular preparación y depuración de elementos que se transmiten y se combinan desde los comienzos de la historia. Por eso resulta tan torpe hacer comenzar nuestro patriotismo con el grito de Independencia del Padre Hidalgo (...) pues si no lo arraigamos en Cuauhtémoc y en Atahualpa no tendrá sostén, y al mismo tiempo es necesario remontarlo a su fuente hispánica (...). Si nuestro patriotismo no se identifica con las diversas etapas del viejo conflicto de latinos y sajones, jamás lograremos que sobrepase los caracteres de un regionalismo sin aliento universal.³⁶

³⁵ Ya durante el porfiriato surge una tercera postura conciliadora. No resulta casual que se hayan erigido en el Paseo de la Reforma, un monumento a Cristóbal Colón, en 1887 y, 10 años después, otro a Cuauhtémoc en la misma avenida.

³⁶ José Vasconcelos, *Indología. Una interpretación de la cultura Ibero-Americana*, París, Agencia Mundial de Librería, n.d., pp. 200-229. En *Apud*, Tenorio, “A Tropical...”, *op. cit.*

Vasconcelos exalta al mestizaje, puesto que a éste debemos la creación de “la nueva raza latina del continente, una en la sangre y en el anhelo, en el dolor y en la dicha”,³⁷ cuando asegura que en la Noche Triste “quedó escrito que en las tierras de Anáhuac no sería una sola raza la vencedora, sino dos razas en perenne conflicto, hasta que la República viniese a poner término a la pugna, declarando que el suelo de México, no es, ni será propiedad de un solo color de la tez, ni de dos razas solas, sino de todas las que pueblan el mundo, siempre que amolden sus ímpetus al ritmo secular indoespañol”.³⁸

Vasconcelos utiliza la figura de Cuauhtémoc como símbolo de la defensa de lo hispanoamericano frente a lo anglosajón, más no como motivo de separación de la herencia hispánica y europea frente a la indígena prehispánica. De hecho, teme que el reconocimiento y exaltación del tlatoani en la historia mexicana decante en un indigenismo estrecho, *que cierre sus puertas al progreso*.³⁹

Claro está que la nación mexicana, en su culto por Cuauhtémoc, no quiere significar [...] cerrar sus puertas al progreso; no pretendemos volver a la edad de piedra de los aztecas, como no aceptaríamos volver a ser colonia de ninguna nación. Tampoco renegamos de Europa ni le somos de manera alguna hostiles, agradecemos sus enseñanzas, reconocemos su excelencia [...] pero queremos dejar de ser colonias espirituales. [...] La importación ha sido tal vez fecunda, pero ya no es necesaria; hemos asimilado y ahora estamos en el deber de crear. Esto no es rencor ni petulancia: es lozanía y es generosidad.⁴⁰

Debido a su crítica al monroísmo, considerada como la “amenaza viva y patente”,⁴¹ Vasconcelos emprendió, desde la Rectoría de la Universidad Nacional en 1920 durante el gobierno de Adolfo de la Huerta y, posteriormente, desde la Secretaría de Educación Pública a su cargo durante la administración de Álvaro Obregón, una serie de proyectos culturales y educativos en favor de la defensa de América hispana y la raza latina.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ “Discurso en Río de Janeiro”, 7 de septiembre de 1922, en Vasconcelos, *Memorias...*, *op. cit.*

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

CAPÍTULO II

Es en este contexto en donde se inserta la ópera *Xúlitl* escrita en 1921 con libreto de Catalina D'Erzell y música de Julián Carrillo, la cual fue producto de un concurso de ópera nacional convocado por la Universidad Nacional, entonces dirigido por Félix Palavicini y el Conservatorio Nacional de Música (entonces Facultad de Música), bajo la dirección de Carrillo, de la cual se hablará más adelante.

Como ya se mencionó, Carrillo fue nombrado director de la Escuela Nacional de Música (Conservatorio Nacional de Música), por Venustiano Carranza, el 12 de mayo de 1920, reemplazando a Eduardo Gariel.⁴² El caso de Carrillo podría coincidir con lo que Nemesio García Naranjo critica en el artículo “Adelantados y atrasados”, publicado el 13 de junio de 1925. En él, menciona cómo algunos de los ‘viejos reaccionarios’ que se encontraban exiliados, regresaron a México “gloriosamente transformados, con injertos beneméritos, listos para incrustarse en el ramaje de la cultura patria y determinar así nuevas floraciones”.⁴³

Con la reorganización de la Universidad Nacional, en 1920, el Conservatorio pasó a depender de ella junto con todas las escuelas que estaban regidas por el Gobierno del Distrito⁴⁴ y cambió su nombre por el de Escuela Nacional de Música y Arte Teatral⁴⁵ y, posteriormente, a finales de 1920, Facultad de Música.⁴⁶

Sin embargo, con la creación de la Secretaría de Educación Pública,⁴⁷ volvió a depender del Departamento de Bellas Artes, junto con la Academia Nacional de Bellas Artes, el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, entre otras instancias, retomando el nombre de Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático. Quedando así, en 1921 la dirección a cargo de Julián Carrillo apoyado de los músicos

⁴² AGN/MI/JNE/IPB (1ª serie)/Caja 379/69621/29/Exp. 29.

⁴³ Nemesio García Naranjo, “Adelantados y atrasados”, *El Universal*, México, 13 de junio 1925. *Apud* en Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 82.

⁴⁴ *Boletín de la Universidad*, México, IV época, 2 de noviembre de 1920.

⁴⁵ *Boletín de la Universidad*, México, mayo de 1920.

⁴⁶ El nombre de Facultad de Música no queda plenamente establecido. Carrillo hablaba de la institución refiriéndose siempre como “Conservatorio”.

⁴⁷ El día de la inauguración del edificio de la Secretaría de Educación Pública, se tocaron números de la ópera *Tannhauser* de Wagner, con banda militar.

Gustavo E. Campa, Carlos J. Meneses, Manuel M. Ponce y Horacio Ávila como consejeros oficiales.⁴⁸



Julián Carrillo y el presidente Álvaro Obregón, Antonio Villareal, Benjamín Hill, Miguel Peralta, Roque Estrada, Rubén Vizcarra, entre otros. 1920, en ACJC.

Los años que corrieron durante la administración de Julián Carrillo como director del Conservatorio Nacional fueron determinantes en el devenir del arte, la cultura y la educación nacionales, debido a que durante este periodo se gestó el nacionalismo musical posrevolucionario. Su labor como director del conservatorio, se centró en una reestructuración de los planes de estudio, la introducción de diversos métodos alemanes y franceses y la promoción de la educación musical en México, además de la incorporación de clases nocturnas,⁴⁹ la iniciativa de creación de la Compañía de Ópera del Conservatorio, la creación de orfeones populares,⁵⁰ y el fomento a concursos vocales y de varios instrumentos.⁵¹ Todos estos proyectos iban acorde a la cruzada educativa pro nacionalista emprendida por Vasconcelos, la cual

⁴⁸ *Boletín de la Universidad*, México, enero de 1921.

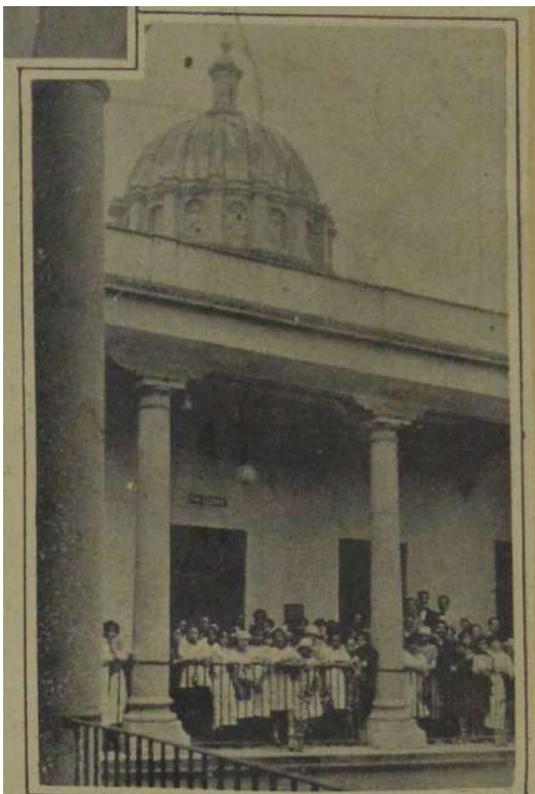
⁴⁹ *Boletín de la Universidad*, México, julio de 1920.

⁵⁰ Julián Carrillo, *Pláticas musicales*, México, Wagner y Levitan, 1923, v. II. Fechado en julio de 1920.

⁵¹ Sobre esto véase *Ibidem*.

CAPÍTULO II

estuvo inspirada en las misiones españolas del siglo XVI, “aunque también en los programas del ministro de educación soviético, Anatolli V. Lunacharski”.⁵²



Julián Carrillo con sus alumnos, en el Conservatorio Nacional de Música, c. 1921. Recorte de periódico no identificado, en ACJC.

Carrillo hizo reiteradas observaciones sobre el desastroso estado de la enseñanza artística durante la administración de Carranza. En específico, se lamentó de la situación de la enseñanza musical:

[...] un ramo tan importante para el porvenir de la Nación, que había llegado a un máximo de florecimiento durante la gestión del Sr. Presidente Madero y que conservó en su nivel el General Huerta, empezó a descender con rapidez vertiginosa en los principios de la administración del Sr. Carranza, de tal modo que, al tomar en sus manos las riendas del Gobierno el Sr. Presidente don Adolfo de la Huerta, había en esta Ciudad [...] tan pocas escuelas, que en total, daban el mismo número que las existentes el año sesenta del siglo pasado, es decir, que la instrucción pública tuvo un lamentable movimiento de retroceso de más de medio siglo durante dicha

⁵² Elissa J. Rashkin, *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 31.

administración. El Conservatorio difícilmente podía haber escapado de semejante avalancha destructora [...]. También él rindió tributo a la desorganización general del país, a costa de gravísimos peligros, entre los que destacaba claramente su clausura. La administración a la que me refiero costó [...] la pérdida de más de 1200 alumnos. En 1914 tenía esta escuela 1500 educandos y al recibir nuevamente el que habla la Dirección de ella, había inscritos únicamente 236.⁵³

A propósito del desempeño de Carrillo al frente de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral, se dijo:

En un lapso de tiempo, inverosímilmente corto, Julián Carrillo ha realizado prodigios en la resurrección y reorganización del viejo plantel, nombrando profesores idóneos, conservando los que tienen en él una tradición de competencia y de asiduidad en sus labores y dedicando una atención seria y preferente a la sufrida y casi la llamaríamos “gloriosa” ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL, suprimida bajo otro régimen, como si su sostenimiento fuera un dispendio inútil.⁵⁴

En febrero de 1923, y por presión de José Vasconcelos, Carrillo renunció a la dirección de la Escuela pues el entonces encargado de la Secretaría de Educación Pública, cuestionó el que estuviera a cargo también de la Orquesta Sinfónica Nacional. Cuando se hizo pública la renuncia, numerosos alumnos marcharon hacia el edificio de la SEP para manifestarse y solicitar la reconsideración de Vasconcelos. El argumento fue que Carrillo había recibido “ese plantel en estado casi agónico y que, merced a su actuación inteligente y vigorosa, había conseguido levantarlo a un estado de florecimiento del que no existen precedentes”.⁵⁵ Vasconcelos, recibió el pliego petitorio de los alumnos y, desde las escaleras del edificio de la SEP ubicado en República de Argentina, les dijo a los manifestantes que: “[...] la Secretaría de Educación Pública había trazado un exacto camino de moralización y que estaba en completo acuerdo con la disposición presidencial”⁵⁶ y agregó que reprobaba el

⁵³ “Informe leído en el Conservatorio Nacional de Música en la inauguración de los cursos del año académico de 1921”, en Carrillo, *Pláticas Musicales...*, op. cit., v. II.

⁵⁴ “El primer concierto de la Orquesta Nacional”, *El Entreacto*, Ciudad de México, 1918, en ACJC.

⁵⁵ “La dirección del Conservatorio Nacional de Música”, periódico no identificado, febrero de 1923, en ACJC.

⁵⁶ “Una manifestación de los alumnos del Conservatorio. Pidieron al Sr. de Educación que continúe en la Dirección del Plantel, el maestro Julián Carrillo”, *El Universal*, México, 17 de febrero de 1923.

comportamiento de los estudiantes.⁵⁷ Asimismo, aseguró a la prensa un día después: “Estimo que dicho señor, al querer seguir al frente del Conservatorio, influyó cerca de sus alumnos para que intercedieran por él; pero estoy resuelto a no consentir sea transgredida una orden altamente moralizadora como es la que prohíbe a una persona ocupar dos puestos administrativos”.⁵⁸

A propósito de la destitución de Carrillo, Gerónimo Baqueiro Foster, quien fuera su alumno de composición, dijo ante sus compañeros:

Como director de la Orquesta Sinfónica Nacional, a la que puso a la altura de las primeras instituciones musicales de América, se formó un núcleo de enemigos [...]. Como Director de la Escuela Nacional de Música, el número de sus enemigos ha sido mucho mayor, lamentándose que entre ellos se encuentren algunos profesores del plantel. [...] Es muy fácil comprobar en los libros de esta escuela el enorme desarrollo alcanzado 236 alumnos al recibir la Dirección en mayo de 1920 y actualmente pasan los 2,000. (Hago constar que cuando dejó la Dirección en 1914 había 1,500 alumnos los cuales en 5 años descendieron a 236). Lo que quizá muchos de ustedes ignoran es su labor como profesor de composición [...] Pasan de cien sus alumnos de Armonía, Contrapunto y Fuga que este hombre incansable tiene a su cargo; alumnos que estamos al corriente de todos los adelantos modernos de la composición, teniendo como base los principios de los clásicos más puros.⁵⁹

Sin embargo de acuerdo al reglamento al que hace referencia Vasconcelos, el cual estipulaba que sólo podían tenerse un cargo administrativo y un docente o tres docentes,⁶⁰ Carrillo eligió continuar al mando de la Orquesta Sinfónica y renunció a la dirección del Conservatorio.

Luego de más de un año de inactividad, Carrillo reorganizó la Orquesta Sinfónica Nacional, iniciando su primera temporada en 1920 con un programa que presentaba por primera vez en México las nueve sinfonías de Beethoven. Fue un director de orquesta que se preocupó por hacer accesible la música de concierto, lo

⁵⁷ “Manifestaciones de protesta de los estudiantes del Conservatorio Nacional”, periódico no identificado, 17 de febrero de 1923, en ACJC.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ “En defensa del Maestro potosino Julián Carrillo. Discurso pronunciado por el alumno Baqueiro Foster de la clase de Composición”, periódico no identificado, febrero de 1923, en ACJC.

⁶⁰ “Una manifestación de los alumnos...”, *El Universal*, *op. cit.*

cual se percibe en su compromiso con la cruzada vasconceliana y el papel que la música jugó en ella y en la realización de arreglos accesibles de ciertas obras que podrían ser difícil al oído del mexicano, destacando así su labor como pedagogo musical y promotor de la cultura musical en la posrevolución.

Por mi parte he hecho el arreglo especial del Aria de Bach. Y no vaya a tomarse esto como una falta de respeto para con Europa. Pero no hay que ser ya exponentes de ideas ajenas, es tiempo de tener las propias. [...] No tengo inconveniente en quebrantar las reglas de los señores tradicionalistas empedernidos poniendo en determinadas partituras párrafos musicales incomprensibles [...]. Lo que yo he querido es interpretar el espíritu de los autores, y el espíritu de sus obras.⁶¹

Sin embargo, a propósito del repertorio elegido para la Orquesta, y de los conciertos de Carrillo, el periodista Carlos González Peña⁶² consideraba:

Nada nos dice el maestro respecto a la conveniencia de dar variedad y atractivo a los programas de sus conciertos, en vista de los innumerables y estentóneos bostezos de la concurrencia que a ellos asiste. Tampoco habla palabra tocante a la utilidad de establecer intermedios, a fin de no cansar el abrumado concurso. Sólo para mientes en la indicación que me permití hacerle de que convendría seguir –en esta empresa nunca definitiva, siempre renovada, de la cultura musical del pueblo- el camino ya de antaño abierto por el insigne maestro Carlos J. Meneses. [...] Dispense voarcé ¡pero cuando se toca a Beethoven en la forma en que voarcé lo hace, nos morimos de aburrimiento! Ese Beethoven [...] no lo resistiría ni Pico de la Mirandola, que anhelaba aprenderlo todo, y menos lo resiste un público que no va a “aprender” música, sino a gozar de la música. ¿Sería servido voarcé a echar un vistazo a los programas de los grandes conciertos de Europa y en lugar de seguir ofreciéndonos esos sustanciosos embutidos sinfónicos, disponer que la orquesta nos regalase con audiciones musicales mejor preparadas, mejor graduadas y hechas para un público que no es precisamente el de la Gewandhaus? [...] Ni en Francia, ni en Alemania, ni en ninguna parte se estilan ¡menos aún tratándose de conciertos de popularización musical!) programas pesados y monótonos como estos que tanto complacen al maestro Carrillo.⁶³

⁶¹ Luis Marín Loya, “Julián Carrillo y la música popular”, *El Universal Ilustrado*, México, 1921, en ACJC.

⁶² Nació el 7 de julio de 1885 en Lagos de Moreno, Jalisco; murió el 1 de agosto de 1955.

⁶³ Carlos González Peña, “Crónicas de arte de El Universal. Los resquemores del maestro Carrillo”, periódico no identificado, 13 de noviembre de 1919, en ACJC.

Sobre la audiencia de los conciertos de la OSN se decía:

Lujosos automóviles llegaban hasta el pórtico del Teatro Arbeu, de los que descendían hermosas damas, ricamente ataviadas y caballeros “bien” [...] vistiendo de manera impecable a la usanza impuesta por la refinada moda londinense. A pie llegaba, también, una multitud aparentemente incoherente, formada por esa empleomanía sufrida, que va para tres decenas que no cobra, y que a falta de pan quiere alimentarse con sonidos, juntamente con la pléyade de artistas de todos los credos, tendencias y matices, y un sinnúmero de personas a las que difícilmente podría catalogarse dentro de una especie o condición definidas.⁶⁴

Sin embargo, la orquesta no tuvo un apoyo permanente del Estado. A mediados de 1922, la orquesta había quedado suspendida, reanudando sus labores hasta otoño del siguiente año. A propósito, Carrillo manifestó: “El señor Vasconcelos aprobó un proyecto para que la Orquesta se sostenga por sí sola. Intentó dar este año de 1924 no menos de 50 conciertos⁶⁵, y en cuanto mejoren las condiciones el Gobierno volverá a prestar apoyo financiero.”⁶⁶

La labor de Carrillo al frente de dicha institución es objeto de un estudio particular.⁶⁷ Consideramos que el estudio de éste caso podría darnos luz sobre la historia de las instituciones culturales en el siglo XX mexicano. Los esfuerzos de Carrillo, aunados a los de su colega Carlos J. Meneses, consolidaron el terreno sobre el cual se edificaría el escenario musical nacionalista y oficial de la posrevolución, en el cual figuras de la siguiente generación, como Carlos Chávez, José Revueltas, Blas Galindo, y otros más, encontraron las condiciones favorables para crear y con esto, apuntalar las escuelas y estilos nacionales.⁶⁸

⁶⁴ “El tercer concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional”, *El Herald*, 5 de noviembre de 1923. En Leonora Saavedra *op. cit.*

⁶⁵ De acuerdo a las investigaciones de Leonora Saavedra, las únicas obras mexicanas que la OSN tocó entre 1920 y 1923 fueron todas de Julián Carrillo.

⁶⁶ “Zig Zags en la República del Arte. Entrevista con Julián Carrillo”, *El Universal Ilustrado*, 17 de enero de 1924. En Saavedra *op. cit.*, p. 172.

⁶⁷ Sobre ello véase Leonora Saavedra, “La música como conocimiento social y comunidad identitaria: México 1910-1930”, Conferencia de la Cátedra “Jesús C. Romero”, 2016. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, INBA.

⁶⁸ Hasta el momento, la historia de la Orquesta Sinfónica Nacional no ha hecho énfasis en el impulso que hizo Carrillo para su consolidación durante la Revolución.

CAPÍTULO II



Julián Carrillo con cabello de Beethoven, c. 1922. Periódico sin identificar, en ACJC.



Julián Carrillo y la Orquesta Sinfónica Nacional en el Teatro Arbeau, c. 1919. Periódico sin identificar, en ACJC.

El hispanista Claude Fell explica cómo las actividades artísticas fueron, durante la gestión de Vasconcelos, un vehículo de la expresión de los sentimientos colectivos, de nuevos valores éticos y sociales que promovían un nacionalismo. Vasconcelos proclamaba “su fe en el poder catártico, purificador, lustral del arte y de la cultura”,⁶⁹ por lo cual emprendió apoyo a conciertos, murales, ballet, teatro, etc., en zonas marginadas donde el vicio del alcoholismo se concentraba. Acorde a su filiación filosófica, Vasconcelos puso en práctica un proyecto pedagógico que se alineó a la didáctica pitagórica. Ésta era una pedagogía en donde la música, el arte y el deporte cobraron una importancia central. Así, Vasconcelos buscó cristalizar lo que en su libro *Pitágoras. Una teoría del ritmo* menciona: “los ejercicios colectivos, la música, los bailes, preparan para las largas meditaciones en que el alma se experimenta a sí misma”.⁷⁰ Sobre esto, la musicóloga Alba Herrera y Ogazón dejó testimonio en 1922:

Empezó ya esta acción benemérita en el barrio de la Bolsa, el más viciado de la capital, el tristemente célebre como la madriguera misma de criminales y degenerados, se ha procedido de la buena siembra con la más loable energía. Semana por semana se organizan reuniones que participan del concierto y la conferencia, a las que asiste una heterogénea masa de hombres, mujeres y niños. El efecto de la primera audición en aquel público indisciplinado fue absolutamente desastroso; nadie escuchaba, los mismos recitalistas no podían oírse en la implacable barahúnda de conversaciones, risas, gritos y alborotos de toda especie; más, sin admitir derrota, volvieron los músicos a la semana siguiente, y volvieron muchas semanas más...⁷¹

Las ideas sobre el papel de la música como mecanismo de cohesión nacional y como herramienta catártica y purificadora del hombre eran compartidas por Vasconcelos y Carrillo. En su libro *El monismo estético*, publicado en 1918, José Vasconcelos reflexiona sobre la música como arte que por antonomasia genera catarsis: “el impulso hacia lo desconocido, el arranque sublime, lo entienden mejor los músicos

⁶⁹ Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila, 1920-1925. Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 407.

⁷⁰ José Vasconcelos, *Obras completas*, México, Libreros Unidos Mexicanos, 1961, t. III, p. 16.

⁷¹ Discurso pronunciado por Alba Herrera y Ogazón en la fiesta cultural organizada por la Dirección de Cultura Estética, en el Anfiteatro de la ENP, el sábado 4 de febrero de 1922.

que los escultores, por lo general siervos de la línea, pues es cosa que percibe el oído.”⁷² Es así que identifica al oído como una herramienta de encauzamiento social: “[...] el oído no tiene valor como aparato de repercusión, sino como sentido que orienta”.⁷³

Convencido de que “la inmoralidad encuentra fácil acogida en los pueblos que no cantan”⁷⁴, Carrillo expuso en 1920 un proyecto basado en la capacidad del canto comunitario u orfeones populares para la promoción del sentimiento nacionalista, que asimismo funcionara como herramienta de “regeneración moral”:

¿Por qué no intentar un gran conjunto vocal en plenas casas de corrección, por ejemplo, en la misma Penitenciaría? ¿Y por qué no proponer a la Superioridad los Orfeones como medio de regeneración moral procurando a la vez estimular a los asilados prometiéndoles que su buena conducta y dedicación al estudio podrá ser tomado en cuenta por los jueces al pronunciar sus fallos? [...] Por fortuna, el actual Rector de la Universidad, Sr. Vasconcelos, ha dado su aprobación a estas ideas y me ha ordenado que organice, por cuantos medios estén al alcance de su departamento, una verdadera cruzada en pro de los Orfeones Populares.⁷⁵

La creación de orfeones populares fue uno de los proyectos más exitosos de la cruzada vasconceliana. La Dirección de Cultura Estética, presidida por Joaquín Beristáin, se esforzó particularmente por desarrollar la música con la guía de Carrillo pues se consideraba que ésta “permite más que la pintura o la arquitectura, esa comunión en la emoción con la que sueña Vasconcelos: la constitución de orfeones, la multiplicación de los festivales al aire libre que combinan danza, declamación, canto y música, son las principales modalidades de acción de la Dirección de Cultura Estética”.⁷⁶

⁷² José Vasconcelos, *El monismo estético: ensayos*, edición facsimilar, México, Secretaría de Cultura / Juan Pablos Editor, 2016, p. 9.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Carrillo, *Pláticas musicales...*, *op. cit.*, v. II, p. 94.

⁷⁵ “La enseñanza de la música en México”. Conferencia sustentada en el Salón de Actos del Museo Nacional el 19 de julio de 1920, *op. cit.*, *Pláticas musicales...*

⁷⁶ “Impulsos a las agrupaciones musicales”, *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, n. 1-2, p. 193-194.

Para 1922 se habían organizado ya 17 festivales al aire libre donde participaron tres mil alumnos en el concurso de orfeones. Asimismo, los orfeones dieron 168 conciertos en teatros o espacios cerrados y se formaron alrededor de 24 orquestas públicas.⁷⁷

A propósito de la cruzada contra el analfabetismo que Vasconcelos inició en junio de 1920, paralelamente a la campaña para la creación de la Secretaría de Educación Pública, Carrillo propuso:

Primero dirigir una serie de oficios a todos los periódicos de la República, con la invitación para hacer propaganda en favor de la campaña; segundo, comisionar a un ciudadano en cada una de las manzanas de las ciudades, villas, aldeas y pueblos, a fungir de director de manzana, y así poder seleccionar a los profesores honorarios; tercero, recomendar que los jefes de manzana fueran los ciudadanos más caracterizados y que el gobernador mismo lo fuera de su respectiva manzana; cuatro, extender nombramientos universitarios a todos los directores o jefes de manzana y quinto, autorizar que en cada manzana, cuando ya no hubiera más analfabetos, el jefe de la misma levantara una bandera blanca.⁷⁸

Sobre la labor de Beristáin y Carrillo, Vasconcelos recuerda: “Ambicionábamos descentralizar la cultura sin perjuicio de la calidad [...]. Pensábamos que una vez que el gusto del pueblo por la música se levantara al conocimiento de lo clásico, el porvenir, la cultura general del país estaba a salvo”.⁷⁹ Si bien Beristáin se encargó del fomento de la música folklórica, ésta fue promocionada sólo con la intención de “despertar por su medio el gusto superior, no para convertir lo popular en fetiche, ni en único ejercicio de arte, como ocurrió más tarde en el derrumbamiento y corrupción de toda nuestra obra”,⁸⁰ apuntó en la década de 1940 Vasconcelos.

De igual manera, la colaboración entre Carrillo y Vasconcelos se puede observar en la celebración del centésimo décimo aniversario de la consumación de la

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Boletín Universitario*, México, Época IV, n. 2, 1920, p. 60. *Apud* Ernesto Meneses Morales, *Tendencias educativas oficiales en México 1911-1934. La problemática de la educación mexicana durante la revolución y los primeros lustros de la época posrevolucionaria*, México, Centro de Estudios Educativos, 1986, t. II, p. 312.

⁷⁹ “El Personal”, en Vasconcelos, *Memorias...*, *op. cit.*, t. II, p. 67.

⁸⁰ *Ibidem*.

CAPÍTULO II

Independencia. El Secretario organizó un acto de jura de la bandera, el primero que se celebraba desde 1910,⁸¹ con el propósito de “alentar el espíritu nacionalista”. En este evento 15 000 niños procedentes de las distintas escuelas secundarias de la Ciudad de México y alrededores entonaron el 14 de septiembre de 1920, el Himno Nacional Mexicano, acompañados por tres bandas de 600 ejecutantes, dirigidos por Julián Carrillo. El texto del juramento decía lo siguiente:

¡Bandera! ¡Bandera tricolor! ¡Bandera de México! Te ofrecemos con toda el alma procurar la unión y concordia entre nuestros hermanos mexicanos, luchar hasta destruir el analfabetismo y estar siempre unidos en torno tuyo, como símbolo que eres de la patria, para que México obtenga perpetuamente la libertad y la victoria.⁸²



Julián Carrillo dirigiendo el Canto a la Bandera, 1910. Periódico sin identificar, ACJC

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Boletín Universitario*, México, Época IV, n. 1, 1920, p. 82. *Apud* Meneses, *Tendencias educativas...*, *op. cit.*, p. 313.



Julián Carrillo en el acto de Jura de la Bandera, 1921. SINAFO

Resulta interesante reflexionar sobre la presencia de Carrillo en dos actos oficiales en contextos tan disímiles entre sí, uno celebrado en el ocaso del porfiriato y el otro en pleno fragor revolucionario. El primero se refiere al acto de Jura de la Bandera celebrado en el año de 1910, con la presencia de Porfirio Díaz, en el que la orquesta y el coro entonó su *Canto a la Bandera*, obra compuesta por el propio Carrillo en 1909, con letra de Rafael López. El segundo, 10 años después, nuevamente en un evento similar, presidido por el gobierno revolucionario.

La participación de Julián Carrillo como promotor de las políticas culturales y educativas de Vasconcelos se puede observar también en su adhesión a la Federación de Intelectuales Latinoamericanos, creada el 3 de octubre de 1921. Dicha organización se dio en el marco de los festejos del Centenario de la Independencia de México y el Primer Congreso Internacional de Estudiantes.

En la primera sesión de la Federación, celebrada en el Anfiteatro Simón Bolívar, se acordó nombrar presidente al rector de la Universidad, José Vasconcelos, y presidente honorario a Ramón del Valle Inclán.⁸³ Ambos lanzaron las propuestas siguientes: 1) que existe la patria intelectual de Hispanoamérica, la de Darío, Nervo, Lugones y Gutiérrez Nájera; 2) que existe la comunión espiritual de los pueblos de habla española y 3) la creación del Centro de Libros Hispanoamericanos.⁸⁴

La Federación buscaba promover el papel que debía adoptar el intelectual dentro del proyecto de unidad hispanoamericana, “apuntando que los mismos debían cambiar su actitud y posición, abandonando el plano de los debates teóricos para intervenir de manera directa en los asuntos públicos con el fin de abolir las tiranías e instalar las democracias”.⁸⁵

La Federación de Intelectuales Latinoamericanos fue un proyecto de los muchos que se gestaron en la década de los veinte como consecuencia del hispanismo surgido en los primeros años del siglo XIX.⁸⁶ El historiador Aimer Granados considera que algunas de las acciones emprendidas por los hispanoamericanistas durante la última década del siglo XIX se empezaron a consolidar en la primera década del siglo XX, particularmente en convenios comerciales y culturales en el ámbito educativo, los cuales se vieron interrumpidos por la Revolución mexicana⁸⁷ puesto que el hispanismo fue un principio de la ideología conservadora. Esta hipótesis puede verse

⁸³ Ramón José Simón Valle Peña (Villanueva de Arosa, 28 de octubre de 1866-Santiago de Compostela, 5 de enero de 1936), fue un dramaturgo que formó parte de la corriente modernista.

⁸⁴ *El Universal*, México, 4 de octubre de 1921.

⁸⁵ El acta constitutiva declaraba que la intención primordial de la organización era el de “estrechar las relaciones existentes entre los pueblos de origen común de América y luchar por el engrandecimiento de la raza y el idioma español”. El acta fue firmada por los integrantes de la Federación: José Vasconcelos, Enrique Fernández Guardia, Alejandro Rivas Vázquez, Ramón del Valle Inclán, Antonio Gómez Restrepo, Luis Felipe Obregón, Félix F. Palavicini, José Gómez Ugarte, Pedro Enríquez Ureña, Jaime Torres Bodet, Rafael Heliodoro Valle, Carlos Pellicer, Luis Novaro, Carlos Mérida, Jesús B. González, Herminio Pérez Abréu, Delfino Torijano, Joaquín Méndez Rivas, Alfredo Ramos Martínez, Isidro Fabela, Ricardo Gómez Rebelo, Federico Gamboa, Diego Rivera y Julián Carrillo, entre otros. Alexandra Pita, “La federación de Intelectuales Latinoamericano y los ecos de una propuesta. 1922-1927”, *PUCRS. Estudios Ibero-Americanos*, México, El Colegio de México, v. XXVII, n. 2, 2001.

⁸⁶ Ricardo Pérez Montfort sostiene que el hispanismo surge en los primeros años del siglo XIX y fue bautizado con diferentes nombres: iberoamericanismo, hispanoamericanismo, hispanidad o simplemente hispanismo.

⁸⁷ Granados, *Debates sobre España...*, *op. cit.*, p. 29.

débil cuando nos enfrentamos al fértil hispanismo de Vasconcelos y Carrillo en la segunda y tercera década del siglo XX. De hecho, el hispanismo es una ideología identificable en el actuar político y estético de Carrillo durante las primeras décadas del siglo XX, materializado en medidas educativas, y años después, en la retórica callista de la Revolución Mexicana de su teoría del Sonido 13.

Como ejemplo del hispanismo vigoroso carrillista podemos mencionar, entre otras cosas, su proyecto de traducción al castellano de obras de teoría musical, desde principios del siglo XIX. En 1922, como respuesta a una carta que el Marqués de Figueroa, Juan de Almada y Losada envió al Conservatorio Nacional pidiendo que se celebrara la Fiesta de la Raza “debidamente”, Carrillo le manifiesta su hispanismo basándose en una defensa del lenguaje español:

[...] me tomo la libertad de mandar a usted un artículo [...] en el cual puede leerse lo que pienso y opino acerca de los pueblos hispanos, que no hemos sabido aprovechar hasta hoy, y me temo que, por desgracia en mucho tiempo, no aprovecharemos aún, las ventajas que da el origen común, así como las riquezas de nuestro idioma. ¿Me será permitido hacer presente a Vuestra Excelencia cuánto sufro en mi agudo hispanismo al ver que somos tributarios de razas e idiomas que quizá no nos sean superiores?⁸⁸

Carrillo adjunta a la carta, un texto titulado “Españolización de los países hispanos” nota que asegura se publicó en el órgano oficial de la Unión Ibero Americana el mes de octubre de 1922, y que fue publicada en *El Universal*, el 25 de agosto del mismo año. En dicho artículo Carrillo se lamenta que el pueblo hispánico “no se baste intelectualmente” con sus propias producciones literarias, filosóficas y científicas considerando que leer a autores franceses, ingleses y alemanes es un delito que “traiciona no sólo a nuestro idioma sino también a nuestra raza” puesto que “no hemos sospechado siquiera que cada idioma tiene sus particularidades no sólo raciales sino netamente psicológicas e ideológicas”. Carrillo declara que la traición al idioma español es la cabeza del “movimiento anti-hispánico” y se pregunta “¿cómo

⁸⁸ Carrillo, *Pláticas musicales...*, op. cit., v. II.

vamos a poder reconcentrar nuestro espíritu en un idioma extraño (...) si constantemente nos estamos sirviendo del idioma materno para nuestras diarias necesidades espirituales?.”⁸⁹

En su empresa por decolonizar el saber y con ello, el *ser*, Carrillo llevó a cabo diversas traducciones al castellano de métodos de solfeo y armonía durante su gestión como director del Conservatorio, pugnando por que “en todas las escuelas primarias o superiores de los países de habla española no se emplee más que el idioma nuestro, con exclusión de cualquier otro y que las obras que no tengamos, las produzcamos o al menos, las traduzcamos a nuestra lengua”.⁹⁰

Siguiendo con su proyecto, el compositor le pidió al S.M. Rey de España que se dirigiera a todos los gobiernos de los países hispanoamericanos invitándolos a formar una Federación Proidiomática, con el fin de que todas las obras de texto en los países de la confederación fueran únicamente en español.

En noviembre de 1922, *El Universal* publicó un texto que abordaba la propuesta de Carrillo. En el artículo se puede leer:

Hablábamos ayer, en esta misma sección de hispanismo estéril. Pero, algunas páginas más adelante dábamos a conocer una iniciativa del maestro don Julián Carrillo, acerca de la “españolización de los países hispanos”; iniciativa que, al sugerirnos ahora el comentario, nos permitirá hablar de hispanismo fecundo. –No falta razón al maestro Carrillo para declarar que los países hispánicos están empapados de extranjerismo. Censura con justicia que se lean más los idiomas extranjeros que el propio. Se indigna ante el caso frecuentísimo de que los estudios de muchas y muy variadas materias se hagan en nuestras escuelas superiores en textos franceses o ingleses [...]. Somos, es cierto, tributarios del extranjero en achaque de enseñanza. Y esto por un motivo simplísimo: el de que ni España ni los países de habla española vamos a la vanguardia en ciencias y arte [...].⁹¹

⁸⁹ Julián Carrillo, “Españolización de los países hispanos”, *El Universal*, México, 25 de agosto de 1922.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ “Hispanismo fecundo”, *El Universal*, México, 8 de noviembre de 1922.

El historiador Ricardo Pérez Montfort menciona que, como ideología, el hispanismo se apoyó en los siguientes términos: la existencia de una “gran familia” o “comunidad” o “raza” cohesionada en buena medida por la historia de la dominación de España en América. De allí se desprendería el segundo principio, “la patria espiritual”, constituida por la cultura, la historia, las tradiciones, la religión y el idioma.⁹²

A primera vista, podría parecer que Carrillo navegaba entre dos aguas: por una parte, la del panamericanismo, manifestada en la propaganda que le dio a su proyecto en Nueva York, y por el otro lado, la del hispanismo que se observa a principios de 1920. Sin embargo, esta aparente contradicción ideológica se ve conciliada en la manera particular en la que se relacionó con sus supuestas filiaciones. Es decir, su panamericanismo se identificaba con un latinoamericanismo –recordemos la crítica que por medio de la difusión a la Orquesta Sinfónica América hizo al panamericanismo implantado desde Estados Unidos. Así podemos decir que su hispanismo es a todas luces propio de su tiempo, es decir, atravesado por corrientes de pensamiento hispanoamericano, nacionalista y mestizo.

La colaboración de Vasconcelos y Carrillo fue muy estrecha, no sólo desde la década de los veinte, sino ya desde 1907, cuando ambos formaron parte del Ateneo de la Juventud. No resulta atrevido sugerir que la trayectoria intelectual de ambos corre de manera paralela, sobre todo en las primeras tres décadas del siglo XX. Si bien el exilio de Vasconcelos en 1915 se debió a razones de distinta índole a las de Carrillo, es cierto que ambos reflexionaron sobre la música en el mismo periodo, desde Estados Unidos: Vasconcelos, con su célebre libro *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, escrito durante su estancia en Nueva York y Carrillo con su labor panamericanista y la publicación de su *Tratado sintético de armonía*⁹³ en 1915. De hecho, en ambos casos, se puede identificar la cúspide de su carrera en los años veinte y un declive, si bien lento, pero muy evidente, al inicio de los treinta.

⁹² Apud Granados, *Debates sobre España...*, op.cit., p. 30-31.

⁹³ Julián Carrillo, *Tratado sintético de armonía*, New York, G. Schirmer, c. 1915, 102 p.

El interés de Vasconcelos por la música fue evidente.⁹⁴ El Concurso de Ópera Nacional propuesto por Julián Carrillo y Vasconcelos y convocado por la Universidad Nacional y la Facultad de Música en 1920 no fue un evento casual. Al año siguiente, por recomendación de Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos le encargaría al joven compositor Carlos Chávez el ballet *Fuego Nuevo* (1921) que en palabras de Julio Estrada:

La obra acierta con una visión musical novedosa, punto de partida indigenista del mexicanismo revolucionario, de donde surgen la invención y la transcripción de aires y ritmos provenientes de etnias apartadas, encuentro que fusiona en el oído el pasado remoto y la modernidad, temática que persiste en Chávez durante cinco décadas –*El fuego nuevo*, *Los cuatro soles* (1925), *Sinfonía India* (1935-36), *Xochipilli-Macuixóchitl, una música azteca imaginaria* (1940), *Danza de la pluma* (1943), *Pirámide*, ballet (1968) y *Nonantzin* (1972).⁹⁵

A pesar de que Vasconcelos tuvo una total convicción del uso del sonido como herramienta educativa, lo que es un hecho es que apostó más por la plástica que por la música. Es así que, por ejemplo, el muralismo se convirtió en la herramienta educativa más exitosa del periodo posrevolucionario y en la representación clara y precisa del arte subvencionado y oficial, desplazando lo sonoro sobre lo visual.⁹⁶

CONCURSO DE ÓPERA NACIONAL

Xúlitl surgió a raíz del Concurso de Ópera Nacional, convocado en 1920 por la Universidad Nacional y el Conservatorio Nacional de Música, entonces Facultad de Música. Este concurso invitó a los literatos mexicanos a escribir libretos de ópera en tres o cuatro actos con temática nacional, que serían posteriormente puestos en

⁹⁴ Vasconcelos es nombrado ministro de Educación, por el presidente Eulalio Gutiérrez. Derrotado su gobierno, se trasladó a Nueva York, en 1915, año en el que comienza a escribir *Pitágoras, una teoría del ritmo*, que fue publicado un año después. La segunda edición es de 1921.

⁹⁵ Julio Estrada, "Carlos Chávez: Quiénes son los otros?", *PIM. Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, n. 3-4, 2009-2010, p. 7-32.

⁹⁶ Sin embargo, considero muy interesante la propuesta que el compositor Julio Estrada hace al respecto en su libro *Canto roto: Silvestre Revueltas*, en donde si bien plantea que la música tuvo una difusión menor que la pintura, existen algunos paralelismos entre ciertos pintores y músicos: Carrillo y Gerardo Murillo; Ponce y Saturnino Herrán; Chávez y Diego Rivera; y Revueltas y José Clemente Orozco. Véase: Julio Estrada, *Canto roto: Silvestre Revueltas*, México, Fondo de Cultura Económica / Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2008.

escena por la Compañía de Ópera del Conservatorio, proyecto que impulsó Carrillo durante su gestión ante la institución.⁹⁷ Se establecían cuatro premios en el orden siguiente:

- a) Premios para libretos de ópera en 3 o 4 actos:
 - “Sor Juana Inés de la Cruz”, \$ 1,000.00
 - “Juan Ruiz de Alarcón”, \$500.00
- b) Premios para libretos de ópera en un acto
 - “Fernando Calderón”, \$300.00
 - “Manuel Eduardo Gorostiza”, \$200.00

Se presentaron 11 obras ante un jurado⁹⁸ integrado por escritores cercanos a Carrillo. Entre ellos, Federico Gamboa, quien también se había exiliado años antes en Nueva York; Rafael López, quien escribió la letra del “Canto a la Bandera” para las celebraciones del Centenario de la Independencia; Leonardo S. Viramontes, quien fuera el libretista de la ópera *Matilde*; y Gustavo E. Campa, su antiguo profesor.⁹⁹ El

⁹⁷ Los cuatro literatos premiados tendrían el derecho de elegir conjuntamente a los cuatro músicos que colaborarían respectivamente con ellos. Los premios que se asignarían a los compositores llevarían los nombres respectivos de “Ángela Peralta”, “Felipe Villanueva”, “Ricardo Castro” y “Melesio Morales”. La convocatoria establecía que los libretos tendrían que ser enviados a la Dirección de la Facultad de Música, con un seudónimo, hasta el 15 de septiembre de 1920, dándose a conocer a los ganadores la primera semana de octubre. La convocatoria también incluía los premios que se les darían a los escenógrafos.

⁹⁸ Es decir, Federico Gamboa, con quien Carrillo había mantenido una relación cercana desde principios del siglo XX, lo mismo con Rafael López, quien escribió la letra del “Canto a la Bandera de México” (1909), con música de Carrillo, a petición del entonces Subsecretario de Instrucción Pública Justo Sierra. La relación entre ambos personajes se remonta asimismo a la cercanía que tuvo Carrillo con el grupo de intelectuales, literatos y poetas miembros de la revista *Salvia Moderna*, apoyada por Alfonso Cravioto, que comenzó a circular en marzo de 1906 y de la cual, López era miembro. En dicha revista, se han podido localizar alrededor de 20 artículos en los que se reseña a Carrillo y su labor como promotor de la música de cámara y sinfónica en México.

⁹⁹ La colaboración con Leonardo S. Viramontes se remonta a la ópera *Matilde o México en 1810*, obra que fue escrita con libreto de Viramontes y música de Carrillo, por petición de la Comisión Nacional del Centenario de la Independencia. Viramontes había escrito, además, diversos ensayos sobre literatura en México, especializándose en la obra de Federico Gamboa y en la vida y obra de Benito Juárez. Asimismo, colaboró con el compositor italiano Eduardo Trucco, promotor de la ópera en México, quien estuvo en el país entre los años de 1903 y 1918, con la letra del “Gran Himno triunfal a Benito Juárez op. 10”, obra estrenada en México en 1906.

Por otra parte, la relación entre Gustavo E. Campa y Julián Carrillo fue muy estrecha desde finales del siglo XIX cuando ambos fueron estudiantes del Conservatorio Nacional de Música. Gustavo E. Campa se considera uno de los primeros críticos musicales en México, caracterizado por su oposición al estilo italiano de ópera, y promotor del wagnerismo. Campa escribió en 1900 la ópera *Le Roi Poète* o

jurado acordó conceder el premio al libreto titulado *Xúlitl*,¹⁰⁰ firmado bajo el seudónimo de "Pedro Eliacel",¹⁰¹ siendo realmente escrito por Catalina Dulché Escalante (1891-1950), joven escritora guanajuatense que meses antes había ganado el primer lugar en el Concurso de Novela Corta.¹⁰²

Netzahualcóyotl, obra que se presentó por primera y única vez el 9 de noviembre de 1901, con la presencia de Porfirio Díaz, a quien está dedicada la obra.

Le Roi Poète, con libreto de Alberto Michel, es un episodio lírico en un acto y ocho escenas, que se desarrolla en las habitaciones de Ocelotzin (padre de Netzahualcóyotl) en donde Netzahualcóyotl narra el rescate de Citlalin, su amada. Resulta importante decir que dicha obra fue duramente atacada por la prensa musical mexicana, entre otras cosas, por tener un título en francés (aunque el libreto está en español y existe uno en italiano).

¹⁰⁰ Hasta el momento, no se ha podido documentar la información sobre los premios de segundo y tercer lugar.

¹⁰¹ Carrillo, *Pláticas Musicales...*, *op. cit.*, v. II. 1 de febrero de 1921.

¹⁰² *El Universal*, México, 29 de septiembre de 1920. Catalina Dulché y Escalante, quien firma bajo el seudónimo Catalina D'Erzell o Catalina D'Erzell Escalante, fue una novelista, poeta, periodista, dramaturga, actriz de cine silente, guionista, adaptadora cinematográfica y compositora. Colaboró con diversos medios nacionales como *El Demócrata*, *El Nacional*, *El Universal*, la revista *Todo* y el periódico *Excelsior*, donde se hizo cargo, desde 1932 a 1941, de la primer columna femenina, titulada "Digo yo como mujer", donde hablaba de temas como el matrimonio, las relaciones, entre otros. Escribió el libreto de la ópera *Xúlitl*, en 1920 y el de *Cihuatl*, con música de Arnulfo Miramontes, en 1935. Varias de sus obras de teatro fueron adaptadas al cine, entre ellas: *¡Esos hombres!* (1936), *La Inmaculada*. *Novela mexicana de costumbres* (1902), *El pecado de las mujeres. Comedia en tres actos*, *Lo que un hombre puede sufrir* (1936), *La razón de la culpa* (1943), *Como todas las madres* (1944), entre otras. En 1945 recibió las Palmas Académicas de Francia por su obra de teatro *Los hijos de Francia*.



Catalina D'Erzell (Catalina Dulché Escalante), dramaturga, circa 1920. SINAFO, Archivo Casasola

CAPÍTULO II

Xúlitl, ópera en tres actos, quedó terminada e instrumentada por Carrillo el 18 de julio de 1921.¹⁰³ Se buscó que su estreno fuera en septiembre de 1921, con motivo de las fiestas de la consumación de la Independencia. Vasconcelos le sugirió al músico que hablara con la Comisión de Festejos, pero según Carrillo, no se llegó a un acuerdo final porque “no encontraban un tenor mexicano que por sus antecedentes ofreciera garantías de éxito”.

La historia narra el romance entre Xúlitl (soprano lírico), “la de ojos negros y dulces, orlados de seda oscura, la de boca de amapola florecida en la llanura, la de cabellos trenzados con cintas multicolores sobre el rostro virginal que se enciende de rubores” y Cuauhtémoc (tenor lírico), desarrollado en el contexto de la Conquista de Tenochtitlán.

El primer acto, sin obertura orquestal, inicia en un teocalli, donde un coro de indios a capella cantan plegarias, mientras tres sacerdotes entran, orquestados por un corno inglés y un huehuétl, y ofrecen a Huitzilopochtli “un corazón palpitante, capullo de carne viva, atormentada y flamante” para suplicar por la salvación de su “amada tierra” que se ha visto violentada por “crueles invasores”. Los sacerdotes piden al dios por los guereros vencidos y los prisioneros indios que encadenados padecen. El coro de indios canta: “amparad a los que sufren, castigad a los traidores”. Esta es la única escena en donde la conquista se presenta como un acto cruel y en donde se habla de una resistencia por parte de los indios. El resto de la obra, es una exaltación del mestizaje, en donde la conquista se presenta como algo deseado, como una puerta a la civilización y al cristianismo.

¹⁰³ “Concurso de ópera convocado en 1920. Reclamo de Don Julián Carrillo, año de 1926”, AHUNAM/ENM/Caja 27/Exp. 1.



Portada de la partitura de la ópera Xúlitl, 1921. En ACJC.

Al concluir la ceremonia, los indios e indias salen del teocalli quedando éste vacío y alumbrado sólo por la luz de la luna. Aparece entonces Toloxtlí (bajo-barítono), viejo guerrero azteca que canta una arietta donde expresa el propósito de matar al amante de su hija Xúlitl, puesto que su hija sólo podría ser la esposa de un dios. Toloxtlí sabe que pronto llegará Xúlitl a reunirse en el teocalli con su amado, mientras tanto, espera en silencio, detrás de un matorral la llegada de los amantes.

Entran en escena Cuauhtémoc, cubierto en un manto rojo hasta los ojos, y su guardián Pínotl (barítono) envuelto en un manto azul con la cara descubierta. Toloxtlí desconoce que el amado de su hija sea Cuauhtémoc, y en un recitativo titulado “el

tema de la cólera”, orquestado con un movimiento cromático denso hecho por maderas, expresa su enojo al ver a su hija Xúlitl llegar descubierta, con los brazos tendidos para estrechar al hombre de manto rojo.

Por una extraña razón, Xúlitl presiente peligro y no suelta a su amado, abrazándolo de modo que protege su corazón. Ambos avanzan hacia el teocalli donde consumarán su encuentro y mientras se acercan cantan el aria a dueto “La cita discreta”.

Luego del encuentro amoroso y a punto de amanecer, los amantes se despiden. Pínotl ha vigilado durante todo este tiempo. Pero cuando salen del teocalli, Toloxtlí se decide a disparar la flecha, la cual, por un error no logra herir a Cuauhtémoc. Xúlitl, desesperada grita por primera vez el nombre de su amado y entonces, Toloxtlí, aterrado, repara en la identidad del amante de su hija y suplica a los dioses compasión. Cuauhtémoc, con la flecha a su lado, deja resbalar su manto rojo y canta con valentía, acompañado de un corno francés, un recitativo en donde dice: “Si eres traidor, un blanco que sabe usar la flecha, envíala a mi corazón y abre en él segura brecha por donde escape la vida. Y si eres, traidor, indiano de nuestra raza oprimida, acércate sin temores que Cuauhtémoc es tu hermano. [...] No te temo, soy águila. Tú, serpiente”. Cuauhtémoc le pide a Xúlitl que se reúnan a la noche siguiente y se despiden.

Xúlitl, a la luz de la luna canta un aria llena de tristeza y preocupación mientras su padre, Toloxtlí la contempla escondido. Cae Xúlitl sollozante sobre las primeras gradas del teocalli, y entonces, Toloxtlí sale a pedirle perdón. Xúlitl llora al darse cuenta de que su padre trató de matar a Cuauhtémoc, pero acepta el perdón y le anuncia que espera un hijo. Ambos se abrazan y Toloxtlí le promete su confianza y apoyo. El acto concluye cuando Toloxtlí dice que ese hijo es una gloria “de la raza”.

El segundo acto ocurre luego del martirio de Cuauhtémoc. Éste se encuentra en prisión junto con Pínotl quien le ayuda a vendar sus pies. Xúlitl llega a implorar que le permitan hablar con él y logra convencer a un soldado blanco. Cuauhtémoc, al verla, le pide que se aleje de él pues ya no es digno de su amor. Xúlitl le asegura que

siempre será un emperador, nunca derrotado, un “águila de victoria que al fin cansada cayó, pero cubierta de gloria”.

Comienza entonces el aria principal de la ópera, en donde Cuauhtémoc canta: “Cuando nuestro hijo un día sea emperador consagrado y lleve el manto bordado de plumas y pedrería, dirás al príncipe indiano el secreto que te entrego y que es la herencia que lego para el pueblo mexicano”. Cuauhtémoc se acerca a Xúlitl diciendo “el tesoro está [...]” y el resto de la frase se la dice al oído. Xúlitl promete guardar el secreto.

El aria llega a su clímax cuando Cuauhtémoc le dice a Xúlitl: “Yo conozco a un nuevo Dios que está en una cruz clavado, espinas sobre la frente y el corazón traspasado. Él nos promete otra vida, si nuestra vida fue pura, en un paraíso eterno de inmarcesible ventura. [...] Allí mora el Dios Piadoso: junto al sol, entre las nubes, sobre su trono de estrellas sostenido por querubes”. Xúlitl responde: “A ese Dios que está en tu alma, ya lo amo señor mío e imploro humilde su amparo, su bondad y su poderío”.

De pronto, un soldado le pide a Xúlitl que salga de la prisión pues Malintzin quiere hablar con Cuauhtémoc a solas, quien entra agitada y suplica a Cuauhtémoc que diga dónde se encuentra el tesoro con el fin de salvarlo. Cuauhtémoc enojado, le responde que sus “ruegos son un ultraje”. Cuauhtémoc le pide a Pínotl que cuando él muera, le recuerde a Xúlitl “que cuando encuentre a un blanco que lleve al pecho una cruz, le pregunte quién es Cristo, Dios y Rey, bondad y luz”. Llegan los soldados y se llevan a Cuauhtémoc quien con serenidad y valentía camina hacia su muerte.

Xúlitl y Malintzin se encuentran en la prisión, Xúlitl desesperada llora y se lamenta. Malintzin trata de convencerla de que sea ella quien lo salve, a condición de decir dónde se encuentra el tesoro. Xúlitl le grita que ella es una traidora. Comienza entonces un recitativo de la Malintzin: “Me llamas, Xúlitl, traidora, y tu sentencia es liviana: mi corazón es de un blanco, pero mi sangre es indiana”. Malintzin habla de su amor por Hernán Cortés y trata de convencer a Xúlitl diciendo que ella no traicionó a

su gente, puesto que a través del amor, conoció la “religión cristiana”. Y cuestiona a Xúlitl: “¿culpable o víctima, hermana?” pregunta a la cual, Xúlitl evita responder.

Cuando Xúlitl está por revelar el secreto, surge a lo lejos la voz de Cuauhtémoc cantando el aria principal: “cuando nuestro hijo un día sea emperador consagrado [...] Adiós patria, adiós vida, adiós amor”. Xúlitl rechaza a Malintzin y continúa el verso que Cuauhtémoc inició, “¡Hasta moztla amor mío, hasta moztla Cuauhtémoc!” mientras cae rendida del dolor. Su padre entra a abrazarla mientras termina el segundo acto y el telón desciende lentamente.

El tercer y último acto comienza con una fiesta ritual en el lago de Texcoco, afuera de la casa de Xúlitl, en donde un grupo de indios cantores, al verla tan triste, tratan de animarla con danzas y música. Se desarrolla entonces un tema a dueto entre el jefe y guerrero de la tribu y el coro: “Está triste la princesa: ya no cultiva sus flores ni comparte con las aves los trinos y los amores. Ni en la hondonada del cerro repite el eco su acento, ni llega hasta el gran teocalli para mostrar su tormento. Mas viene alegre la tribu que habita en las serranías trayendo en su juventud una ofrenda de armonías”. Sin embargo, la choza permanece cerrada, Xúlitl no quiere salir, pero Toloxtli su padre, sale a saludar al jefe de la tribu e inicia una arieta en donde se lamenta su tristeza, a quien ni siquiera su niño recién nacido podía alegrar. Xúlitl espera a que la tribu se aleje para entonces salir y cantar el aria “Desolación”, en donde se pregunta por qué si invoca al dios cristiano “sólo escucha el murmullo del gran lago texcocano”. Y continúa diciendo: “Cuauhtémoc, repito tu dulce nombre como divina elegía, y ¡sólo contesta el eco de la montaña!”. De pronto aparece Pínotl, quien le anuncia la muerte de su amado, a quien antes de morir le dieron el bautismo con el nombre de Fernando. Pínotl canta el mensaje que Cuauhtémoc le envió a Xúlitl: “[...] le dirás a Xúlitl que cuando encuentre a un blanco que lleve al pecho una cruz le pregunte quién es Cristo”.

Xúlitl continúa su lamento “¡Oh Cuauhtémoc, oh Fernando!” y de pronto, se escucha a lo lejos la voz de Cuauhtémoc: “Cuando nuestro hijo un día sea emperador consagrado [...] ¡Adiós patria, adiós amor, adiós vida!”, a lo que Xúlitl, casi inmóvil

responde: “¡Adiós amor!”. Seguido de este trance, se escucha que un tropel se aproxima, y Pínotl ruega a Xúlitl que se esconda, pues “los blancos que han sospechado que ella sabe el secreto del tesoro” vienen por ella, a lo que Xúlitl se niega. Toloxtl sale de la choza y Xúlitl le pide que huya con su hijo y que Pínotl los acompañará. Ambos le prometen lealtad al pequeño emperador.

Los soldados blancos entran a la choza y Xúlitl los espera por la puerta de enfrente “engalanada con collares y flores, erguida, hermosa e insinuante”. Ella los seduce para lograr que su padre, su hijo y Pínotl puedan huir sin percances, en un recitativo provocativo “tra la látra la lá, siento que soy hermosa al yermo reflejada, cuando en el lago me baño a la luz de la alborada”. Los soldados quedan seducidos por Xúlitl: “los volcanes se irguen extasiados al mirarte cuando al despuntar la aurora vienes al lago a bañarte, tra la lá, tra la lá”. Convencida Xúlitl de que su hijo está a salvo, deja de fingir y reta a los soldados: “¿qué queréis?” Los soldados tratan de conseguir que revele el secreto, a lo que Xúlitl se niega y eleva una plegaria a Cristo: “Dios de mi amado, te invoco, guíame a donde él está y hacia la vida infinita que el cristiano gozará”.

Xúlitl, extasiada suplicando a Cristo, tiene una revelación: mira al lago y observa, iluminado por los rayos del sol la silueta de Cuauhtémoc, “en una gran línea oblicua entre los cielos y el agua”. Ella corre a sus brazos arrojándose al lago: “¡Cuauhtémoc, voy contigo! ¡Hasta moztla, hijo mío!”. Los soldados quedan absortos al ver cómo ella se entrega al lago. Malintzin aparece corriendo, tratando de detenerla. Lleva un manojito de amapolas en las manos y grita: “Hermana, ¡Hernán Cortés ha firmado tu libertad! Quede el secreto ignorado. A mis lágrimas mi amante no ha podido resistir”. Sin embargo, Xúlitl se hunde en el lago. Malintzin, con dolor y admiración, arroja las flores al lago gritando: “¡Salve, gloria de mi raza!”. Y cae el telón.

Pese a que en el libreto se hace explícito que la ópera es una “fantasía, sin más figuras reales que la excelsa de Cuauhtémoc y la secundaria de la Malintzin”, resulta significativo que en la historia no se mencione la rebelión de los mexicas de la que Cortés sospechaba durante su expedición a las Hibueras y que es la razón por la

cual se torturó a Cuauhtémoc, de hecho, Hernán Cortés no figura como personaje actor de la obra, sino sólo como un personaje secundario que manda un mensaje al tlatoani por medio de Malintzin. En este sentido, *Xúlitl* se diferencia de la ópera *Guaatemotzin* (1871)¹⁰⁴ de Aniceto Ortega –con libreto de José T. Cuellar-,¹⁰⁵ en donde Cortés figura como uno de los personajes principales del drama.

Parece ser que la obra de Ortega tuvo una asesoría histórica más rigurosa que la de Catalina D´Erzell, pues tuvo el apoyo del historiador Alfredo Chavero. De la misma manera, la escenografía de la puesta en escena, a cargo de Ricardo Fontana, se basó en el Códice Mendocino. Pasa lo opuesto con *Xúlitl*, pues el sentido del drama prevalece sobre la historia, diluyendo las referencias novelísticas y las fuentes históricas de las que D´Erzell se nutrió para el libreto, siendo ésta una obra completamente fantástica del proceso de la Conquista.

Como corolario habrá que mencionar el embrollo que se generó: Carrillo solicitó desde diciembre de 1921 el pago de \$3,000.00 que le correspondían de acuerdo a las bases de la convocatoria, sin embargo, nunca obtuvo respuesta alguna. Posteriormente, ya en 1923, volvió a solicitar dicha remuneración, recibiendo una carta en la cual se le explicaba que no había ley alguna que obligara a la Secretaría de Educación Pública a pagar las deudas de la Universidad Nacional, pues ésta gozaba de cierta autonomía y disponía de fondos. En consecuencia, Carrillo se dirigió nuevamente en 1925 a la Universidad, solicitando al rector Alfonso Pruneda el pago de la cantidad antes citada. En 1926, Puig Casauranc entonces secretario de la

¹⁰⁴ *Guaatemotzin* fue interpretado por el tenor italiano Enrico Tamberlick; Hernán Cortés por el bajo-barítono francés, Louis-Nicolas Francois Gassier, y la “Princesa”, por la soprano Ángela Peralta.

¹⁰⁵ Esta obra es una adaptación de la novela homónima de la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, publicada en Madrid en 1853; tuvo su estreno el 13 de septiembre de 1871 en la Ciudad de México. *Guaatemotzin* es una ópera en un acto y nueve escenas que narra los últimos días del tlatoani en prisión, su tortura y su relación amorosa con una mujer a la cual no se le asigna nombre, Cortés adquiere un papel importante dentro de la historia, cantando un aria en la escena seis, que elogia la valentía de los guerreros españoles. En ambas óperas, a las cuales las separan cuarenta años, puede escucharse un coro de soldados hispanos, un coro de indios y un aria a dueto entre Cuauhtémoc y su amada. De la misma manera, ambas presentan al tlatoani como un arquetipo de valentía, honor y lealtad hacia su pueblo, lo cual, se representa entre otras cosas, en que las dos le dan a Cuauhtémoc la tesitura de tenor, que por tradición en el desarrollo histórico de la ópera, se le ha asignado siempre a aquellos personajes que son arquetipos del honor.

Universidad Nacional, respondió a las constantes peticiones de Carrillo en una carta que buscó darle fin a la discusión. En ella llega a las siguientes conclusiones:

... la Universidad acordó establecer concursos, nombrando una comisión que dictaminara sobre la manera de hacerlo y (dicho concurso de ópera) no llegó a resultado alguno. Que el señor Julián Carrillo, con su carácter de Director del Conservatorio y con la aprobación del Licenciado José Vasconcelos, que a la vez era Rector y Director del Departamento Universitario y de Bellas Artes, ejecutó actos relacionados con un concurso aislado, cuyo final desautorizó el segundo de dichos señores. Que el señor Carrillo demanda el pago de una obra que escribió seguramente, pero que no hay constancia de que entregara. Que la relación de los hechos y la lectura de los documentos que existen en los expedientes, revelan que el señor Carrillo se encontraba notoriamente incapacitado para tomar parte de un concurso convocado y dirigido por él mismo.¹⁰⁶

El compositor respondió a Casauranc en una extensa carta donde trató de aclarar cada punto, diciendo que él tenía la documentación necesaria para exigir el pago de la obra, pero al encontrarse viviendo en Nueva York, le era imposible presentarla. Hacia el final de dicha carta, Carrillo conjetura sobre cierto complot en contra suya, orquestado por Alfonso Pruneda, asegurando que el rechazo del pago se debía a la oposición a su teoría microtonal Sonido 13, pues el dinero que demandaba se iría “íntegramente a la propaganda de la teoría”. Pruneda le solicitó a Casauranc se le “excusara de contestar la nueva instancia del señor Carrillo” quedando el caso cerrado.¹⁰⁷ Es posible que el concurso de Ópera Nacional del cual Carrillo exigía el pago, haya sido sólo un acuerdo informal entre él y José Vasconcelos, que no tuvo un plan concreto, pues no existe más documentación al respecto en el Archivo Histórico de la Universidad, ni en el de la Secretaría de Educación Pública. Esto puede sustentarse en el hecho de que el concurso no tuvo continuidad luego de que Vasconcelos renunció a la rectoría de la Universidad, para trasladarse a la recién creada SEP. Sin embargo, no resulta ocioso cuestionarnos sobre la suerte de las óperas de Carrillo, pues observamos que no logró poner en escena ninguna de ellas, a excepción de Matilde o México en 1810, estrenada en el marco de las celebraciones

¹⁰⁶ “Carta de Puig Casauranc a Carrillo, 1 de junio de 1926”, AHUNAM/ENM/Caja 27/Exp. 2.

¹⁰⁷ “Carta de Alfonso Pruneda a Puig Casauranc, 26 de junio de 1926”, AHUNAM/ENM/Caja 27/Exp. 1.

del Centenario de la Revolución y Bicentenario de la Independencia, cien años después de su estreno previsto.

Xúlitl forma parte del engranaje cultural que operó durante el gobierno obregonista, en el cual se exaltó el mestizaje como la esencia del nacionalismo oficial. Sin embargo, la mestizofilia de Carrillo se acerca más al pensamiento de Emilio Rabasa y de Justo Sierra, quien llamará específicamente neomexicano “al tipo mestizo, y en su visión de historia nacional lo convertirá en el protagonista de la nueva épica, la épica del progreso”.¹⁰⁸ De hecho resulta interesante identificar que Carrillo hace uso de su condición de indígena precisamente para conseguir fama en el extranjero.¹⁰⁹ Recordemos la manera en que lo describió María Cristina Mena en 1914, forma que se repite en la prensa cubana en 1925, cuando Carrillo permanece por algunas semanas antes de fijar su residencia por segunda vez en Nueva York.

Una pleitesía ferviente ha aureolado su cabeza de indio. Porque es necesario decir que el Maestro Carrillo es un indio sano, fuerte, de mirada penetrante, de color cobrizo, de pelo lacio, de pómulos salientes, de maneras suaves. Ser indio en estos tiempos de feroz internacionalismo racial es un mohenismo [sic] que lindaba con la fantativo [sic] de orgullo. Las virtudes de la raza azteca que diera a los Cuatemoc [sic] y a los Hihuilcamina [sic] de la historia casi legendaria, legendaria fuerza de sustancialidad espiritual, a fuerza de originalidad y raza aborígen, de aquella heroica gesta, son un tesoro para los actuales hijos de México. Y el maestro Carrillo bien puede ser algo así como flor o espuma de la raza.¹¹⁰

En el año de 1921, misma fecha en que Carrillo compone *Xúlitl*, Ramón López Velarde escribió el poema *Suave Patria*, en el cual pueden identificarse algunos de los mitos sobre los que se edificó el nacionalismo mexicano durante la posrevolución, como el de “la patria mutilada”, “la patria del maíz”, etc. En el intermedio del poema, dedicado a Cuauhtémoc, se lee:

¹⁰⁸ Córdova, *Ideología de la revolución...*, op. cit., p. 65.

¹⁰⁹ Recordemos la manera en que lo describió María Cristina Mena en 1914, forma que se repite en la prensa cubana en 1925, cuando Carrillo permanece por algunas semanas antes de fijar su residencia por segunda vez, en Nueva York.

¹¹⁰ “La revolución trascendental del maestro Julián Carrillo”, *El País*, La Habana, 26 de diciembre de 1925.

Joven abuelo: escúchame loarte,
único héroe a la altura del arte.
Anacrónicamente, absurdamente,
A tu nopal del blanco, tú lo imantas
Y es surtidor de católica fuente
Que de responsos llena el victorial
Zócalo de cenizas de tus plantas.

Es fundamental subrayar que el culto a Cuauhtémoc prevaleció en la mitología sobre los orígenes de la nacionalidad mexicana de la posrevolución. Sin embargo, cabe la interrogante de por qué la producción operística mexicana durante los años veinte y treinta no retomó a la Revolución como temática, tal y como lo hizo la literatura,¹¹¹ ya que, para el año de 1915 Mariano Azuela había publicado la célebre novela *Los de abajo*.

REPERTORIO OPERÍSTICO DE CARRILLO

En el artículo “Sinfonía y ópera”, publicado en 1909 en *El Heraldo*, Carrillo expresa sus consideraciones al respecto de ambas formas musicales:

Pero suponiendo –y no es poco suponer– que los compositores de sinfonías y los de ópera sean igualmente músicos, la música de ópera será inferior a la de la sinfonía porque debe someterse a las exigencias del argumento y la sinfonía es enteramente libre. Para la ópera ha bastado la fantasía, y ésta será siempre insuficiente para la sinfonía.¹¹²

Y así, concluye sobre la sinfonía:

Afirmo que es la manifestación más alta de la música pura, porque en ella se ponen a prueba géneros de composición, desde el elegíaco hasta el triunfal, sin dejar fuera al erótico y al dramático.¹¹³

¹¹¹ Sobre esto véase Antonio Castro Leal, *La novela de la Revolución Mexicana*, México, Aguilar, 1967.

¹¹² Julián Carrillo, “Sinfonía y ópera”, *El Heraldo*, México, 30 de junio de 1909, reproducido en Julián Carrillo, *Pláticas Musicales*, México, Wagner y Levin, 1913, v. I, p. 112.

¹¹³ *Ibidem*.

Sin embargo, el conjunto de óperas que constituyen el repertorio de Carrillo no es pequeño, pese a sus reflexiones. Hasta ahora, se han podido localizar cinco obras que datan entre los años de 1902 a 1921 de las cuales sólo se han localizado libreto y partitura de *Ossian*, *Matilde* y *Xúlit*.¹¹⁴

Ossian, 1902

Matilde o México en 1810, 1910

La Paloma, 1911

Xúlitl, 1921

Iztaccíhuatl, ¿1921?

Resulta interesante hacer un recorrido por las temáticas que se abordan en dichas óperas, el contexto histórico en que fueron producidas, la pertinencia de sus fuentes históricas, su relación con otras obras del mismo tema y su posición ideológica frente al proceso histórico o leyenda que representan. Un estudio detallado de esto podría darnos herramientas para completar el pensamiento estético, musical e histórico de Carrillo, además de incrementar el repertorio operístico mexicano del siglo XX.

Su primera ópera, *Ossian*, desarrollada en un acto y ocho escenas, fue dedicada al “Ilustre pueblo de San Luis Potosí y a Blas Escontria Bustamante”, entonces gobernador del Estado.¹¹⁵ Con libreto de Henri Albert, Carrillo compuso esta obra en Bruselas en 1902, la cual narra la leyenda mitológica celta, inspirada en *The poems of Ossian* que en 1760 publicó en inglés James Mcpherson. Esta leyenda ha sido motivo de varias obras musicales, como las de *Ossian*, o *Les bardes* (1804) de Jean-François Le Sueur, así como los diversos *Lieder* compuestos por Franz Schubert y la obertura *La cueva del fíngal*, de Felix Mendelssohn de 1829. De hecho, se han registrado

¹¹⁴ Si bien, el libreto de la ópera *Iztaccíhuatl* está datada en el año de 1921, resulta dudoso que ésta haya sido escrita en esa fecha. En el Archivo Julián Carrillo, existe una versión en limpio datada en el año de 1962. Hasta el momento no se han localizado las partituras de dicha obra, como tampoco el libreto completo.

¹¹⁵ En 1902, Carrillo hizo un arreglo para piano de esta obra a la cual llamó *Oina*.

alrededor de 294 piezas que abordan el tema, las cuales fueron en su mayoría, compuestas durante el periodo romántico.¹¹⁶

La segunda ópera, *Matilde o México en 1810*, fue compuesta por encargo de la Comisión del Centenario de la Independencia y estuvo terminada en 1910. Consta de cuatro actos y el libreto fue escrito por el abogado Leonardo S. Viramontes. La trama se desarrolla durante el conflicto de la Guerra de Independencia y narra el amor entre León, un criollo insurgente y Matilde, hija de españoles. La tragedia llega a su punto cúlpe cuando León trata de capturar a Don Juan, padre de su amada, y Matilde en el intento por salvarlo, termina por suicidarse frente a León. La obra contiene pasajes que remiten a lo que se ha definido como patriotismo liberal,¹¹⁷ y de acuerdo al historiador Juan A. Ortega y Medina “los inicios del criollismo independentista”,¹¹⁸ que fue heredado a los científicos porfirianos, por pensadores como Ignacio Ramírez e Ignacio Manuel Altamirano. La “ideología insurgente del nacionalismo mexicano”¹¹⁹ en la que se inserta la ópera, fue la que compartieron Justo Sierra, Mario Llorens y Luis de Toro. Y no resulta casual puesto que la obra fue hecha por encargo de Sierra, el entonces encargado del Ministerio de Instrucción Pública.

Por su parte, *La Paloma*, ópera de tres actos y cinco escenas, narra la caída del Segundo Imperio Mexicano y la derrota de Maximiliano de Habsburgo. Es una obra de 1911, posiblemente escrita durante la estancia de Carrillo en Europa, con motivo de su participación como delegado mexicano en los Congresos Internacionales de Música de Londres y Roma, celebrados el mismo año. Hasta el momento, no se ha localizado la partitura de la ópera.

¹¹⁶ Sobre la recepción de *Ossian* en la literatura y música véase: Paul F. Moulton, *Of Bards and Harps. The Influence of Ossian on Musical Style*, Master of Music's Dissertation Degreee, The Florida State University, 2005.

¹¹⁷ Granados, *Debates sobre España...*, *op.cit.*

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 256.

¹¹⁹ *Ibidem*.

CAPÍTULO II

El libreto, escrito en alemán¹²⁰ por Arthur Novakovsk,¹²¹ está inspirado en las *Memorias de Dr. Basch*, el médico personal de Maximiliano en México y posiblemente con información de Ernst Schmitt von Tavera, el antiguo secretario de la delegación austriaca en México. Hay un detalle curioso en ella: en el libreto Maximiliano ordena al pelotón de fusilamiento, es decir: dirige su propia ejecución. Es un detalle muy fantasioso y literario que posiblemente se inspiró en una de las muchas novelas folletinescas sobre el Segundo Imperio que circulaban en el siglo XIX.¹²²

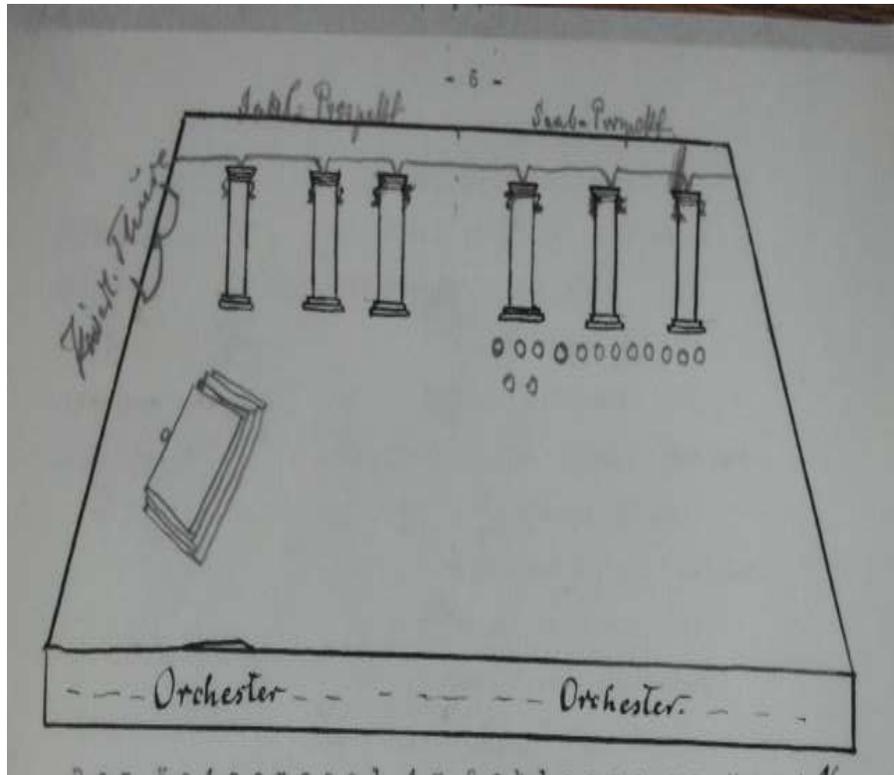
El nombre de la ópera surge de la canción popular homónima de Sebastián de Iradier y Salaverri, una de las canciones predilectas de la Emperatriz Carlota. En el primer acto, José Fernando Ramírez, Secretario de Estado del Segundo Imperio Mexicano e Inés, su esposa, cantan a dueto en alemán y español esta canción popular, durante una fiesta que ambos organizan para alegrar a Maximiliano y sensibilizarlo para que decida por cuenta propia, y ante su inminente derrota, regresar a Europa con Carlota.

¹²⁰ Agradezco la traducción al español de Isabel Ferrer Espejel, a partir de la cual se hizo el siguiente estudio.

¹²¹ No se ha podido identificar más sobre el autor. Sin embargo, se sabe que emigró a Brasil en 1914, quizá debido a la Primera Guerra Mundial.

¹²² Agradezco al Dr. Andreas Kurz (Universidad de Guanajuato, México) por su asesoría al respecto.

CAPÍTULO II

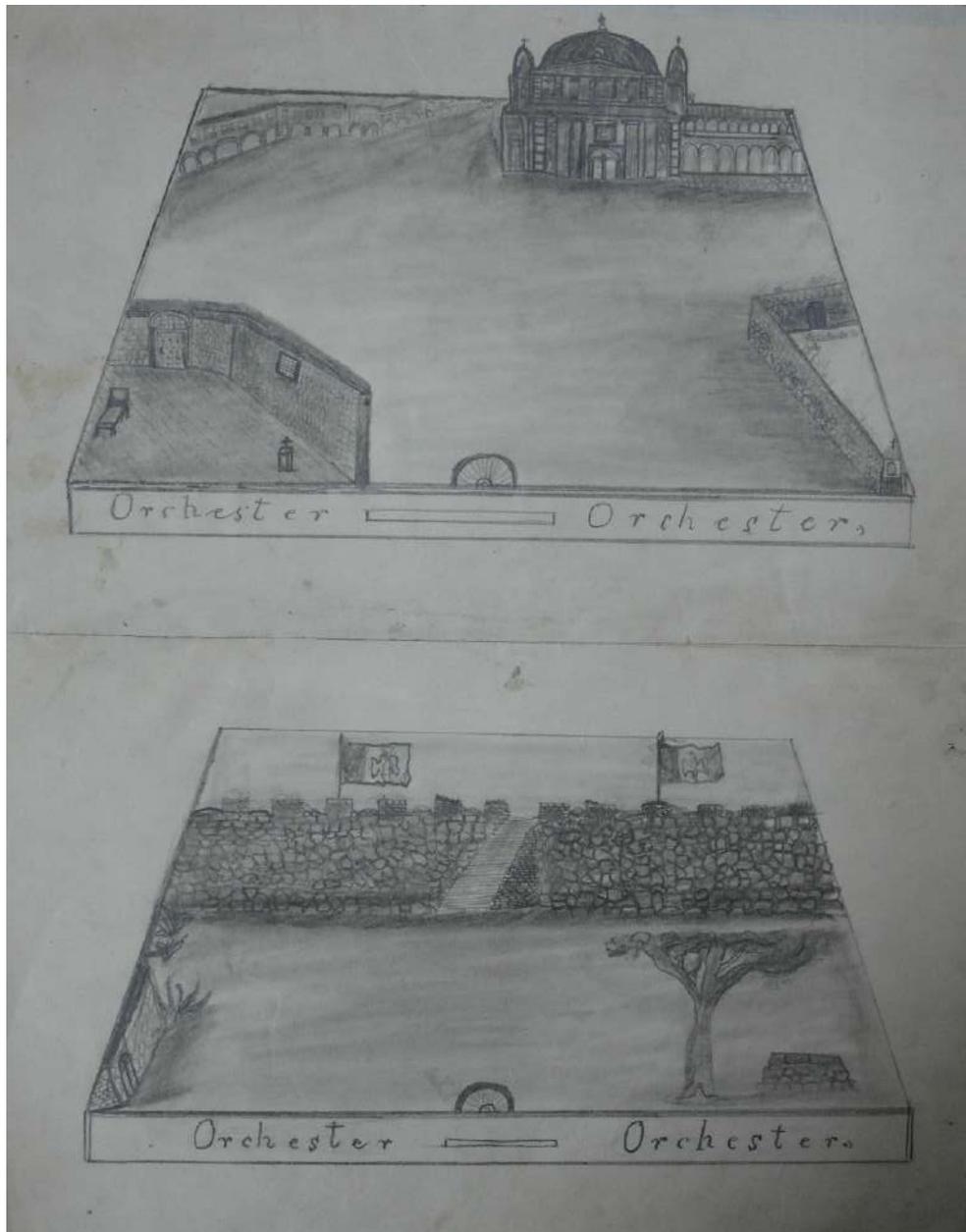


"Bosquejos de la escenografía para La Paloma", 1911, en ACJC.



"Bosquejos de la escenografía para La Paloma", 1911, en ACJC.

CAPÍTULO II



"Bosquejos de la escenografía para La Paloma", 1911, en ACJC.

La incorporación de las canciones populares en la ópera es reiterado, lo que no resulta casual pues “si queremos encontrar una visión musical de la Intervención Francesa, tenemos que recurrir, forzosamente, a la lírica popular”.¹²³ En el segundo acto, luego de 71 días de estar rodeados por las fuerzas liberales, llamados “los chinacos”, Miramón y Maximiliano escuchan cómo estos buscan provocarlos entonando las coplas de “Mamá Carlota”, poema escrito por Riva Palacio, aunque inspirado en la rítmica y forma de Ignacio Rodríguez Galván.

A lo largo de la obra, se presenta a un Maximiliano inteligente, capaz, astuto, quien sólo buscaba el bien para México. En el “aria de Maximiliano”, desarrollada en el segundo acto, el emperador ya preso en el Convento de la Cruz, en Querétaro, y mientras los republicanos celebran su victoria, él canta su dolor, profundamente perturbado, pues no logró llevar a cabo su proyecto imperial en México. Además, en el aria, Maximiliano declara que los republicanos habían fomentado el odio y la violencia, valores que él repudiaba y que pretendió erradicar del país. En la noche previa a su ejecución, Maximiliano le confiesa al sacerdote su último deseo: la felicidad del pueblo mexicano.

En el tercer acto, Maximiliano es sentenciado a muerte públicamente por el delito de traición a la patria junto con Miguel Miramón, Tomás Mejía y José Fernando Ramírez, en el Cerro de las Campanas.¹²⁴ Maximiliano, sereno, mira al horizonte y observa el amanecer, suenan los fusiles. Luego de la ejecución, se iza la bandera de la República y el telón cae.

La Paloma es una obra de claros tintes promonárquicos que intenta sensibilizar sobre la buena voluntad de Maximiliano para con México, expresando así la postura ideológica tanto del libretista, como del propio Julián Carrillo. A la luz del abordaje musical que se le ha dado al Segundo Imperio Mexicano, ésta adquiere una

¹²³ "Maximiliano de Mihaud a través de la correspondencia del autor con Alfonso Reyes (Traducción de Juan Vicente Melo)", *Revista de la Universidad de México*, México, nueva época, n. 9, mayo de 1962. http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/8004/public/8004-13402-1-PB.pdf (27 de noviembre de 2019).

¹²⁴ Lo cual resulta una imprecisión histórica pues Ramírez para entonces ya había huído a Europa.

importancia sustantiva dentro del repertorio operístico mexicano. Al respecto, la observación que en los años treinta hizo Juan Vicente Melo, resulta ser muy actual:

[...] si queremos volver los ojos a eso que se ha dado en llamar “el terreno de la música culta”, la visión se vuelve prácticamente inexistente, como si los hacedores de aquel tiempo –sus leyendas y sus sucesos, tan propicios a la recreación operística– no ofrecieran al compositor material provechoso. Tal vez alguna ópera romántica sobre Maximiliano y Carlota duerma en polvorosos archivos, nada sabemos sobre eso. [...] Las generaciones que continuaron al romanticismo, los autores que ahora escriben, siguen, en términos generales, decididos a descubrir o inventar nuestro pasado musical, preocupados por “ennoblecere” la riqueza folklórica, practicando un nacionalismo trasnochado y ramplón. Han olvidado un tema favorable, específicamente operístico, la gran oportunidad de establecer, por primera vez, la primera ópera mexicana sobre el amor y la muerte...¹²⁵

Podemos concluir que han sido pocas las óperas que abordan el tema del Segundo Imperio Mexicano, pese al interés histórico y literario que dicho periodo ha generado. Sin duda, la de Carrillo fue pionera.¹²⁶ En consecuencia, es fundamental añadir *La*

¹²⁵ *Ibidem*, p. 27.

¹²⁶ Hasta ahora, se han podido localizar cuatro operas que abordan este periodo de la historia mexicana:

1. *Maximilien*, del compositor francés Darius Milhaud, (1930) es una ópera en tres actos y nueve escenas. Libreto de R. S. Hoffmann, basado en el drama *Juarez und Maximilian* de Franz Werfel (1924). Adaptación al francés de Armand Lunel. Música de Darius Milhaud. Estreno en la Ópera de Berlín, 1932.

2. *Carlota*, de Luis Sandi (1948), escrita por encargo del Instituto Nacional de Bellas Artes, se estrenó en 1948 junto con *Elena, la traicionera*, de Eduardo Hernández Moncada, y *La Mulata de Córdoba*, de José Pablo Moncayo. *Carlota* es una ópera en un acto, con libreto de Francisco Zendejas y música de Luis Sandi. Al igual que la obra de Carrillo, narra los últimos momentos del Imperio de Maximiliano, pero a diferencia de ésta, Carlota sí aparece como personaje. Esta obra se ha considerado como la primera ópera que aborda el Segundo Imperio, sin embargo, la de Carrillo resulta ser anterior por más de treinta años. De acuerdo con Vicente Melo, esta obra “constituye un caso excepcional, casi un milagro en la historia de nuestra música. Por el tema, desde luego...”.

3. *Carlota*, de Robert Avalon (c. 1990), es una ópera inconclusa, escrita por el compositor estadounidense Robert Avalon a lo largo de 14 años. Consta de siete escenas en donde se representa el viaje espiritual de Carlota cuando descubre la mitología azteca y queda impresionada por la historia del dios Quetzalcóatl. El libreto fue escrito en español por la poeta Norma Carrillo y se basa en algunos escritos de Sor Juana Inés de la Cruz y de Octavio Paz. En palabras del compositor: “La ópera representa un viaje del alma de Carlota cuando experimenta dudas, revelaciones y éxtasis. Reflexionando sobre la limitación de la razón humana, descubre al gran dios azteca Quetzalcóatl, a quien imagina como su legítimo esposo y con quien tiene un niño inmaculadamente concebido”. En la ópera es posible apreciar cómo el catolicismo devoto al principio se rebela, y finalmente se funde con las antiguas creencias indígenas de México. Robert Avalon, *Music Collection and Papers*, en: <https://exhibits.library.rice.edu/>. Consultada el 27 de agosto de 2019.

Paloma al repertorio operístico mexicano y hacer hincapié en los intereses nacionalistas y promonárquicos que incitaron a Carrillo a considerarla, enalteciendo a Maximiliano y condenando a los republicanos que derrotaron el Imperio.

Iztaccíhuatl sería una ópera en Sonido 13, en dieciseisavos de tono y sus compuestos. Por ahora, no se ha localizado más que un esbozo del libreto, escrito por el propio compositor.¹²⁷ No se ha localizado tampoco la primera versión del texto, que según apunta la copia fechada en 1962, corresponde al año de 1921. Resulta sospechoso que Carrillo haya considerado una ópera en sistema microtonal puesto que para entonces, no había hecho ninguna mención sobre su teoría.

De acuerdo al esbozo del libreto, la ópera habría constado de tres actos, en los que se desarrollaría una historia muy particular y fantaseada de la leyenda mexicana del *Iztaccíhuatl*. En ella, “la mujer blanca” era una provocadora que incitaba a la maldad del pueblo que “vivía un ambiente apacible, tranquilo y primitivo”:

Esta mujer aparecía siempre en los bailes y juegos de los indios, incitándolos al vicio por modo extraordinario. La belleza de esta mujer aumentaba más aún debido a que siempre se presentaba en público luciendo sus hermosas formas, sin más ropaje que un albeante [sic] manto blanco que la cubría de cabeza a pies, en la fogosidad del baile dejaba al descubierto a menudo su cuerpo escultural, cuya belleza de formas provocaba una satánica tentación.¹²⁸

Al ver que la mujer blanca corrompía a los indios, provocando que ellos lastimaran a sus “castas esposas, madres e hijos”, los tlatoanis invocaron a los dioses, quienes decidieron hacer que la tierra temblara para que la mujer blanca fuera tragada por la tierra. Antes de su muerte, los dioses le ofrecieron salvación a partir de su confesión, a lo que responde:

Que pida perdón, pedir perdón yo, jamás. La mujer blanca que ama el placer por el placer, que ama lo bello por lo bello no se arrepiente

4. *La Emperatriz de la mentira*, de Dmitri Dudin (2012), ópera de un acto y nueve escenas, con libreto de Ángel Norzagaray el cual se basa en la novela *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso, se estrenó en el Centro Cultural Tijuana en septiembre de 2012.

¹²⁷ El texto lo localicé en ACJC.

¹²⁸ Libreto de *Iztaccíhuatl*, ACJC.

nunca: óyelo bien, tú, hombre o dios quien seas. Si soy la causa como dices que por mí vomitaran fuego las montañas y que esta calle se armara con tres enormes y admirables volcanes, eso me causa orgullo y nunca me arrepentiré por ello. Dormiré, dormiré eternamente, pero me contemplará toda la grandeza de mi obra: dormiré con todo el orgullo de que por mí y sólo por mí hayan humeado las montañas y arrojado fuego que salió de lo más hondo de las entrañas de la tierra.¹²⁹

La mujer blanca cayó sumergida al fondo de la tierra, generando una erupción volcánica de donde nacieron el Popocatepetl e Iztaccíhuatl. Su muerte volvió la paz al pueblo y se vivía con tranquilidad. Sin embargo, se creía que ella regresaría a “incendiar nuevamente el alma apacible de los indios”. En la segunda década del siglo XX, la profecía se cumplió. La mujer blanca regresa y su primera aparición es ante un monje que fervorosamente oraba en su habitación del convento.

Yo, la mujer blanca la del albeo manto y miradas incitantes al pecado; por mi culpa arrojaron fuego las entrañas de la tierra y al humear las montañas surgieron el Ajusco, el Popocatepetl y el Ixtacíhuatl. Contempla mi belleza, extasíate [sic] en ella, sé valeroso y acude en mi auxilio. Reniega esta vida de claustro y soledad a que estás sometido y ven. Cuando me hayas libertado para siempre, para siempre seré tuya.

El monje, extasiado por la belleza de la mujer le pide instrucciones sobre cómo salvarla:

Debes ir hasta el Popocatepetl a través de la montaña sin más luz que la que se desprenda de los rayos en las noches tempestuosas; y si logras así llegar hasta el cráter del volcán, allí me llamarás tres veces en alta voz: “Mujer blanca, mujer blanca, mujer blanca” y entonces volveré a la vida, y mi vida y mi cuerpo serán tuyos y no nos separaremos ya por los siglos de los siglos.

Una vez estando en el Popocatepetl, el monje realiza el conjuro nombrando tres veces a la mujer: ella volvió viva de la boca del volcán, provocando un terremoto que destruyó “los más grandes edificios que dejaron en México los hombres blancos”, y causando la muerte de todos los habitantes del Valle de México. La ópera habría

¹²⁹ *Ibidem*.

terminado con la risa maligna de la mujer blanca, que se esparcía por toda la ciudad ahora silenciosa.¹³⁰

Es fundamental hacer notar que el tema que utilizó en la que habría de ser su primera ópera en Sonido 13 fuese de temática prehispánica, pues los sistemas de afinación microtonales se han asociado siempre a las culturas primitivas y no occidentales.

A juzgar por los temas, la ópera en México posterior a 1910 no tuvo interés por abordar “lo popular”, ni por mostrar lo bélico del proceso de la Revolución –a pesar de que ésta tenía un alto grado de teatralidad-, menos aún por enaltecer a ciertos caudillos. El género operístico mexicano marcó su propio camino, distinto del de otros géneros musicales que sí se sumaron a los “valores” de la cultura revolucionaria, como el de la sinfonía que retomó canciones populares.¹³¹ Incluso los compositores que sí hicieron explícito su compromiso social en la década de los treinta, no se atrevieron a producir óperas para plantear temas de naturaleza popular.

Carlos Chávez advierte en 1916:

Nuestros mestizos de la clase baja, son artistas porque han sufrido desde hace cuatro siglos, y sienten la necesidad de consuelo y de la calma, creando así, por necesidad también de su espíritu; expresan sus profundos dolores y sus pasajeras alegrías al través de su sensibilidad latina y su estoicismo de indio, para revelar lo que sentimos los que somos mexicanos, y esto, no es más que la interpretación de las emociones de los que tienen en sus venas sangre latina y sangre de Cuauhtémoc: es, pues, el fruto de nuestra sangre y de nuestra alma, y es bella y es original, siendo esto último lo que constituye la virtud que la hará ser de grande mérito en los actuales momentos.¹³²

¹³⁰ Se desconoce la razón por la cual Carrillo no continuó con la escritura de *Iztaccíhuatl*.

¹³¹ En 1931, se convocó al Concurso de Sinfonía Nacional. Las bases consistían en escribir una obra sinfónica “que manifieste narraciones históricas de nuestros héroes”, desarrollando “el colorido característico de los asuntos legendarios nacionales”, en “Sobre el Concurso Nacional de Sinfonía”, recorte periodístico sin identificar, en ACJC.

¹³² Carlos Chávez, “Importancia actual del florecimiento de la Música Nacional”, *Gladios*, año 1, n. 1, enero de 1916, en Carlos Chávez, *Escritos periodísticos 1916-1939*, México, El Colegio Nacional, 1997, p. 343.

Julián Carrillo como otros compositores, no se ocupó de representar el proceso de la Revolución en la ópera. Pareciera que existe una continuidad con respecto a los temas que abordó la ópera mexicana la cual se inclina por el mundo prehispánico, de esta manera encontramos cierta genealogía que surge con la obra de Aniceto Ortega *Guatemótzin*,¹³³ pasa *Atzimba* de Ricardo Castro, *Anáhuac* de Arnulfo Miramontes¹³⁴ y continúa con *Xúlitl* de Carrillo y, *Citlatli* de José F. Vázquez.¹³⁵ Podemos concluir que la ópera se inclinó por la representación del México Antiguo, de la mitología maya¹³⁶ y náhuatl. ¿Por qué sucedió esto? Mientras el arte pictórico, el cine, la literatura abordaban el campo y el proceso revolucionario, para la ópera estos temas parecieron ser ignorados.

Podemos concluir que las óperas de Carrillo contribuyen a definir el pensamiento histórico y estético del compositor, al tiempo que abonan al estudio de la operística mexicana.

¹³³ Véase: Verónica Zárate Toscao y Serge Gruzinski, "Ópera, imaginación y sociedad. México y Brasil, siglo XIX. Historias conectadas: Ildegonda de Melesio Morales e Il Guarany de Carlos Gomes", *Historia Mexicana*, Colegio de México, vol. 58, núm 2 (230), octubre-diciembre 2008.

¹³⁴ *Anáhuac*, con libreto de Francisco Bracho, sólo tuvo dos representaciones, ambas realizadas por la compañía Pro Arte en la capital de la República, la primera el 31 de enero de 1918 en el Teatro Arbeu y la segunda el 1 de diciembre del mismo año en el Teatro Colón. Véase: Bernardo Jiménez Casillas, "Archivo Fotográfico de Arnulfo Miramontes (1881-1960) como recurso para la reconstrucción de su trayectoria artística", *Cuadernos de iconografía musical*, UNAM, Facultad de Música, México, v. 1, n. 3, junio de 2016.

¹³⁵ Existen diferencias ideológicas sustanciales entre las óperas de *Anáhuac* (1918) de Miramontes, *Xúlitl* (1921) de Carrillo y *Citlatli* (1922) de Vázquez, que convendría analizar en un estudio particular. Mientras que *Anáhuac*, ambientada en la época virreinal narra la historia de la rebelión de unos indios contra el dominio español, *Xúlitl* es una oda al mestizaje y a la aceptación de la conquista; por su parte, *Citlatli*, con libreto de Manuel Bermejo, es la historia de una mujer que muere por salvar a su patria de los invasores españoles. Claramente, la posición de Carrillo se alinea a aquella promovida por la hegemonía revolucionaria de corte vasconceliano.

¹³⁶ Véase Ricardo Pérez Montfort, "Three Norwegian Experiences in Post-Revolutionary Mexico: Per Imerslund, Halfdan Jebe and Ola Apenes", en Steinar A. Saether, *Expectations Unfulfilled: Norwegian Migrants in Latin America, 1820-1940*, Leiden, The Netherlands, Brill, 2015, p. 184-224. (Studies in Global Social History, v. 24, n. 8).

**REVOLUCIÓN Y CONSERVADURISMO EN
EL SONIDO 13 (1922-1924)**

“La humildad no era un rasgo deseable en un rebelde cultural.”

Peter Gay¹

En el siglo XIX, la afinación temperada que Johann Sebastian Bach había perfeccionado una centuria antes, permanecía como el paradigma dominante del pensamiento musical de Occidente. Sin embargo, a mediados del siglo XIX diversos compositores exploraron otras afinaciones y el campo de los intervalos, considerando algunos los cuartos de tono como un nuevo recurso expresivo. Las ideas, si bien dispersas, que comenzaban a gestarse en el pensamiento musical sobre hacer música microtonal, fue cobrando mayor presencia hacia el inicio de la nueva centuria.

El pensamiento musical mexicano finisecular arrastró hacia el siglo XX una sensibilidad de fragmentación del sonido que puede identificarse en personajes como Juan N. Cordero², abogado, literato y teórico musical que perteneció a la Sociedad Espírita Mexicana en la década de 1870 y que después afiliándose a la doctrina del positivismo, escribió diversos libros sobre teoría musical. En 1896 publicó *El sistema diatónico. Breves consideraciones filosóficas*,³ libro de texto en el Conservatorio Nacional de Música hasta principios del siglo XX y probablemente método con el cual Carrillo estudió.⁴ En él, Cordero defiende: “la unidad es el semitono y no el tono entero, pues entre tono y tono hay huecos en el sentido material”. El cromatismo de Juan Cordero, pensado desde su sentido material, se relaciona con los modos de argumentación de la teoría microtonal que Carrillo desarrollaría 26 años después.

¹ Peter Gay, *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*, México, Paidós, 2007, 591 p.

² Ciudad de México 1855-1916. Sobre su vida y su obra, véase Hajar Guevara, *Razonar la música...*, op. cit.

³ Juan N. Cordero, *Origen del Sistema Diatónico. Breves consideraciones filosóficas*, México, Of. Tip. de la Secretaría de Fomento, 1896.

⁴ La biblioteca personal del compositor, resguardada en el Archivo Centro Julián Carrillo, alberga algunos libros de Juan N. Cordero, entre ellos, *El Origen del Sistema Diatónico... op. cit.*

De acuerdo con el musicólogo italiano Luca Conti, los primeros compositores microtonalistas en el siglo XX vivieron en un área marginal con respecto a los cánones musicales de su tiempo.⁵ Sin embargo, la experimentación microtonal, junto con otras líneas de experimentación musical como la atonalidad y el dodecafonismo, contribuyeron a desplazar el paradigma del sistema temperado que imperó por dos siglos antes. De esta manera, la microtonalidad forma parte de los inicios de la ruptura estética en la vanguardia musical y es en este sentido en el que la teoría desarrollada por Julián Carrillo en 1923 cobra relevancia en la historia del pensamiento musical a nivel internacional.⁶

Pese a su grado de vanguardia y ruptura estética, la propuesta de Julián Carrillo entrañó paradigmas tradicionales. Así, su microtonalismo es un microtonalismo temperado, ya que sus composiciones mantienen el paradigma de la tonalidad. Este rasgo permite situarlo como un pionero de la microtonalidad que, si bien planteó una ruptura estética, conservó el paradigma imperante de la tradición decimonónica.

A partir de la segunda década del siglo XX, los avances tecnológicos –en particular el teléfono–, y los diversos aparatos de reproducción sonora, pusieron en crisis la percepción aural y espacial del mundo. La posibilidad de producir, grabar y reproducir sonido con corriente eléctrica inauguró una nueva fase histórica y una nueva forma de la escucha. Así, los años veinte fueron testigos de una experimentación en el campo de lo sensible y del arte musical, en los cuales los paradigmas compositivos de la tradición musical occidental atravesaron una crisis que irrumpió de manera irreversible en la

⁵ Luca Conti, *Suoni di una terra incognita. Il microtonalismo in Nord America (1900-1940)*, Trento, Italia, Libreria Musicale Italiana / Università e della Ricerca e de Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche dell'Università degli Studi di Trento, 2005, 353 p.

⁶ En América se llevaron a cabo diversos experimentos en el campo del microtonalismo a lo largo del siglo XIX. El primer instrumento estadounidense capaz de reproducir cuartos de tono fue, según Conti, un artefacto construido en 1885 por George Ives, el cual fue decisivo en los procesos compositivos de su hijo, el compositor Charles Ives, quien es distinguido por ser pionero en el uso de melodías folclóricas estadounidenses en la música de concierto.

Con el mismo sistema de afinación, en 1902 el psicólogo alemán Max Meyer, en un estudio sobre la psicología de la escucha, construyó un armonio en cuartos de tono –cada octava contaba con 24 teclas. Veinte años después, el compositor neoyorquino Moritz Stoehr patentó un piano enarmónico. Por su parte, Alois Haba, en su natal Praga en los años veinte construyó su propio piano en cuartos de tono y el compositor ruso Ivan Alexanderovich Vyshegradsky, realizó el suyo a finales de la década de 1920, en París. Véase: Max Friedrich Meyer, *Contributions to a Psychological Theory of Music*, University of Missouri, 1901, v. I, 80 p.

historia de la música, inaugurando una nueva manera de escuchar al mundo, de conocerlo y enfrentarlo.

De acuerdo a Conti, se debe enfatizar que la ubicación geográfica de los puntos en donde se inició la exploración microtonal a fines del siglo XIX nos permite observar el entrelazamiento de experiencias tanto en Europa como en América.⁷ Con ello, el estudio del desarrollo del pensamiento microtonal debería hacerse desde una perspectiva internacional. Sin embargo, consideramos que el primer paso para comprender de manera integral el desarrollo e introducción de la microtonalidad, es comprender las particularidades de cada contribución, analizadas en su contexto específico en pos de entender cómo las búsquedas estéticas se cruzaron con otras líneas de pensamiento propias de su entorno nacional.

Por otra parte, es necesario mencionar que debido al exilio provocado por el conflicto de la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos fue el lugar de reverberación de numerosas investigaciones sobre la entonación justa que se llevaban a cabo en Inglaterra desde el siglo XIX, y no resultaría arriesgado pensar que Carrillo entró en contacto con ellas durante su estancia en Nueva York, de 1914 a 1917.⁸ Asimismo, podríamos decir que el desarrollo de las teorías microtonales se vieron impulsadas por los estudios de la entonces naciente etnomusicología, la cual hacia finales del siglo XIX se había percatado de las limitaciones de la notación tradicional occidental para registrar mundos sonoros extraeuropeos, como los persas, japoneses, árabes, etc., y autóctonos de diversas partes del mundo.

En este contexto, el caso de Julián Carrillo y su teoría del Sonido 13 adquiere un lugar relevante no solamente como una vanguardia nacional que impulsó la experimentación acústica preparando así parte del terreno de la música contemporánea en México,⁹ sino

⁷ Luca Conti, *op. cit.*

⁸ De hecho, Carrillo vuelve a Nueva York en 1926 y por dos años, se propuso encontrar un ambiente más apropiado para divulgar y estudiar su teoría.

⁹ Conti menciona que los compositores de la mitad del siglo XX heredaron las búsquedas estéticas de los pioneros de la microtonalidad de los albores del siglo XX. Conti, *Suoni di una terra...*, *op. cit.*, p. 16.

como una propuesta cosmopolita, que estuvo en diálogo con las vanguardias internacionales.

EL SONIDO 13 DE JULIÁN CARRILLO

Mucho se ha mencionado el famoso experimento realizado en 1895 por Julián Carrillo en el Conservatorio Nacional de Música, en el cual, con una navajita sobre las cuerdas del violín, aseguró haber “descubierto” el dieciseisavo de tono.

A pesar de que algunos estudiosos como Roman Brotbeck¹⁰ y Alejandro L. Madrid¹¹ han indagado sobre la fecha exacta de la elaboración de su teoría microinterválica, -quienes han asegurado que se sitúa en 1923 con la publicación del artículo “El Sonido núm. 13” incluido en el segundo tomo de las *Pláticas Musicales*, publicado en el mismo año-, resulta importante recuperar la construcción histórica sobre la cual Carrillo buscó legitimar su propuesta musical, más allá de su ficcionalidad. En consecuencia, la veracidad de su discurso radica en la retórica y mitología que se construye alrededor, es decir, en su ficción.¹²

Abordemos la cuestión del Sonido 13 entre la primera mención pública de la teoría, en 1923 y el que Carrillo denominó “histórico concierto”, celebrado el 15 de febrero de 1925 en el cual se interpretó la obra *Preludio a Colón* (1922), en el que de acuerdo al compositor, “por primera vez en el mundo se emplearon los intervalos de dieciseisavos de tono”.¹³ Hay que recordar que este periodo coincide con el fin de la administración del caudillo Álvaro Obregón (1924), el inicio de la de Plutarco Elías Calles y con esto, el comienzo de una nueva política cultural instrumentada por José Manuel Puig Casauranc.

¹⁰ El musicólogo Roman Brotbeck (Universidad de las Artes, Berna, Suiza) asegura que aunque el texto “El sonido núm. 13” está fechado en 1917, es dudoso que dicho artículo haya sido escrito en esa fecha puesto que “se refiere entre otras cosas, a un artículo de 1922 de Eugene Grassi [...] y menciona la técnica dodecafónica de Schoenberg. De la cual [Carrillo] no podía saber nada en 1917. Así que, o el año fue falsificado por él para adelantar el descubrimiento de los microtonos o había revisado a fondo el texto en 1922”, en Roman Brotbeck, “Julián Carrillo. Entre futurismo triunfalista y bricolage inventivo”, *La Corriente*, México, año VI, n. 35, mayo-junio de 2015.

¹¹ Alejandro L. Madrid, *In Search of Julian Carrillo and Sonido 13*, Oxford University Press, 2015, 303 p.

¹² En este sentido, resulta interesante el hecho de que Carrillo haya fechado su primer artículo sobre el Sonido 13 en el invierno de 1917, es decir, inmediatamente después de su regreso a México de Nueva York.

¹³ Julián Carrillo, *Errores universales en música y en física musical*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1967, p. 197.

Como se mencionó en el capítulo anterior, Carrillo fue uno de los músicos más activos y propositivos de la política educativa y cultural vasconcelista durante los gobiernos de Adolfo de la Huerta y Álvaro Obregón. Con la llegada de Calles al poder en 1924, el posicionamiento del compositor en las instituciones culturales mexicanas comenzó a perder fuerza, en parte debido a que un año antes había terminado su periodo como director del Conservatorio Nacional de Música y, sobre todo, a que el mismo año decidió renunciar a la dirección de la entonces conocida como Orquesta Sinfónica Nacional, dedicándose exclusivamente a la sistematización de su teoría.¹⁴

El periodo aquí estudiado corresponde con la efervescencia de las estéticas de *avant-garde*, como el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo que tuvieron impacto en México en la segunda década del siglo XX. Y en el contexto nacional, corresponde con el estridentismo, vanguardia considerada propiamente mexicana, con la cual la Teoría del Sonido 13 se vincula a nivel discursivo.¹⁵

Se trata de mostrar la construcción histórica que formuló Carrillo para sustentar y defender el Sonido 13, en el umbral de un México en el que la retórica del proceso revolucionario había cobrado una importancia vital para la legitimación de un Estado que ya no estaba dirigido por un caudillo activo como Obregón. Álvaro Matute, en el prólogo a *Querrela por la cultura revolucionaria* de Víctor Díaz Arciniega lo menciona de esta manera:

Cabe hacer la aclaración de que en los años que van de 1917 a 1924 la retórica revolucionaria no había hecho acto de presencia, sino apenas en forma muy limitada o discreta; no había llegado a la cima estatal, entre otras cosas porque no había sido necesario en regímenes acaudillados por figuras de alcance nacional y más protagónicas de la Revolución armada. Si bien tanto Carranza como Obregón deslegitimaron a sus adversarios, no necesitaban ungirse con el incienso revolucionario porque no les hacía falta. [...] En sus políticas culturales, en el caso del primero simplemente no había y en el del segundo se llevó a cabo un gran experimento; la imaginación llegó al poder y se pusieron en práctica acciones que tenían fines bien determinados, los

¹⁴ Con la muerte de Álvaro Obregón en 1928, la presencia de los caudillos en la vida política del país va perdiendo fuerza; lo mismo sucede con el caudillismo de Carrillo en la política cultural, el cual muere con el inicio de la administración de Calles, en 1925.

¹⁵ Renato González Mello ha identificado la primera etapa del estridentismo, que va de 1921 a 1924, la cual se caracteriza por “la celebración de la modernidad urbana y la incipiente velocidad mecánica de la Ciudad de México”. Renato González Mello y Anthony Stanton, *Vanguardia en México 1915-1940*, México, Museo Nacional de Arte, 2013, p. 21.

cuales no necesitaban ser dotados del ser revolucionario. Para 1925, y en la medida en que no habría continuidad en la política cultural, lo que se hiciera debía estar unguado con la esencia de la revolucionariedad.¹⁶

Interesa observar a Carrillo a partir de la lupa de un pensamiento musical moderno mexicano, *sui géneris*, del cual fue portavoz. Su particular pensamiento se caracteriza, entre otras cosas, por su cosmopolitismo y su ideología conservadora y católica.¹⁷ Es así, que no debemos pasar por alto que el pensamiento musical en el México revolucionario y posrevolucionario se expresó de formas diversas, que plantean un mosaico diverso de estilos, ninguno más genuino ni legítimo que el otro, sino sólo fragmentos dentro del espectro audible de la modernidad mexicana.

La década de 1920 fue “un tiempo de esperanza en Latinoamérica que presencié el surgimiento de los movimientos de vanguardia en casi todos los países: los ultraístas en Argentina, los modernistas en Brasil, el grupo Amauta en Perú y los estridentistas”, en México.¹⁸ Si bien los diversos movimientos de vanguardia en México, Perú y Argentina no estaban en contacto, Elissa J. Rashkin considera que “es posible afirmar que sus esfuerzos surgieron de un impulso compartido que experimentó toda una generación de creadores latinoamericanos”.¹⁹

El surgimiento de diversas estéticas de vanguardia en América Latina durante esta década sugiere, como bien lo señala Rashkin, “una variante específica” del fenómeno que Marjorie Perloff describe en *El momento futurista*:

[...] las variantes rusa e italiana del futurismo no surgieron en los países con las economías más desarrolladas sino en estados nación relativamente atrasados, formados como tales hacía poco tiempo y situados en la periferia

¹⁶ Álvaro Matute, “¿Cultura revolucionaria?”, prólogo a Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

¹⁷ Carrillo fue comisionado para asistir al Congreso Internacional de Música de Roma y Londres, ambos celebrados en 1911 entretanto, Porfirio Díaz renunció al poder en México. Sobre esto recuerda: “Al terminar el Congreso de Música de Roma, recibí la comisión de ir a Londres con el carácter de delegado de México y allá me dirigí en aquellos días de triste recordación para la Patria en que llegaban a Europa las noticias más alarmantes y a la vez que las más descabelladas”, en Carrillo, *Pláticas musicales...*, *op. cit.*

¹⁸ Jean Franco, *La cultura moderna en América Latina*, Grijalbo, México, 1985, *Apud* Elissa J. Rashkin, *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 19.

¹⁹ Rashkin, *La aventura estridentista...*, *op. cit.*, p. 20.

de la cultura europea, en los que el contraste entre lo viejo y lo nuevo era suficientemente intenso como para estimular una estética del exceso, la violencia y la revolución.²⁰

En México, el pensamiento de vanguardia en los inicios del siglo XX, lejos de ser una imitación de los movimientos europeos, como el futurismo, adquirió características particulares. La Revolución mexicana marcó un hito en la vida cultural del país, permeando no sólo en cambios estructurales de la enseñanza artística –y en el caso que nos ocupa, musical-, sino que preparó el terreno para que los artistas cuestionaran su papel en la vida social y el *deber ser* del arte en momentos de renovación política.

De esta manera, podemos mencionar al “gesto más atrevido y escandaloso de la literatura mexicana,”²¹ ocurrido el 31 de diciembre de 1921 cuando Maples Arce inicia una “rebelión en las artes y las letras mexicanas”²² pegando en las paredes del Centro Histórico de la Ciudad de México, el primer manifiesto estridentista, llamado *Actual no. 1*, en el que se convocaba “a un derrocamiento de las vetustas formas estéticas, comparable con la reciente deposición del antiguo régimen”.²³ De esta manera, según Rashkin, “el movimiento estridentista [...] desafió la complacencia política e intelectual, rechazó el conservadurismo académico, celebró la modernidad y las novedades tecnológicas”, y “al igual que otros artistas e intelectuales de la década de 1920 [...], se propusieron crear un arte que fuera relevante para una nación que emergía de la conmoción revolucionaria y atravesaba por un periodo acelerado de cambios”.²⁴

La gesta revolucionaria fue el paradigma a partir del cual se crearon los cánones estéticos y los objetivos de toda manifestación artística. Sin embargo, esto no se dio sino hasta que el proceso armado cesó, con la creación en 1917 de la Constitución y con el fin de los gobiernos revolucionarios que habían sido comandados por hombres que habían

²⁰ Marjorie Perloff, *El momento futurista. La vanguardia y el lenguaje en la ruptura de la Primera Guerra Mundial*, trad. Mariano Peyrou, Valencia, Pre-Textos / Universidad Politécnica de Valencia, *Apud* Rashkin, *La aventura estridentista...*, *op. cit.*, p. 22.

²¹ Véase: Luis Mario Scheider, *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, 1ª reimp., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2007, 205 p.

²² Rashkin, *La aventura estridentista...*, *op. cit.*, p. 15.

²³ *Ibidem*, p. 15.

²⁴ *Ibidem*, p. 16-17.

participado en la lucha armada.²⁵ En 1924, a más de 10 años del estallido de la guerra, el Estado fraguó una retórica alrededor de la “Revolución” la cual se convirtió en parte esencial de la ética y estética del nacionalismo artístico.

Siguiendo la propuesta de Guillermo Palacios,²⁶ quisiera postular que una nueva idea de la Revolución surgió a partir del año de 1920, cristalizándose en 1925 y el arte respondió acorde a ésta, asumiendo un compromiso político y determinando como objetivo, que la producción artística representara al “espíritu revolucionario”. Para ser revolucionario era menester pintar a la revolución, escribir literatura revolucionaria, enseñar derecho revolucionario y componer música revolucionaria.

Se generaron expresiones artísticas que se afilian a la convención y canon del nuevo Estado, con un sentido estético, pedagógico y de propaganda preciso, como el muralismo de Diego Rivera, pero también se generaron aquellas que se identificaron con una actitud crítica, “la propuesta estructurada de un sistema estético, y no la mera crítica moral a la convención, sería la vía por la que la vanguardia cuestiona los valores de la tradición artística y los del marco social que testifica”.²⁷

Es así, que en el ámbito artístico hubo diversos acercamientos a la idea de lo revolucionario y la revolución. El tratamiento de dicho elemento paradigmático en la producción del artista e intelectual posrevolucionario marcó divergencias y desencuentros entre ciertos grupos sobre todo aquellos que identificaban a la revolución como uno de los peldaños hacia la modernidad cosmopolita y, por otra parte, quienes contrario a esto, creían necesaria la reflexión introspectiva sobre dicho proceso como parte de la historia mexicana.

Por ello, nociones como “lo moderno”, “lo urbano”, “lo mexicano”, “lo social”, “el progreso”, “el pueblo”, “el proletariado”, “lo burgués”, “el indígena” y “lo cosmopolita” fueron temas recurrentes de discusión, reflexión y tratamiento de la literatura, la plástica y

²⁵ Víctor Díaz Arciniega, *Querella por la cultura “revolucionaria (1925)”*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, 258 p.

²⁶ Guillermo Palacios, “Calles y la idea de la Revolución Mexicana”, *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, v. 22, n. 3, enero de 1973, p. 261-278.

²⁷ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, trad. de Tomás Joaquín Bartoletti, Buenos Aires, Los Cuarenta, 2010.

la música de la década de 1920 en México. El arte no sólo interpretó la ideología de la revolución sino también direccionó la cultura revolucionaria.²⁸

En 1922 David Alfaro Siqueiros fundó el Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores. En el *Manifiesto* de dicha organización, escrito y firmado el 9 de diciembre de 1923 por Diego Rivera, José Clemente Orozco, Carlos Mérida, Fermín Revueltas, Germán Cueto Guadarrama, Ramón Alva de la Canal, Xavier Guerrero y el propio Siqueiros, se sentaron las directrices del arte plástico mexicano y se convocaba “A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía”.

En dicho manifiesto los artistas declaraban que el arte del “pueblo” de México era “la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo”, y su tradición indígena “la mejor de todas”. Argumentaban que el arte era “grande precisamente porque siendo popular es colectivo”. Es así que su objetivo fundamental radicaba “en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo por burgués”.

Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. Proclamamos que, siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.²⁹

La idea rectora del Manifiesto era encauzar un arte social al servicio del pueblo bajo la forma del arte público. Por lo tanto, los valores que allí se proponían tenían una clara

²⁸ Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura...*, op. cit.

²⁹ “Manifiesto 1923 del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores”, *El Machete*, México, junio de 1924.

influencia marxista; la plástica se definía en términos de proletariado, colectividad, burguesía e indigenismo.

La política cultural orquestada por el caudillo intelectual José Vasconcelos, apoyó a los artistas plásticos como Rivera, Orozco y Siqueiros para la materialización de un arte al servicio del Estado y que fomentara el nacionalismo posrevolucionario. Un buen número de muros de los edificios públicos, entre los que se encontraban escuelas y hospitales se llenaron de las obras del movimiento muralista. El gobierno patrocinó el movimiento muralista mexicano y surgió una alianza entre lo que la plástica consideraba arte revolucionario y lo que se propagó como cultura revolucionaria. Sin embargo, no todos los artistas plásticos se comprometieron con las ideas de la revolución; hubo otros como Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano, Roberto Montenegro o Agustín Lazo, que se alejaron del movimiento muralista planteándose “poéticas universales del modernismo y del vanguardismo”.³⁰

Lo mismo sucedió en la literatura y la música, pues se generaron polémicas al interior de cada oficio en donde se enfrentaron distintas nociones sobre lo que debía ser el arte revolucionario. Mientras que en la plástica la administración gubernamental se apropió de la producción artística, en lo que respecta a la literatura y la música no lograron conformar un bloque monolítico sobre el deber ser y el propósito de dichas manifestaciones, lo cual generó debates estéticos internos.

El desencuentro puede generalizarse a partir de dos posiciones. Por una parte, la del arte de vanguardia que se caracterizó, entre otras cosas, por su tendencia al cosmopolitismo, universalismo y a la búsqueda de rupturas con el canon estético, y sobre todo, por su crítica al arte subvencionado por el Estado. Esta postura no veía a la Revolución como un punto toral de la producción artística pese a que la consideraba un momento de quiebre y cambio estético que acercó a México a la modernidad.

Sin embargo, las corrientes artísticas que defendieron esta postura no fueron ajenas al poder institucional. Como ejemplo, vimos a Manuel Maples Arce, fundador del

³⁰ Anthony Stanon y Renato González Mello, “El relato y el arte experimental”, en *Vanguardia en México. 1915-1940*, coord. Anthony Stanon y Renato González Mello, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2013, p. 15.

Estridentismo –vanguardia que inició en 1921 como una afrenta a la estética hegemónica-, siendo Secretario de Gobierno durante la administración de Heriberto Jara en Veracruz en 1923.³¹

El empalme de la voz del estridentismo con la consigna del poder del Estado revolucionario se hizo más visible con la publicación de la revista *Horizonte*, dirigida por Germán List Arzubide y publicada entre abril de 1926 y mayo de 1927 en Xalapa, Veracruz. En la portada del primer número se lee: “El desarrollo de la CULTURA SUPERIOR forma parte del programa de la REVOLUCIÓN. COOPERE con el Gobierno del ESTADO [...]”.³² La editorial inaugural de la revista declara:

En México, más que en ninguna otra parte, es necesaria una guía, alguien que oriente esta crisis de un pueblo que sintiendo que era necesario destruir el pasado, fue a la batalla y lo deshizo, y ya triunfador, se halla solo, dueño de todos los caminos sin saber cuál seguir. Una revista que sea la tribuna de las modernas doctrinas políticas, sociales, filosóficas y estéticas –que aclare el paso y valore el esfuerzo-, puede ser en el momento que corre, algo exacto y decisivo, puede ser, desde luego, el faro palpitante que señale el sendero de esta hora convulsa. Para llegar a la realización de este ideal subjetivo, y para aceptar tan grande responsabilidad, es necesario ampliar la visión hacia todos los rumbos: por eso, nada mejor que el nombre que señalamos a esta publicación que intenta ser guía de una época: HORIZONTE.³³

La otra posición, llamada nacionalista buscó manifestar el espíritu de lo mexicano a partir de lo sensible, y basó su producción artística a partir de la Revolución, considerada ésta como un hito de la historia de México, la cual estaba íntimamente arraigada a un pasado colonial de explotación. Estos artistas, al igual que los aparentemente contrarios, fueron en su mayoría promotores oficiales del gobierno revolucionario y formaron parte de los gabinetes y departamentos de cultura.

De esta manera podríamos observar cómo los gobiernos posrevolucionarios lograron afiliar a los artistas bajo el propósito de crear un “arte revolucionario” acorde a la Revolución mexicana, que desde los años veinte, se convirtió en el paradigma del

³¹ Esta administración tuvo como “caldo de cultivo el radicalismo político de los gobiernos de izquierda comunes en el estado desde principios del siglo XX, llegando a su punto máximo en 1920, con el gobernador Adalberto Tejeda”. *Ibidem*.

³² Manuel Maples Arce, “Propósito”, *Horizonte*, México, n. 1, abril de 1926.

³³ *Ibidem*.

nacionalismo estético y político. Arqueles Vela, escritor estridentista, lo resume de esta manera:

Somos los que le dimos sentido estético a la Revolución mexicana. *La Señorita Etcétera* es la realización literaria del desorden provocado por la Revolución. La Revolución nos dispersó materialmente; eso significa una dispersión interior también. No podíamos encontrar un ritmo.³⁴

La discusión entre ambas posiciones radicó en la noción sobre lo que el arte en el México Revolucionario y posrevolucionario debía reflejar, más no en la manera de actuar del artista. Por una parte, los artistas más vinculados con la vanguardia, como el grupo de Los Contemporáneos o los Estridentistas, no se preocuparon particularmente por temas como “lo nacional”, al menos no como un propósito que guiara su creación literaria. Ellos creían que “lo nacional” que resultara de sus obras saldría de manera espontánea.

Por el contrario, los autodenominados “revolucionarios” o “nacionalistas” consideraban, como lo hizo Abreu Gómez, que era menester un arte popular que hiciera de la cotidianeidad mexicana su tema central y su punto de partida, el cual nacería de mirar la realidad mexicana y escribir sobre ella, utilizando su lenguaje, sus escenarios, sus costumbres, etc; de acuerdo a esta posición sólo así existiría el arte “nacional y auténtico”.

DEBATES EN TORNO A LA MÚSICA POSREVOLUCIONARIA

En el caso de la música, podemos identificar tres posturas distintas surgidas de la etapa revolucionaria y desarrolladas durante las primeras tres décadas del siglo XX: una popular, una indigenista -ambas ligadas al nacionalismo oficial-, y una tercera, la cosmopolita o de *avant-garde*, que si bien no negó su raíz nacional y revolucionaria, no se basó en éstas para la legitimación de su estética.

La postura popular correspondería a la propuesta por Manuel M. Ponce, quien, por medio del refinamiento de las armonizaciones de los cantos populares, pretendía rescatar y ennoblecer la música nacional. Ponce postuló las directrices de una escuela mexicana de

³⁴ “¿Hay una distinción entre escritura y vida en el estridentismo?” Entrevista de Roberto Bolaño a Arqueles Vela, *Plural*, México, n. 62, noviembre de 1976.

composición que consideraba a la música popular como un elemento primario para un arte culto. Para él, la especial misión del músico culto era “dignificar las producciones sonoras del pueblo y utilizar el material estimable del folklore en la edificación de un arte propio”, “embelleciendo las canciones y dándoles altura artística, evitando lo vulgar, lo feo, ruin y despreciable”.³⁵

Sin caer en la advertencia que la musicóloga Leonora Saavedra señala sobre Carlos Chávez, en la cual la interpretación idigenista de su estilo personal resulta “la base incuestionable de todo acercamiento analítico a toda su música, de cualquier periodo”³⁶, podemos señalar que durante los años que aquí se estudian, es decir, durante las primeras tres décadas del siglo XX, el nacionalismo musical indigenista y prehispanista estuvo encabezado por Carlos Chávez, el cual si bien luego de 1940 se rehusó a “componer música con claras conexiones nacionales”³⁷, durante la primera y segunda década del siglo eligió conscientemente el estilo indigenista como “una decisión política relacionada con la necesidad de situar a la música mexicana dentro de la estructura hegemónica de la cultura occidental, decisión en la que la recepción de la música temprana de Chávez en los Estados Unidos desempeña un papel determinante.”³⁸

Pese a que en su artículo titulado “Importancia actual del florecimiento de la música nacional” Chávez expresó que “una escuela mexicana de composición que utilizara materiales melódicos derivados de canciones populares podría satisfacer la necesidad modernista de novedad temática”,³⁹ Chávez se colocó en el extremo opuesto de la obra de Ponce en lo que respecta a lo popular, no sólo por las diferencias estilísticas y técnicas sino por su posición teórica e ideológica divergente frente a la idea de un arte nacional y del lugar que debían ocupar los elementos populares dentro de la música culta. Cuando Chávez habla de música popular, no se refiere a toda la gama de músicas populares, sino a la música tradicional indígena, tanto a la producida por los pueblos entonces vivos como a la

³⁵ Manuel M. Ponce, “Estudio sobre la música mexicana”, *Música de América*, Buenos Aires, n. 7, 1920.

³⁶ Leonora Saavedra, “Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica”, en Yael Bitrán y Ricardo Miranda (ed.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México: Conaculta, INBA, 2002, 224p.

³⁷ Robert Parker “Carlos Chávez: una panoplia de estilos” en *Diálogo de replandores... op. cit.*, p. 120.

³⁸ Saavedra *op. cit.*, p. 126.

³⁹ *Ibidem*

idealización y reinención de la música prehispánica, pues “la gran ventaja de las melodías mexicanas, pensaba Chávez, consistía en que éstas son producto de las clases bajas mestizas de México, clases que por no haber participado en las diferentes fases evolutivas de la civilización, poseen una imaginación creativa, fresca y diferente.”⁴⁰ Así, en ballet *El Fuego Nuevo*, escrito en 1921, es posible observar con claridad los principios estéticos e ideológicos que conformarían y delimitarían su producción musical. Dicha obra se relaciona, de manera evidente, con las primeras investigaciones que en el ámbito de la etnomusicología se realizaron en la segunda década del siglo XX, con los trabajos de Rubén M. Campos y Alba Herrera y Ogazón, quienes contribuyeron a la construcción “científica” de la música prehispánica. En 1916, Chávez escribe:

[...] la inspiración de nuestro pueblo ardiente y apasionado, de móviles puramente ideales y de sensibilidad intensa, se revela cuando canta sus amores y sus pesares; en nuestras rápsodas que cantan para sí y en sus juglerías, está la clase creadora musical, verdaderamente mexicana. Nuestros mestizos de la clase baja, son artistas porque han sufrido desde hace cuatro siglos, y sienten la necesidad del consuelo y de la calma, creando así, por necesidad también de su espíritu; expresan sus profundos dolores y sus pasajeras alegrías al través de su sensibilidad latina y su estoicismo de indio, para revelar lo que sentimos los que somos mexicanos, y esto, no es más que la interpretación de las emociones de los que tienen en sus venas sangre latina y sangre de Cuauhtémoc: es, pues, el fruto de nuestra sangre, y de nuestra alma, y es bella y es original, siendo esto último lo que constituye la virtud que la hará ser de grande mérito en los actuales momentos [...] los rusos nos han enseñado a realizar obra folklorista, y nos han mostrado la importancia que esto tiene, y ya que nosotros en nuestro pueblo poseemos como ellos los elementos necesarios para la realización de una obra semejante en su índole, y que así tendremos una escuela propia, una escuela mexicana que se distinga por sí misma de todas las demás, realicémosla.⁴¹

Como bien lo menciona Robert Parker, “el espíritu nacionalista nutrido por la revolución tuvo un impacto profundo” en la música de Chavez: “su preocupación por la historia y las leyendas de la época precolonial y las huellas que ese periodo histórico dejó en la vida indígena (...) en México”⁴², así en 1925 compuso el ballet *Los cuatro soles* “basado en una fábula del *Codex vaticanus* que describe épocas mitológicas sucesivas, destruidas luego por inundaciones,

⁴⁰ *Ibidem*

⁴¹ Carlos Chávez, “Importancia actual del florecimiento de la música nacional”, *Revista Gladios*, México, año 1, enero de 1916. *Apud* Carlos Chávez, *Escritos periodísticos*, México, El Colegio Nacional, México, 1997, t. I, p. 7.

⁴² Robert Parker, *op. cit.*, p. 120

vientos glaciales, fuego, seguido por la era actual, que habría de acabar con terremotos. Su música consiste en un recitativo instrumental, un diálogo contrapuntístico, un coro sin texto y percusión indígena como teponaztle, huéhuetl, güiro y jícara de agua. Su único préstamo musical es una danza de pastor india en la cuarta época, que se adecua de tal modo al resto de la escritura melódica que podría pasar por una invención del propio compositor.”⁴³

La tercera postura fue la de Julián Carrillo. El compositor había figurado como uno de los músicos más importantes del porfiriato y fue, sin lugar a dudas el músico orquestador de las políticas en materia musical durante la revolución.⁴⁴

El caso de Carrillo es especial en el sentido de que no cabe del todo en las primeras dos posturas, pero tampoco se significa como un rechazo total a ellas. Su estética no se alienó por completo al pensamiento vanguardista caracterizado por el rechazo a una reflexión sobre el arte mexicano; ⁴⁵ tampoco se afilió por completo a la corriente musical populista ni indigenista, pese a que en su repertorio encontramos dos óperas de temática prehispánica.⁴⁶

Sobre la música popular, Carrillo considera:

El tecnicismo es todo en la música. La música popular no sirve más que para ocultar la falta de conocimientos técnicos de los autores. De otro modo, el arte musical mexicano sería maravilloso. Hasta la música americana de negros está forjada a base de técnica, allí tienen ustedes a Dvořák, que ha hecho con tan estridente música una bellísima Sinfonía del Nuevo Mundo [...]. Fue el cincel el que realizó el milagro. Si los grandes pianistas triunfan es porque han estudiado a los técnicos alemanes. Si nuestros músicos quisieran [...].⁴⁷

Carrillo se separó de las corrientes populista e indigenista de la composición en México por razones de corte técnico, argumento que compartió con Manuel M. Ponce, quien

⁴³ *Ibidem*

⁴⁴ Cabe recordar que Carrillo fue pensionado por el propio Porfirio Díaz en 1899, para continuar sus estudios en los conservatorios de Bruselas y Gante; dedicó varias obras al dictador y estuvo permanentemente en contacto con él, incluso cuando la revolución ya había estallado.

⁴⁵ Como ya se mencionó, su propuesta estética está mucho más cercana al estridentismo que había iniciado en el año de 1921 y se ha reconocido como el primer movimiento de vanguardia en América Latina. Véase: Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1970, 583 p.

⁴⁶ *Xúlitl* y el libreto para la ópera *Iztacihuatl*, véase el segundo capítulo de esta investigación.

⁴⁷ “Julián Carrillo y la música popular”, Entrevista de Luis Marin Loya, *El Universal Ilustrado*, México, c1921, en ACJC.

consideraba que la música popular mexicana debía ser embellecida y ennoblecida con técnica académica. Carrillo tuvo una noción muy particular del papel del arte en el México posrevolucionario, aseguraba: “[...] en el movimiento revolucionario de México yo he dado mi contingente: he dado mi teoría (del Sonido 13)”.⁴⁸

Por cuanto a la obra de Carrillo hay que advertir que sufrió un cambio fundamental en el año de 1922, con las primeras reflexiones en torno al Sonido 13. El musicólogo Luca Conti asegura que “es evidente que de las obras en estilo romántico compuestas en Leipzig a los primeros trabajos microtonales, [...] hay una ruptura clara”.⁴⁹ Las estrategias compositivas, la argumentación estética e histórica de su proceso creativo ideadas en torno a ella, y las premisas sobre las que se edifican éstas, sufrieron una ruptura de fondo durante la década de 1920. Por lo tanto, es legítimo preguntarnos en qué medida la búsqueda de una nueva estética musical se vio impulsada por la ideología revolucionaria propagada por el Estado mexicano. Del mismo modo, podemos cuestionarnos en qué medida la teoría del Sonido 13 responde a la ideología revolucionaria y, de ser así, cómo se relaciona con ella. De hecho, resultaría muy simplista hacer la inferencia clásica que considera a las manifestaciones artísticas como reflejo de determinado proceso político.

Lo que aquí se propone, en cambio, es reflexionar sobre cuáles fueron las propuestas sobre lo revolucionario que, desde el terreno de lo sensible, se gestaron. Es decir, no se trata de interpretar a la *revolución* que significó el Sonido 13 como producto de la ideología posrevolucionaria, sino mirar a dicha teoría como un sistema que planteó y direccionó una noción sensible y estética de la revolución.⁵⁰

En consecuencia, caben las interrogantes: ¿cómo se interpreta la Revolución mexicana en el ámbito musical? ¿Cómo se direcciona la ideología de la revolución, desde el terreno de lo sensible?

⁴⁸ Jacobo Dalevuelta (seud.), “El Maestro Julián Carrillo que partió para la Ciudad de Nueva York”, *El Universal*, México, fecha no identificada, en ACJC.

⁴⁹ Luca Conti, “Introducción crítica al Sonido 13 de Julián Carrillo”, *Heterofonía. Revista de Investigación Musical*, México, n. 123, julio-diciembre de 2000, p. 77.

⁵⁰ Al igual que sucede con Italia, en donde a principios del siglo XX se vio rebasada por Francia como centro de producción artística e intelectual, razón por la cual surge el Futurismo para volver a posicionarlo en la escena artística internacional, la teoría de Julián Carrillo buscó posicionar a México a la cabeza de la vanguardia artística mundial.

La teoría del Sonido 13 es una teoría microinterválica o microtonal, la cual dividió al tono en 16 partes iguales, es decir, que, en la escala tradicional de 12 notas, Carrillo propuso la subdivisión del tono en cuartos, quintos, sextos, hasta llegar al dieciseisavo, por lo cual, la distancia entre Do y Re no sería la de un semitono sino, de acuerdo al Sonido 13, la posibilidad de 16 microtonos.

El sustento ideológico del Sonido 13 se legitima a partir de una narración del desarrollo histórico de la música que carece de rigor, pues Carrillo jamás aclaró las fuentes a las que recurrió, pero que se fortalece en la medida en la que surgen de ésta, mitologías y simbolismos sobre el rol de la música en el proyecto civilizatorio y sobre el lugar de México en dicho proyecto. Así, Carrillo afirma:

Me explicaré, profundizando en la historia de la música, hasta llegar, retrocediendo a lo que no es hipótesis, a la China de hace 45 siglos. En aquella época, tenía la música sólo cinco sonidos [...]. Transcurrieron años y más años hasta llegar a dos mil cuando Terpandro agregó dos cuerdas a la lira para dar las notas “mi” y “si”, sonidos 6 y 7 respectivamente [...]. Correspondió a Roma conquistar el sonido octavo “si bemol” en el siglo XI. Luego siguieron los sonidos 9, 10, 11 y 12. Corresponde, pues, a Grecia, la conquista de los sonidos 6 y 7 y a Roma los que van del 8 al 12 y a México desde el 13 hasta el infinito [...]. Mejor dicho, México ha conquistado con su revolución del Sonido 13 el derecho a figurar en la historia de la civilización, juntamente con Grecia y Roma.⁵¹

El Sonido 13 de Carrillo se sustenta en tres premisas. Dos que se fundamentan en nociones científicas y pedagógicas: *purificación* y *simplificación*; y una tercera, *enriquecimiento*, basada en supuestos románticos.

El propósito de “purificar” la música desarrollaba una crítica radical a la teoría musical, considerada por el compositor como demasiado arbitraria e imprecisa. En el tratado *Rectificación básica al sistema musical clásico. Análisis físico-músico “Pre-Sonido*

⁵¹ Rafael Heliodoro Valle, “Diálogo con Julián Carrillo”, *Universidad: mensual de cultura popular*, México, t. III, n. 9, octubre de 1936.

13”,⁵² el compositor puso a discusión los nombres de las notas,⁵³ las claves, las alteraciones, el pentagrama, el concepto de consonancia y disonancia y realizó una revisión de la teoría tradicional de los armónicos. En consecuencia, propuso que la música, al ser un fenómeno físico, debía “purificarse” mediante el sustento en leyes físicas, no matemáticas. Esta premisa expresa el pensamiento cientificista de Carrillo, puesto que mantiene anclada la creación artística a un efecto empírico constatable que, al mismo tiempo, se basa en una noción teológica de la ciencia:

Yo sé, como creyente que soy de la Divinidad, que cuanto existe en el universo obedece a leyes maravillosas, y, por lo mismo, esos sonidos naturales tienen que concordar necesariamente con nuestro yo físico [...].⁵⁴

La premisa de *purificación* expresa la influencia del positivismo y el cientificismo en Carrillo. Lo que salta a la vista es el permanente deseo por volver científicamente pura la técnica artística. De igual forma, queda expuesta la idea de historia de la música que Carrillo narra como una “conquista” de los sonidos de manera progresiva. Ello se vincula con la idea comtiana del progreso del espíritu en tres estadios, en donde el estado científico o positivo se distinguiría por ser aquel donde la ciencia física y matemática reinara todos los ámbitos del saber y donde existiera un completo dominio técnico de la actividad humana.⁵⁵

Si bien Carrillo nunca menciona a Comte, Spencer o a Mill, es evidente que se inspiró en el positivismo y que su modo de pensar se perfilaba consciente o inconscientemente hacia esta doctrina. Para Carrillo, el triunfo de su revolución del Sonido 13 implicaba la aplicación del método científico al arte, es decir, el reinado de la física y las ciencias exactas en el terreno que, por antonomasia, se considera el más subjetivo de todo el quehacer humano. La victoria del Sonido 13, sería llegar al estado ideal del positivismo: el científico, planteado como el dominio de la técnica en el ámbito estético.

⁵² Julián Carrillo, *Rectificación básica al sistema musical clásico. Análisis físico-músico Pre-Sonido 13*, San Luis Potosí, Talleres Gráficos de la Escuela Industrial Militar, 1930.

⁵³ Esta idea de Carrillo fue una propuesta que en 1900 presentó frente al Congreso Internacional de Música, celebrado en París.

⁵⁴ Julián Carrillo, *A través de la técnica musical*, México, Secretaría de Educación Pública, 1949, p. 75.

⁵⁵ Augusto Comte (Montpellier, 19 de enero de 1798– París, 5 de septiembre de 1857).

La segunda premisa, *simplificación*, surge de una inquietud a nivel pedagógico y del hecho de considerar que el sistema de notación musical es exageradamente complejo e innecesario. Julián Carrillo hace un cálculo para determinar cuántos sonidos distintos existen en la escala cromática en semitonos y a partir de las 12 claves existentes, concluye que sería absurdo pedir que los músicos memoricen 6,912 notaciones distintas para cada sonido. En consecuencia, desarrolló un sistema musical basado en una notación simple y accesible. Elimina el pentagrama, suprime las alteraciones (becuadros, bemoles, sostenidos) y anula las claves. Así, el pentagrama clásico con muchas líneas adicionales fue reducido a una línea única absoluta de Do, a la cual se le añadían números –la cantidad dependía de las divisiones interválicas tonales o microtonales usadas. Su intención era “que la humanidad sepa escribir y leer la música tan fácilmente como se escribe una carta o se lee un periódico”.⁵⁶

La nueva notación musical propuesta por Julián Carrillo, forma parte de una serie de transformaciones epistemológicas que se gestaron hacia finales del siglo XIX y que florecieron en las primeras décadas del XX. La “notación tradicional occidental” funcionaba para cierta música, pero el Sonido 13 exigía una nueva escritura y una nueva técnica interpretativa. Es en su propuesta de escritura en la que se permite observar con más claridad el pensamiento moderno del compositor.⁵⁷

⁵⁶ Julián Carrillo, *Sistema general de escritura musical*, México, Ediciones Sonido 13, 1957, p. 11.

⁵⁷ Debemos señalar que a lo largo de la historia ha habido distintos proyectos innovadores con respecto a la notación musical occidental, sobre todo en lo que respecta a nuevas formas de representar las armaduras, las alteraciones y las claves. De la misma manera, resulta importante decir que América Latina fue muy propositiva al respecto y no resulta casual pues, como lo asegura Peter Gay que “el semillero de la modernidad surgió de la prosperidad que se desarrolló en los Estados que vivían un proceso de industrialización y urbanización”, en Gay, *Modernidad...*, *op. cit.*, p. 43. Entre los primeros proyectos de escritura musical identificados, se encuentran el de Diego Fallón Carrión (1834-1905) en Colombia, quien creó un sistema de notación alternativo (Diego Fallón Carrión, *El arte de leer, escribir y dictar música: sistema alfabético*, Colombia, Imprenta Musical de Diego Fallón, 1885, 158 p.), y en México, el del maestro de capilla José Mariano Elízaga, quien según Robert Stevenson, propuso en 1809 un sistema de notación que prescindía del pentagrama (Robert Stevenson, “Aportaciones del doctor Jesús C. Romero a la musicología mexicana, con especial atención a sus libros. José Mariano Elízaga, La verdadera historia del Himno Nacional y La música en Zacatecas”, *Heterofonía. Revista de Investigación Musical*, México, n. 114, 1996, p. 11-24). Hacia mediados del siglo XIX, identificamos los de los venezolanos Heraclio Fernández (1851-1886) y el de Jesús María Suárez. Es en Argentina en donde se puede identificar una propuesta mucho más cercana a la de Carrillo. En el país del sur encontramos a Rafael Hernández, que propuso en 1891 una nueva grafía basada en una pedagogía que estuviera en pro de facilitar y agilizar la escritura musical, con argumentos que nos recuerdan a un pensamiento moderno como el de Carrillo. La nueva notación de Hernández se hizo con el

Con esta premisa, Carrillo manifiesta el pitagorismo que compartió con Vasconcelos, este último es quien expresa que:

[...] las cosas, aparte de sus movimientos ordinarios comparables con los sentidos, son capaces de vibraciones paralelas de nuestras tendencias íntimas, afines de nuestra esencia de belleza. Desde entonces me acostumbré a no ver en el número y las demás formas del lenguaje pitagórico sino símbolos de su pensamiento inefable, hondo, sintetizador de lo existente.⁵⁸

Por cuanto a la tercera premisa, *enriquecimiento*, Carrillo argumentó que el uso de los microtonos ofrecería una cantidad teóricamente infinita de nuevos intervalos musicales nacidos de la división del tono y de la octava. “Nuevos sonidos, nuevas sensaciones”.⁵⁹ En

propósito de “armonizar la expresión del pensamiento escrito, con la rapidez del vapor, el telégrafo, y el teléfono” (Diana Fernández Calvo, “Propuestas de simplificación de la notación musical de dos taquígrafos del Senado de la Nación argentina (siglos XIX-XX)”, *Revista Cruz de Sur*, año II n. 3, 2012). De la misma manera, Ángel Menchaca expuso su nueva notación en la Sorbona de París, en el Congreso Estenográfico que formó parte de las celebraciones de la Exposición Universal, de 1889. En ambos casos, y por supuesto, añadiendo el caso de Carrillo, se puede observar una admiración a la tecnología de la modernidad y una necesidad de aprovechar ésta para simplificar la grafía musical. Cabe agregar que la relación entre Ángel Menchaca y Julián Carrillo fue muy estrecha, llegando a intercambiar ideas sobre sus propuestas de notación hasta la década de los veinte, antes de la muerte de Menchaca. Ellos se conocieron en el Cuarto Congreso de la Sociedad Internacional de Música, celebrado en Londres en mayo y junio de 1911, en el cual ambos presentaron sus respectivas conferencias. Menchaca, presentó una tesis llamada “Nouveau Systeme de Notation Musicale”, en la sección de Teoría, acústica y estética. Véase: *Report of The Fourth Congress of the International Musical Society*, London, 29 may-3rd June, 1911, Novello and Company, Limited, 1912. Así, Menchaca considera: “Impulsado por naturales tendencias innovadoras y por los conocimientos especiales de mi profesión de estenógrafo, desde muchos años atrás tengo el propósito de combinar dos métodos de escritura: uno para el habla y otro para la música, verdadera melografía, que represente todos los sonidos en sus más variadas combinaciones, de una manera sencilla, fácil e inequívoca [...] No había puesto sin embargo, manos a la obra, detenido por el deseo de realizar ciertas experimentaciones científicas, subyugado por una idea súbita que me sugirió el gramófono, la primera vez que vi funcionar este maravilloso aparato. Me dije: Todas las escrituras que ha tenido y tiene en uso la humanidad son de pura invención; en cambio en el cilindro de cera del gramófono, el sonido se escribe a sí mismo [...] Siendo, pues, los signos del fonógrafo la representación gráfica más natural y exacta de todo sonido, si se consigue aumentarlos por medio de la fotografía (o de otro recurso cualquiera) hasta poder estudiar su estructura, se podría con ellos formar un alfabeto natural tanto para el lenguaje como para la música [...] Esta idea me fascinó, me pareció un verdadero hallazgo y el mismo efecto produjo a varias personas a quienes se las transmití”, en Ángel Menchaca, *Nuevo Sistema Teórico-Gráfico de la música original de Ángel Menchaca. Breve, claro, científico y preciso en la representación del sonido igual para todas las voces y todos los instrumentos. Nuevo teclado para pianos y armonios, etc.*, Tomo único, enseñanza completa, La Plata, Editorial, 1904. Para entonces, Menchaca ya llevaba más de 20 años impulsando su nueva notación y acababa de publicar dos de sus obras más completas: *El Nuevo Sistema Musical. Su enseñanza en las Escuelas Normales y las Musicalerías de don Felipe Pedrel*, y *Sistema Musical Menchaca. Sus bases y ventajas. Representación perfecta del sonido*, obras que no resulta arriesgado decir que Carrillo conoció. Si bien Menchaca sólo propuso una nueva notación, mas no una nueva teoría musical, es pertinente señalar que ambos compartían un propósito parecido que ya se vislumbraba desde su encuentro en el Congreso de la Sociedad Internacional de Música, en Londres, 1911, y que, Menchaca pudo haber influido en Carrillo, pues su método antecede al Sonido 13, además de que el resultado visual de ambas propuestas de notación es similar.

⁵⁸ José Vasconcelos, *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, México, Summa Mexicana, 2011, p. 28.

⁵⁹ Julián Carrillo, “Sonido Núm. 13”, en Carrillo, *Pláticas musicales...*, op. cit., v. II.

consecuencia, con las “leyes de metamorfosis musical”, también era posible transformar cualquier composición semitonal en microtonal y viceversa.

Con el Sonido 13, la ampliación de las posibilidades del lenguaje musical sería ilimitada y dependería solamente de la capacidad evolutiva de la percepción humana. Es así, que en numerosas ocasiones, frente a sus adversarios, –quienes dijeron que el oído era incapaz de percibir el dieciseisavo de tono-, el músico argumentó que “era necesario que el oído del mexicano evolucionara [...]” pues “estamos dejando sin empleo práctico a más de nueve mil novecientas cuerdas de las que la naturaleza nos ha dado para poder oír, hacemos uso únicamente ochenta y cinco, de donde resulta que por falta de uso de tan grande número de cuerdas, hemos atrofiado las demás”.⁶⁰ Y calificó como “seres inferiores” a aquellos que no lograban escuchar sus microtonos:

Afirman los especialistas que los enfermos de daltonismo carecen del medio material para apreciar el color rojo, otros el amarillo, etc., pero esto no [...] significa que los colores rojo y amarillo no existan. Piadosamente podemos decir a aquellos que no pueden ver las sutilezas del sonido, que no porque ellos no oigan, éstos no existen. Compadescámoslos [*sic*] como enfermos y habremos cumplido como cristianos.⁶¹

Carrillo reconoce, por ejemplo, que para utilizar el arpa de Koenig y para potenciar a su máximo el órgano auditivo del mexicano se necesitaba un trabajo de generaciones: “queda aún a las generaciones venideras el trabajo inaudito de seguir en el ascenso hasta llegar a setenta y tantos mil sonidos”.⁶² Es decir, para el compositor, la experiencia estética, entendida aquí como una experiencia sensible es algo que se conquista con un ejercicio orgánico, de educación y de profilaxis.

“¿No habéis escuchado jamás el rumor producido por una honda? ¿No habéis detenido vuestra atención para escuchar el rumor que produce el fute al romper el aire en un movimiento vertiginoso? ¿Y el rumor del viento? [...] Todos esos rumores son unidades perfectas en la gama del sonido; no queda hueco alguno, todo se llena, y todo se oye”.⁶³

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² *Ibidem.*

⁶³ *Ibidem.*

Se puede concluir, que como ya se ha señalado, Carrillo tenía un pensamiento pitagórico aprendido de Vasconcelos.⁶⁴ En *Pitágoras*, Vasconcelos plantea:

El universo infinito está compuesto por partes que se mueven según ritmos uniformes. Cada cuerpo, al vibrar en el espacio, emite un sonido, más o menos agudo, según la velocidad que lleva; la ley de los movimientos en el cosmos es la misma que la de los sonidos en la escala musical. En el cielo, los astros son como las notas de la octava; al girar en sus órbitas, producen un agrandado concierto, armonía sublime que los oídos humanos no escuchan porque se han acostumbrado a él, como los habitantes de las cosas al ruido del mar, o porque sus oídos son imperfectos [...].⁶⁵

De la misma manera, afirma el músico que el estímulo provocado por la escucha de la música del Sonido 13 provocaría el *máximo* de estimulación sensorial no sólo del oído, sino de todos los demás sentidos; la profilaxis del sentido de la escucha estimularía al de la vista y los demás sentidos, llegando así a un “vértigo de placer”.⁶⁶ Sin embargo, asegura:

Si al principio nos causa desagradable impresión, culpa será de la educación deficiente de nuestro órgano auditivo y no del sonido 13, cuya aparición debemos estar dispuestos a saludar rodilla en tierra, como homenaje a las promesas de evolución que su presencia significa para toda la humanidad.⁶⁷

El Sonido 13 es una oda al progreso y es en este sentido en el que Carrillo muestra su modernidad. Lamentándose de que su descubrimiento “viniera a cambiarlo todo”,⁶⁸ se pregunta después: “¿tengo acaso el derecho de lamentar que el progreso se realice?”.⁶⁹ Es así que Carrillo considera que las obras clásicas de la música, luego del Sonido 13 tendrán un valor “meramente arqueológico”, y repite: “¡Que perezca todo lo creado, pero que el progreso no se detenga!”.⁷⁰

La retórica utilizada por Carrillo para legitimar y defender su teoría, recuerda a la de los manifiestos del Futurismo Italiano, considerada la primera vanguardia histórica que nace de manera formal con la publicación de *Fundación y manifiesto del Futurismo* en el

⁶⁴ La segunda edición de *Pitágoras, una teoría del ritmo* se publicó en 1921 y un ejemplar de dicho libro se encuentra en la biblioteca personal del compositor.

⁶⁵ José Vasconcelos, *Pitágoras, una teoría del ritmo*, prólogo de Mauricio Beuchot, México, Summa Mexicana, 2011, p. 55.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

periódico parisino *Le Figaro*, el 20 de febrero de 1909, y que para los años en los que Carrillo los evoca, comenzaba a secundar ya al régimen dictatorial y fascista de Benito Mussolini.⁷¹

Carrillo, al igual que los futuristas, legitima al Sonido 13 a partir de una oda al progreso y una ruptura con la tradición y canon estético. Filippo Tommaso Marinetti, el fundador del Futurismo, al igual que Carrillo, se planteó generar

[...] una revolución artística cuya resonancia abarcara todo el complejo de los Estados nacionales modernos, con el fin de favorecer el nacimiento del hombre nuevo, con atributos sensibles renovados, de acuerdo con las transformaciones económicas, sociales y políticas que estaban gestándose y sucediéndose en el mundo occidental, después de los importantes descubrimientos y avances realizados en el campo científico e industrial de la modernidad.⁷²

El Sonido 13 es planteado como el avistamiento o “profecía del advenimiento” del hombre nuevo y de un nuevo mundo estético, en el que las facultades de lo sensible se ejercitarían en toda su plenitud. Esta es la propuesta que Carrillo planteó y consideró como revolucionaria. Y al igual que la consigna futurista “¡Que se imponga el reino de la Luz Eléctrica!”, proclamada en el manifiesto *Contra Venecia pasadista*, en 1910, Carrillo escribe para la revista musical neoyorkina *Musical Advance*, en 1923:⁷³

Lo que sorprende es que después de un avance tan poderoso en la técnica musical (cromatismo) haya todavía en esta fecha cerebros tan poco preparados para la evolución [...] porque tienen oídos y no oyen, ojos y no ven. Sin embargo, tal vez los que de manera tal son refractarios a los procedimientos modernos, lleguen a fundar un nuevo precepto para las bienaventuranzas [...]. Por fortuna el progreso no detiene el vertiginoso correr de sus pegasos y los que no se resuelvan a ir con el mitológico dios en su avance, servirán de alfombra para que sobre ellos pase el radiante carro de la civilización. ¡Bienaventurados los que prefieren las viejas estafetas a los marconigramas! ¡Bienaventurados los que quieran aún las mediovelas teas en vez de las cristalinas lámparas eléctricas! ¡Bienaventurados los que suspiran por las primitivas lanchas y manifiesten desdén por el regio submarino! De los pobres de espíritu será el reino de los inocentes.⁷⁴

⁷¹ *Ibidem*, p. 10.

⁷² Olga Sáenz, *El Futurismo italiano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, p. 10.

⁷³ Julián Carrillo, “The Thirteenth Sound”, *Musical Advance*, Nueva York, mayo de 1923.

⁷⁴ “El Conservatorio”, periódico sin identificar, c1923, en ACJC.

Carrillo exaltó –al igual que lo hizo el futurismo y el estridentismo–, los valores de la modernidad, el progreso, la tecnología y la velocidad, “determinantes en la formación del ser humano nuevo”.⁷⁵ Basadas en una noción teleológica del arte que exigía una correspondencia entre los avances tecnológicos y el terreno del arte, la ruptura con la tradición fue uno de los rasgos característicos de las vanguardias estéticas del siglo XX.

LA NOCIÓN DE *REVOLUCIÓN* EN EL IDEARIO CARRILLISTA

Julián Carrillo, como artista moderno, se sintió más a gusto en las fronteras de la seguridad estética. El historiador Peter Gay asegura que el rasgo que tenían en común todos los autores modernos “era la convicción de que aquello que no se ha probado es notablemente superior a lo familiar, lo raro a lo extraordinario, lo experimental a la rutina”.⁷⁶ Por ello, Carrillo saltó los bastiones bien definidos de la cultura musical mexicana de su tiempo y fue capaz de ofrecer propuestas drásticas. Su deseo de una “revolución estética” era congruente con cierta conciencia sobre el devenir histórico ineludible de la producción artística. Creía firmemente que en momentos de revolución política, el arte también debía ser revolucionario, pese a que este carácter transgresor no tiene aquí tintes socialistas.

Fue así que legitimó su teoría microinterválica del Sonido 13 a partir de una noción de correspondencia entre el terreno de lo sensible y el terreno de lo político. Carrillo creía que mientras la vanguardia política evolucionaba en la realidad concreta, la vanguardia artística debía hacer lo suyo en el terreno de lo simbólico, pero siempre de la mano de lo político. El paradigma sobre el cual Carrillo edificó su teoría no fue el mismo que el de sus colegas Carlos Chávez, Manuel M. Ponce o Silvestre Revueltas. La noción de arte revolucionario carrillista dista de relacionarse con las estéticas revolucionarias oficiales de la década de 1920 por diversas razones.

Al respecto, Carlos Chávez reflexiona:

La Revolución en música es, en suma, la lucha del arte útil contra el arte inútil. Es la lucha del arte para todos, contra el llamado arte de la élite, de la aristocracia intelectual. [...] Las generaciones anteriores de las que hay aún

⁷⁵ Sáenz, *El Futurismo...*, op. cit., p. 77.

⁷⁶ Gay, *Modernidad...*, op. cit., p. 24.

muchos sobrevivientes, nunca presintieron ni comprenden la fuerza nueva que brota de la Revolución. Por eso esta generación de hoy, niega a las inmediatas anteriores [...]”⁷⁷

Mientras las reflexiones de Ponce, Chávez y Revueltas giraban en torno a lo social y lo popular, Carrillo se abstuvo de considerar dichos temas como eje central de su “revolución musical”. En consecuencia, la diferencia más significativa entre el pensamiento musical de Carrillo con el de sus contemporáneos, pues el compositor sustituyó “pueblo” por “revolución”, sin tener ningún interés en el rescate de las músicas populares. Es decir, su revolución musical nunca incluyó una reflexión sobre lo que otros compositores consideraron arte revolucionario. El nacionalismo de Carrillo por lo tanto, no fue de corte populista.

Julio Estrada, advierte que “el ánimo revolucionario” planteó exigencias en las artes que tenían que ver con ser o no ser revolucionario, y este “mexicanismo” como él lo llama, estaba relacionado con el mundo campesino y obrero. Sin embargo, la noción de revolución en Carrillo y su propuesta musical distan mucho de considerar esos temas.⁷⁸ Carrillo no tuvo interés por las nociones de pueblo o proletariado, tan en boga en esos años para los artistas contemporáneos, rasgo que lo define como un conservador pues su música está hecha para la alta cultura.

Así, el compositor José Pomar menciona que las ideas sobre el arte “revolucionario” de Carrillo, nada tienen que ver con el concepto marxista del arte, el cual a su parecer, es “el único realmente revolucionario”.

¿Qué beneficio inmediato aporta el sistema de fraccionamiento dicotómico, centesimal o hasta micrométrico, si se quiere, a la lucha de clases que se desarrolla a muerte en todo el mundo capitalista? ¿Qué utilidad político-social encierran “sus mil doscientos millones de acordes” para resolver las demandas inmediatas de la clase trabajadora que exigen mejores salarios [...], libertades [...], seguro social, mejores condiciones de vida etc., [...]”? No compañero, las revoluciones no se hacen con perfumes, ni con fracciones de tono tampoco, ni “con dinamita”, que es el desgraciado medio de combate de los anarquistas; para los intelectuales como usted se hacen sumándose a la causa del oprimido, militando en las filas proletarias a las que usted pertenece

⁷⁷ Carlos Chávez, “El arte útil”, *El Universal*, México, 26 de noviembre de 1931, *Apud* Gloria Carmona, *Carlos Chávez. Escritos periodísticos*, México, El Colegio de México, 1997, p. 183.

⁷⁸ Estrada, *Canto roto...*, *op. cit.*, p. 25.

quiera o no; reeducándose en su concepto de vida, abandonando la posición burguesa que le hace hablar de “la mentalidad revolucionaria que nos domina”, sin darse cuenta de su verdadera concepción; rehaciendo su concepto de clase hasta llegar a poner su prestigio, su valor, sus conocimientos todos al servicio de la verdadera revolución social. Ya realizada, estoy seguro, encontrará en ella un franco apoyo a sus ideas, el estímulo que la clase dominante siempre le ha negado.⁷⁹

La idea de “arte revolucionario” de Carrillo, como bien lo menciona Pomar, es ajeno a una concepción marxista. Carrillo no interpretó al arte revolucionario como una herramienta pedagógica e ideológica, como lo hicieron sus colegas músicos y el movimiento muralista. Por el contrario, Carrillo hablaba de una revolución sensible, que fuera acorde con las exigencias de la modernidad:

Estamos en la época de las grandes sacudidas, de las emociones intensas; todo es grande: la opulencia, la miseria, la degeneración, el crimen, la guerra, el progreso; pero mayor que todo esto y de mayor trascendencia será en la historia de la música [...] el cataclismo que todo destruirá el Sonido 13. El hombre moderno necesita emociones nuevas.⁸⁰

Como advierte Díaz Arciniega “la cultura que se plantea como revolucionaria no se concibe como una abstracción desligada de lo político ni de la realidad inmediata”,⁸¹ sino que se trata “de una cultura que busca crear una intuición de vida nueva, un modo de sentir nuevo y una manera de ser nueva dentro de la dinámica social del México nuevo”.⁸²

De este modo, Julián Carrillo y el Sonido 13 pueden ser estudiados a partir de lo que su contemporáneo, el filósofo José Ortega y Gasset propone en *El tema de nuestro tiempo*, editado en el mismo año en que Carrillo hizo pública su teoría. En este libro, el autor plantea una distinción entre “la masa mayoritaria de los que insisten en la ideología establecida” y “una escasa minoría de corazones de vanguardia”⁸³ a la que pertenece Carrillo, pese a su profundo conservadurismo.

⁷⁹ José Pomar, “Sin título” (Original mecanografiado), en Archivo de Compositores Mexicanos, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, *Apud* en Olga Picún y Consuelo Carredano, “El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios”, en Fausto Ramírez, Luise Noelle y Hugo Arciniega (coords.), *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012, p. 23.

⁸⁰ Carrillo, *Pláticas musicales vol. 2...*, op. cit.

⁸¹ Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura...*, op. cit., p. 34.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ José Ortega y Gasset, *Temas de nuestro tiempo*, *Apud* en Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura...*, op. cit., p. 30.

En el primer artículo que publicó sobre el Sonido 13, que aparece en el segundo tomo de las *Pláticas musicales* de 1923, Carrillo se muestra, acorde con su retórica y su lógica de argumentación, muy cercano a los manifiestos de *avant-garde* futuristas y estridentistas. Siguiendo la distinción entre el arte moderno y el *avant-garde* que propone el historiador Peter Bürger, el discurso de Carrillo y el Sonido 13, está relacionado no con el modernismo, como algunos autores lo han identificado, sino con el pensamiento de vanguardia. Esto se debe en parte, a que la propuesta de Carrillo no buscaba una autonomía de lo artístico, sino una ruptura con el canon musical de su tiempo, objetivo que claramente consiguió.⁸⁴

En consecuencia, concluyamos que el pensamiento de Carrillo sí lo determina como un autor moderno, identificable en dos atributos definitorios que propone Peter Gay: *la atracción de la herejía*, caracterizada por la afrenta a las sensibilidades convencionales y *el ejercicio de la autocritica*, entendida aquí como una reflexión teórica que antecede al proceso creativo (obra),⁸⁵ rasgos de su proceso compositivo.

Sin embargo, pese a que Carrillo hablaba de una “revolución”, la simbología que utilizó para dar sustento a su teoría, remite a un imaginario conservador caballeresco e hispanista. ¿Cómo podría una teoría estética “revolucionaria” apoyarse de símbolos conservadores? La reiteración más constante en el imaginario “carrillista” es a Cristóbal Colón, a quien dedicó tres sinfonías: *Sinfonía Colombia en 16avos de tono* (1925), *Segunda*

⁸⁴ La vida y obra de Carrillo han sido aisladas de los estudios históricos y musicológicos que abordan el nacionalismo mexicano de la posrevolución. Leonora Saavedra menciona que: Carrillo eligió no participar en los procesos sobre nacionalismo y modernismo. A fin de cuentas, Carrillo también es diferente de los compositores mexicanos que discuto (Carlos Chávez, Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas) porque no es un sujeto multicéntrico: él pertenece a la historia de la música alemana. O mejor dicho, él pertenece a la historia de la música mexicana precisamente porque es un compositor mexicano que pertenece a la historia de la música de otro país, en Leonora Saavedra, *Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music*, PhD Dissertation on Musicology, University of Pittsburgh, 2001, p. 16.

Asimismo, se suman los trabajos de Gerónimo Baqueiro Foster, Luis Sandi, Consuelo Carredano y Olga Picún, éstas últimas quienes, a pesar de plantear que el nacionalismo musical mexicano debe dejar de ser pensado como un movimiento homogéneo, y quienes proponen una lectura de dicho momento de la historia de la música mexicana desde sus divergencias y “silencios”, determinan que Carrillo “se ubica en una posición ajena al nacionalismo y a la militancia política”, y en consecuencia, “requiere de un análisis específico”, en Picún y Carredano, “El nacionalismo musical mexicano...”, *op. cit.*, p. 1-24.

⁸⁵ Gay, *Modernidad...*, *op. cit.*, p. 25-26.

Sinfonía a Colón (1926), *Tercera Sinfonía Colombia en 4tos de tono* (1930) y su primera obra microtonal *Preludio a Colón*, en 1924.⁸⁶



Portada del periódico *El Sonido 13*. *Publicación músico-revolucionaria*, 1924.

La imagen aquí reproducida pertenece a la portada del periódico *El Sonido 13*. *Publicación músico-revolucionaria*, que circuló en México y Estados Unidos entre 1924 y 1927.⁸⁷ En ella se puede observar a un personaje que nos recuerda a un caballero medieval, entre un Hernán Cortés, Cristóbal Colón y el Quijote. Este personaje que suponemos es una representación del propio Carrillo, lleva en su espada grabada la leyenda: “lucharé por los fueros del noble arte musical”, posición que sostiene como defensa mientras el sol que brilla desde la Catedral Metropolitana, le ilumina el rostro enfurecido.

⁸⁶ Resultado del debate público entre Carlos Chávez y Julián Carrillo desarrollada en 1924 en los periódicos *El Universal* y *La Antorcha*, el entonces director del diario *El Universal*, pidió a Carrillo que compusiera una obra con su nueva teoría, para demostrar que era posible hacerlo, contrario a lo que Chávez consideraba y así terminar de una vez la discusión.

⁸⁷ Hasta el momento se han podido identificar 12 números del año 1924 (mensual), 12 números del año 1925, y tres números bilingües (español-inglés) editados en Nueva York, entre 1926 y 1927. Éstos pueden consultarse en el AHCJC.

Aparecen dos fechas: a la izquierda, 1895 del lado de la Catedral Metropolitana, año en que Carrillo asegura haber “descubierto” el Sondo 13. Del lado derecho se aprecia el año de 1922 sobre la Catedral de Notre Dame de París, fecha que recuerda la primera vez que se hizo pública la teoría del Sonido 13. En ambas iglesias, resplandece un sol que significa el progreso: “el movimiento arrollador del progreso, que como la luz del sol, vivifica y baña todo con sus maravillosos rayos”.⁸⁸ Es decir, Carrillo habla de un progreso y una modernidad que no están peleados con el catolicismo y mucho menos con nuestras raíces hispanas.

La fascinación de Carrillo por la imagen de Cristóbal Colón surge a partir de la Celebración del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, en 1892. Un evento importante para la reivindicación neocolonial, no política ni económica, pero sí cultural de España para con sus antiguas colonias americanas.⁸⁹ De acuerdo con el historiador Gustav Siebenmann, lo que pretendía la corona con esta celebración era “imponer su autoridad y recobrar su posición hegemónica”, sin embargo, el autor sostiene que dichos esfuerzos restauradores de la supremacía española resultaron ser pura retórica.⁹⁰

Como parte de las celebraciones que se llevaron a cabo en México con motivo del centenario de América, Carrillo deja constancia:

La admiración por el almirante don Cristóbal nació en mí desde el año de 1882, cuando en San Luis Potosí se celebró con pompa extraordinaria el cuarto centenario del descubrimiento de América. En aquella ocasión, se organizó una brillante serie de conferencias, en las cuales San Luis puso de relieve sus mejores talentos oratorios como Manuel José Othón, el poeta bucólico más grande de América, Ipanthro Acaico, o sea el obispo don Ignacio Montes de Oca y Obregón, Primo Feliciano Velázquez, el doctor Don Antonio López y otros. Al oír tantos y tan merecidos elogios a Colón, se grabó en mí profundamente lo que su personalidad representaba y los años transcurridos, desde entonces, no han hecho más que acrecentarla.⁹¹

⁸⁸ Carrillo, “Sonido núm. 13”, en Carrillo, *Pláticas musicales...*, op. cit., v. II.

⁸⁹ Aimer Granados identifica tres coyunturas claves para comprender el desarrollo del hispanoamericanismo en México. La primera de ellas es la Celebración del Cuarto Centenario, la segunda es la guerra hispano-cubano-norteamericana en 1898 y el tercer momento importante es el Congreso Social y Económico Hispanoamericano celebrado en Madrid, en 1900, en Aimer Granados, *Debates sobre España. El hispanoamericanismo en México a fines del siglo XIX*, México, El Colegio de México, 2005, 381 p.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 105.

⁹¹ Julián Carrillo, “Colón y sus carabelas”, en Carrillo, *Pláticas musicales...*, op. cit.,

Como lo menciona el musicólogo Luca Conti, “[...] Carrillo reivindicaba el descubrimiento de un nuevo mundo sonoro”.⁹² Y por lo tanto, fácilmente pudo sentirse identificado con la figura del navegante pues reiteradas veces dijo Carrillo que “las carabelas de Colón que vinieron cargadas de hombres ilustres a descubrir el Nuevo Mundo, son ahora devueltas llenas de una conquista estética que a modo de agradecimiento, ofrendamos a la civilización”.⁹³ Cabe recordar el libreto de *Xúlitl*, abordado en el capítulo anterior, en donde Cuauhtémoc le suplica a su mujer que acepte a Cristo y lo venere, haciendo así una oda a la evangelización.

Lo que resulta interesante aquí es el uso de simbologías de un imaginario conservador para la legitimación una estética revolucionaria. ¿Fue acaso el uso de este imaginario conservador e hispanista la causa del ataque de sus contemporáneos? ¿Cómo explicar que una música revolucionaria se sustente en simbologías conservadoras?

Caso similar sucede con la manera en que Carrillo reaccionó a las nuevas manifestaciones musicales del siglo XX, como el jazz. En una entrevista que le hicieron en julio de 1924, al respecto asegura:

Si no tuviera miedo de ponerme en ridículo, hubiera pedido más de una vez amparo contra mis vecinos que de día y de noche se dedican a imitar el paso del camello y a temblar como enfermos de un extraño mal de San Vito: hubiera pedido amparo contra los dueños de restaurantes, que saquean nuestra tranquilidad y destiemplan nuestro sistema nervioso, aprovechándose de una infundada impunidad. El jazz no fue un mal que por fortuna va pasando. El jazz se popularizó para poner de moda instrumentos hawaianos, sin pensar que con ello se estropeaba el buen gusto musical. En el Consejo Cultural de la Ciudad de México, yo propuse boicotear esa música salvaje, es decir ese ruido extraño, que no es musical porque sus sonidos no pueden determinarse científicamente. Por desgracia, había muchos intereses creados y la proposición no fue aceptada. Es falso que el jazz sea la manifestación artística del pueblo americano: en los Estados Unidos hay más de 250 orquestas sinfónicas y la música clásica ha arraigado tanto en ese admirable país, que el jazz no podrá vivir mucho tiempo a pesar de su frivolidad intrascendente.⁹⁴

⁹² Luca Conti, “Preludio a Colón, Tepepan, Horizontes: el proceso compositivo y estrategias formales en dos diversas fases del Sonido 13 de Julián Carrillo”, *Heterofonía. Revista de Investigación Musical*, México, n. 128, enero-junio de 2003.

⁹³ Carrillo, *Errores universales...*, *op. cit.*

⁹⁴ Recorte de periódico sin identificar, en ACJC.

El periodista le cuestiona entonces “¿y su revolucionarismo [*sic*] musical?”, a lo que Carrillo responde: “Por ser un innovador de la música debía no externar mi opinión; pero el jazz, lo repito, es una degeneración musical, no una innovación artística”.⁹⁵

En una entrevista al compositor Julio Estrada, a propósito de su libro *Canto Roto: Silvestre Revueltas*, su interlocutora le comenta: “Hay algo que no me queda claro con respecto a Carrillo dentro de *Canto roto*. Dices que Carrillo estaba desfasado. Mi pregunta es, ¿desfasado para atrás o para adelante?” A lo que Estrada responde: “Estaba desfasado en todos los aspectos porque antes de abordar los cuartos de tono y los microintervalos, su conocido Sonido 13, era un compositor tonal conservador. Como autor microintervalico va casi siempre con la tonalidad. Su desfase radica en la manera de incorporar la novedad. Continuó siendo conservador a pesar de ser revolucionario”.⁹⁶

Sin embargo, debemos reconocer que una de las cualidades de algunos de los autores modernos fue precisamente la combinación entre pensamiento conservador y estética revolucionaria, como sucede a lo largo de la historia del arte. Así, por ejemplo, encontramos a un Stravinsky profundamente católico. Como bien lo señala Renato González Mello, es necesaria la reconsideración de la “tan aceptada oposición o incompatibilidad entre el arte vanguardista de élite y las artes populares o de circulación masiva”⁹⁷ puesto que en América Latina, “las vanguardias fueron sucesiva y a veces simultáneamente nacionalistas y cosmopolitas, elitistas y populares, conservadoras e innovadoras, urbana y rurales.

⁹⁵ Este razonamiento se relaciona al de Theodor Adorno, quien considera que el jazz, para bailar, es “sumamente agradable, para la escucha es horroroso”. “En vista de la plétora de posibilidades de hallar y tratar material musical incluso en la esfera de la música de distracción y sociedad –si es que realmente son necesarios esos materiales-, el jazz resulta de absoluta pobreza. Su manera de aplicar las técnicas musicales a disposición es totalmente arbitraria. Ya la mera prohibición de modificar con viveza el compás de la pieza según su proceso pone tan estrechos límites a la composición y a la ejecución que el aceptarla exige más regresión psicológica que conciencia estética estilística. No menos pesadas son las restricciones de naturaleza métrica, armónica y formal. La monotonía del jazz no descansa, vista en su conjunto, en una básica organización del material en la que, como en cualquier lengua articulada, la fantasía pudiera moverse libre y sin inhibiciones, sino en la entronización exclusiva de unos cuantos trucos, fórmulas y clichés bien definidos”, en Theodor Adorno, *Escritos musicales*, Madrid, Akal, v. IV, 2008.

⁹⁶ “Conversación con Julio Estrada. Mi imaginación es mi música”, *Revista de la Universidad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, n. 111, 2013.

⁹⁷ González Mello y Staton, *Vanguardia en México...*, *op. cit.*, p. 18.

Asimismo, sus postulados fundamentales se identifican con posiciones aparentemente opuestas: el experimentalismo formal y el compromiso político-social”.⁹⁸

Julián Carrillo construyó un discurso en favor de una revolución estética, rasgo que tienen en común las vanguardias históricas, las cuales buscan una ruptura “violenta y total con el arte del pasado”,⁹⁹ aunque en el fondo, son herederas de la tradición.

Si estudiamos al Sonido 13 a partir de la interrogante sobre el nacionalismo musical y la música posrevolucionaria, el panorama nos presenta problemas. Es así que resulta necesario modificar las premisas, puesto que bajo esa pregunta el caso de Carrillo seguirá siendo polémico toda vez que no encaja del todo en la narrativa de la historia de la música mexicana.

Indudablemente, la teoría del Sonido 13 fue una aportación a la música occidental del siglo XX que permite considerar al México de la década de los veinte como un lugar propicio para la reflexión estética y experimentación sonora. En consecuencia el Sonido 13 se torna en sintomático del México moderno y un vestigio del pensamiento vanguardista mexicano, gestado bajo el paradigma de la Revolución mexicana.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 18.

CONCLUSIONES

El estudio crítico de la vida y obra de Julián Carrillo resulta esencial para generar nuevos debates sobre la historia de la música mexicana, en especial por lo que respecta a las relaciones entre los músicos y el poder. Esta investigación buscó sugerir nuevas interrogantes en torno a la función de la música en los nacionalismos mexicanos del siglo XX, al papel de los músicos en la política cultural del Estado revolucionario y posrevolucionario, y sobre las relaciones ideológicas y estéticas que mantuvieron con la hegemonía.

A través de un paradigma histórico en ocasiones carente de crítica, historiadores y musicólogos han demandado al artista de las primeras décadas del siglo XX una ideología y estética expresamente alineada a la historia oficial de la Revolución mexicana. A partir de ello, le ha sido garantizada su inclusión en el panteón de nuestros próceres músicos. En consecuencia, con la reiteración de cierta “imagería oficial” sobre la Revolución y de equivocadas nociones sobre lo que fue el “artista revolucionario”, hasta ahora, se ha hecho poco por comprender en su complejidad las distintas formas en que los músicos y artistas reaccionaron ante la gesta armada. Así, los especialistas parecen incapaces de explicar cómo la ideología *conservadora* de Julián Carrillo le permitió tener un lugar protagónico y decisivo en las políticas culturales durante los años de la gesta revolucionaria y los de la reconstrucción.

En una historia de la música que poco se ha ocupado en cuestionar el discurso hegemónico, parece contradictorio el hecho de que un compositor de “ideología conservadora” haya tenido la batuta del entorno musical durante la Revolución. En sentido estricto, Carrillo fue un músico a todas luces “revolucionario”. La supuesta contradicción, además de dejar expuesto un rasgo común y característico de la suerte de algunos artistas e intelectuales mexicanos a lo largo del siglo XX, pone en evidencia, por una parte, la tendencia de la historia y la musicología a identificar en el carácter *indigenista* o *prehispanista* de la estética musical mexicana, los únicos valores “revolucionarios”.

Cabe recordar lo que Carlos Chávez advertía en 1946:

Preparada y hecha en la paz y para la paz, esta generación [la de Castro, Rafael J. Tello, Julián Carrillo, etc.] fue ajena, y aún enemiga, de las inquietudes de la Revolución: era más bien una generación quieta y quietista [...] La generación de los músicos de entonces [...] no era lo suficientemente fuerte ni por su capacidad artística creadora ni por su capacidad constructora de un medio social [...] Ponce tuvo muchas de las condiciones que hubieran sido necesarias para convertirse en el gran animador de la música mexicana [...], en los primeros mil novecientos veintes. Pero sin duda no todas las necesarias, donde no lo fue. Le faltó tal vez la más precisa, el deseo de serlo. Gustó siempre de vivir en la paz del retiro [...] Es increíble que todos los músicos, maestros y discípulos por igual, jamás hayan tenido la menor inquietud por saber lo que estaba pasando fuera de las cuatro paredes del Conservatorio [...] Esa tremenda depresión, esta falta de ímpetu y de sentido progresista eran 'polvos de aquellos lodos'. Eran el resultado del quietismo que había ido dominando progresivamente a las generaciones musicales de fines del siglo XIX y principios del XX. Si en la historia de la música de México aparece esta gran depresión coincidiendo precisamente con el periodo central de la Revolución 1910-1930, no podemos considerar ese hecho como signo de debilidad de éstas. Al contrario: La Revolución fue un movimiento revelador de vitalidad, de la existencia de poderosas fuerzas de signo positivo, de afirmación de la personalidad nacional. Si faltaban hombres en algunos terrenos, no era posible hacerlos en cinco o diez años [...]¹

En definitiva, Chávez ignoraba o se negaba a reconocer ciertos aspectos de la historia de la música mexicana durante los años revolucionarios. Por lo que respecta a Carrillo, el primero no le reconoció mérito alguno en la enérgica campaña de promoción de la música mexicana que emprendió desde 1909 con la formación de la Orquesta Sinfónica Beethoven y el Cuarteto Beethoven. Como tampoco, el florecimiento que dio al Conservatorio Nacional de Música durante los dos periodos en los que fue director (1913-1914 y 1920-1923) o el proyecto de visibilidad de los músicos latinoamericanos en la escena musical neoyorkina con la America Symphony Orchestra, el cual, si bien fue efímero, tuvo una fuerte resonancia. Menos aún, la reorganización de la Orquesta Sinfónica Nacional en 1918, ni el compromiso que mantuvo con las políticas culturales y educativas durante los gobiernos revolucionarios de Venustiano Carranza, Adolfo de la Huerta y Álvaro Obregón.

¹ Carlos Chávez, *La música: México y la Cultura*, SEP, México, 1961.

CONCLUSIONES

El cambio es definitorio: la marcha atrás trastoca la revolución cultural de los años veinte y treinta en una *cultura institucional* a la que se adhieren artistas y escritores que hacen del arte posrevolucionario un juego de sombras de la imaginación oficial. En música predomina una academia nacionalista que se limita a seguir e imitar a Chávez a través de un pardo *mexicaneó* que contrasta con la mexicanidad juarista y el mexicanismo posrevolucionario. La estética del nuevo Estado olvida las raíces y se bifurca en un ñoño nacionalismo oficial [...] ²

Sin duda, podemos afirmar que el propio Carrillo aprovechó la marginalidad en que se encontró desde fines de la década de 1920 hasta el ocaso de su vida, para victimizarse, como un acto desesperado por atraer la atención en un ambiente musical que lo consideraba propio de una generación “del antiguo régimen”. De acuerdo al historiador Peter Gay, éste fue un rasgo en común de las personalidades artísticas de modernas del siglo XX:

[...] salvo algunas excepciones agradables, los debates entre rivales por el favor del público en las artes eran diálogos de sordos. Todos echaban mano de aquello a lo que recurrían a menudo los combatientes en tales disputas: simplificaciones de bulto y, con ellas, notables exageraciones de la distancia que los separaba del “enemigo”. Los fanáticos de ambos extremos del espectro disfrutaban exponiendo la maldad del otro con una agresividad que su propia mitomanía les permitía desplegar y racionalizar. Los portavoces más vehementes de los modernos se presentaban como outsiders profesionales, y la clase dirigente los tildaba de amateurs testarudos que no merecían la representación de sus obras, la exposición de sus cuadros ni la publicación de sus novelas. Entre tanto, los modernos confirmaban alegremente su estatus de parias cultivando los dolorosos placeres del victimismo.³

Y remata con: “el historiador que interpreta estos turbulentos gritos de guerra en su sentido literal está condenado a perpetuar, en lugar de desvelar, estos cuentos de hadas.”⁴

En consecuencia, optamos por ir más allá del dilema sobre si Carrillo perteneció o no al canon de la música mexicana posrevolucionaria, amén de los conflictos que mantuvo con otros músicos como Carlos Chávez.

² Julio Estrada, *Canto roto: Silvestre Revueltas*, México, Fondo de Cultura Económica, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2012, p. 42.

³ Peter Gay, *Modernidad: la atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*, Madrid, Paidós, 2007, p. 31

⁴ *Ibíd.*, p. 32

CONCLUSIONES

Acorde con el planteamiento del historiador estadounidense Peter Gay, esta investigación no pretendió develar conflictos ya estudiados, los cuales, es menester reconocer, no se lograrían comprender a fondo sin contextualizarlos a partir de los años que aquí se trabajaron; los que hasta ahora han permanecido desatendidos por la historia.

Al resaltar un actuar político desconocido del músico, los años del exilio de Julián Carrillo en Nueva York develan un punto de inflexión imprescindible para la comprensión de su posterior posicionamiento en la política cultural de los años revolucionarios y posrevolucionarios.

El actuar de Carrillo durante su exilio en Nueva York y los proyectos realizados como la academia de música y la America Symphony Orchestra, dejan ver la astucia característica de su personalidad. Pese a que salió de México por ser identificado como miembro de la reacción mexicana al haber pertenecido al gobierno de Victoriano Huerta, logró desde el exilio pactar con Venustiano Carranza para luego fungir como portavoz de su doctrina en el país vecino. Volvió a México en julio de 1917, pocos meses después de que Estados Unidos entrara en el conflicto de la Primera Guerra Mundial, y de inmediato, se erigió como un caudillo de la política musical del país, estatuto que mantuvo durante los gobiernos revolucionarios subsecuentes.

Carrillo fue un hombre singular en la Revolución mexicana. Pese a su incuestionable protagonismo, no mantuvo convicciones ideológicas cercanas a los valores que la historia ha querido identificar en los protagonistas de la gesta armada. Así, su caso nos plantea matices ciertamente incómodos para la historia oficial de este periodo.

Por una parte, da cuenta del profundo conservadurismo político de algunas de las figuras decisivas de dicho proceso, y en consecuencia, plantea la posibilidad de una historia de la Revolución que reconozca esas contradicciones. De ahí que sea menester tomar en cuenta el valor de la creación intelectual y artística de aquellos individuos identificables con “la reacción”, quienes, en muchos casos, se distinguieron en diferentes campos, fuese el científico, o bien, como críticos de su realidad y notables artistas revolucionarios. Todo ello

CONCLUSIONES

conlleva la necesidad de una historia de la Revolución mexicana que de cuenta de la continuidad de valores estéticos y éticos emanados, sin duda, de la burguesía y el aparato burocrático del porfirismo.

Carrillo perteneció a la élite política y artística mexicana durante los años de Porfirio Díaz y y logró mantener su estatus a lo largo de la lucha armada y los tiempos de la reconstrucción. Su actividad y desarrollo como músico durante el gobierno de Francisco I. Madero no le significaron obstáculo alguno para reconocer al gobierno de Victoriano Huerta. Luego, sin grandes tropiezos habría de colaborar después con Venustiano Carranza. Precisamente su nombramiento como director de la Orquesta Sinfónica Nacional, en 1918, da pie a su consolidación como uno de los protagonistas del arte musical en México.

Durante estos años, Carrillo escribió y proyectó óperas que nos permiten vislumbrar su pensamiento estético y político. En ellas es posible trazar un intento fallido de reivindicar episodios de la historia de México a través de la ópera. Podemos mencionar como ejemplos *La Paloma* (1911), una obra claramente promonárquica, que narra los días previos a la ejecución de Maximiliano de Habsburgo. O *Xúlitl* (1921) ópera a todas luces hispanista, pese a la prosapia que Carrillo hizo sobre su “indianidad” durante sus años de exilio en Nueva York. Recordemos la enérgica campaña realizada por el propio Carrillo para legitimarse y abrirse camino en la escena musical neoyorkina. La constante difusión en torno a su origen de indio americano y de indígena mexicano, da cuenta del uso político de dicha categoría durante la Revolución, cuando el indigenismo surge como protagonista no sólo en lo social, sino también en la representación artística. En *Xúlitl*, como sucede en numerosas obras Carrillo, como *Preludio a Colón* (1921) o *Sinfonía Colombia* (1926) es posible observar la estrecha relación que tuvo con el pensamiento hispanista de José Vasconcelos.⁵

Por lo que respecta a su teoría del Sonido 13, con ella Julián Carrillo lega registro de la existencia de una sensibilidad muy particular en México, expresada en la fragmentación del

⁵ Sucede lo mismo en lo que respecta a la imaginería hispanista de su teoría del Sonido 13 expresada entre otras cosas, en su oda a Cristóbal Colón.

tono. Esto sucedía paralelamente en otros lugares como en República Checa, con la propuesta microtonal de Alois Hába. Por otro lado, es importante reconocer que el Sonido 13 resulta ser un intento de sistematización de una estética musical mexicana de profundas raíces científicas, lo cual resultaría evidente al reconocer que Carrillo se formó bajo el paradigma positivista.

Desde una perspectiva crítica de las nociones que la historiografía ha dado por sentado sobre los primeros años de trayectoria artística de Carrillo, se buscó ofrecer una perspectiva desconocida de su actuar en los años más álgidos de la Revolución, con la finalidad de replantear su posicionamiento en la historia musical mexicana del siglo XX.

Quizá, este estudio sugiera nuevas vertientes de investigación tales como:

- La trayectoria y producción de los intelectuales y artistas exiliados durante la Revolución Mexicana
- La representación de episodios de la historia mexicana en la ópera del siglo XX, y el estudio de sus implicaciones políticas y simbólicas.
- La particularidad de la estética musical vanguardista en México durante la primera mitad del siglo XX y su relación con las vanguardias europeas.

Así, la encrucijada que plantea Alex Ross seguirá vigente:

Qué tiene que ver la marcha de la historia con la música constituye el tema de un intenso debate. En el mundo clásico ha estado de moda desde hace mucho tiempo mantener a la música cercada respecto de la sociedad, declararla un lenguaje autosuficiente. En el hiperpolítico siglo XX, esta barrera se derrumba una y otra vez [...]. Sin embargo, articular la conexión entre la música y el mundo exterior sigue siendo endiabladamente difícil. El significado musical es vago, mutable, y en última instancia, profundamente personal. No obstante, aún cuando la historia no pueda nunca decirnos exactamente qué significa la música, ésta sí que puede decirnos algo sobre la historia.⁶

⁶ Alex Ross, *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*, trad. Luis Gago, Seix Barral, Madrid, 2007, p. 13.

Fuentes primarias

Archivo	Siglas
Archivo Centro Julián Carrillo	ACJC
Archivo General de la Nación	AGN
Archivo Histórico de la UNAM	AHUNAM
Archivo del Centro de Estudios de Historia de México Carso	ACEHM
Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores	AHSRE

Bibliografía

Baqueiro Foster Gerónimo, *Historia de la música en México III*, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Sección de Investigaciones Científicas, 1964.

Béhague Gerald, *Music of Latin America: An Introduction*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1979.

Benjamin Gerald, "Julián Carrillo and Sonido 13", *Yearbook*, New Orleans, Inter American Institute for Musical Research, vol. III, Nueva Orleans, 1967.

Bulnes Francisco, *Los grandes problemas de México*. México, Editora Nacional, 1965.

Buch Esteban, *El caso Schönberg. Nacimiento de la vanguardia musical*, trad. De Horacio Pons, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006

"De la musique au politique, en passant par la culture", en *L'Institution musicale*, sous la direction de Jean-Michel Bardez, Jean-Marie Donegani, Damien Mahiet et Bruno Moysan, Collection Musique, France Delatour, 2011.

Bürger Peter, *Teoría de la vanguardia*, trad. de Tomás Joaquín Bartoletti, Buenos Aires, Los Cuarenta, 2010.

Burke Peter, *Formas de la historia cultural*, Madrid, Alianza, 2006

Carrillo Julián, *Pláticas Musicales 1*, México, Wagner y Leven, 1913

Tratado Sintético de Harmonía, Nueva York, G. Schirmer, 1915.

Tratado sintético de armonía, New York, G. Schirmer, c. 1915,

Errores universales en música y en física musical, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1967, p. 197.

Rectificación básica al sistema musical clásico. Análisis físico-músico Pre-Sonido 13, San Luis Potosí, Talleres Gráficos de la Escuela Industrial Militar, 1930.

A través de la técnica musical, México, Secretaría de Educación Pública, 1949, p. 75.

Sistema general de escritura musical, México, Ediciones Sonido 13, 1957

Sexteto para cuerdas (1901), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" CENIDIM, 2019, 125 p.

Testimonio de una vida, México, Comité Organizador San Luis 400, 1945

Castro Leal Antonio, *La novela de la Revolución Mexicana*, México, Aguilar, 1967

Chávez Carlos, *La música: México y la Cultura*, SEP, México, 1961.

Conti Luca, "Introducción crítica al Sonido 13 de Julián Carrillo", *Heterofonía. Revista de Investigación Musical*, México, n. 123, julio-diciembre de 2000, p. 77.

Suoni di una terra incognita. Il microtonalismo in Nord America (1900-1940), Trento, Italia, Librería Musicale Italiana / Università e della Ricerca e de Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche dell'Università degli Studi di Trento, 2005, 353 p.

"Preludio a Colón, Tepepan, Horizontes: el proceso compositivo y estrategias formales en dos diversas fases del Sonido 13 de Julián Carrillo", *Heterofonía. Revista de Investigación Musical*, México, n. 128, enero-junio de 2003.

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

Córdova Arnaldo, *Ideología de la Revolución Mexicana. La formación del nuevo régimen*, México, Era, 1992.

Díaz Arciniega Víctor, *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Estrada Julio, "Carlos Chávez: Quiénes son los otros?", *PIM. Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, n. 3-4, 2009-2010, p. 7-32.

"Mi imaginación es mi música", *Revista de la Universidad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, n. 111, 2013.

Canto roto: Silvestre Revueltas, México, Fondo de Cultura Económica, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2012, p. 42.

La Música de México, periodo nacionalista, México UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, p. 122.

Fell Claude, *José Vasconcelos. Los años del águila, 1920-1925. Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

Gamboa Federico, *Diario. 1892-193*, selección, prólogo y notas de José Emilio Pacheco, México, Siglo XXI, 1977.

Gay Peter, *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*, México, Paidós, 2007,

García Lorca Federico, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1954, p. 395-459.

Granados Aimer, *Debates sobre España. El hispanoamericanismo en México a fines del siglo XIX*, México, El Colegio de México, 2005, p. 227.

González Mello Renato y Stanton Anthony, *Vanguardia en México 1915-1940*, México, Museo Nacional de Arte, 2013.

Henríquez Ureña Pedro, *Memorias, Diario, Notas de viaje*, introd. y notas de Enrique Zuleta Álvarez, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 107-108. (Biblioteca Americana).

Heliodoro Valle Rafael, "Diálogo con Julián Carrillo", *Universidad: mensual de cultura popular*, México, t. III, n. 9, octubre de 1936.

Herrera y Ogazón Alba, *El arte musical en México*, México, Dirección General de Bellas Artes, 1917.

Hijar Guevara Mariana, *Razonar la música. Aproximaciones al pensamiento musical de Juan N. Cordero*, tesis de licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

Madrid Alejandro L., *Sonidos de la nación moderna: música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930*, La Habana, Cuba, CASA, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2009, 180 p.

In search of Julian Carrillo and Sonido 13, Oxford, Oxford University Press, 2015, 303 p.

Mayer Serra Otto, *Panorama de la música mexicana. Desde la independencia hasta la actualidad*, México, Colegio de México, 1941, 196 p.

Moreno Rivas Yolanda, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Moulton Paul F., *Of Bards and Harps. The Influence of Ossian on Musical Style*, Master of Music's Dissertation Degree, The Florida State University, 2005.

Palacios Guillermo, "Calles y la idea de la Revolución Mexicana", *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, v. 22, n. 3, enero de 1973, p. 261-278.

Pérez Montfort Ricardo, "Three Norwegian Experiences in Post-Revolutionary Mexico: Per Imerslund, Halfdan Jebe and Ola Apenes", en Steinar A. Saether, *Expectations Unfulfilled: Norwegian Migrants in Latin America, 1820-1940*, Leiden, The Netherlands, Brill, 2015, p. 184-224. (Studies in Global Social History, v. 24, n. 8).

Picún Olga y Carredano Consuelo, "El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios", en Fausto Ramírez, Luise Noelle y Hugo Arciniega (coords.), *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 1-24, p. 4.

Ramírez Rancaño Mario, "La república castrense de Victoriano Huerta", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, México, n. 30, julio-diciembre de 2005, p. 170.

"El amargo exilio de Victoriano Huerta y sus seguidores en España: 1914-1920", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, México, n. 55, enero-junio 2018, p. 184.

La reacción mexicana y su exilio durante la revolución de 1910, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2002

Rashkin Elissa J., *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.

Ross Alex, *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*, trad. Luis Gago, Seix Barral, Madrid, 2007, p. 13.

Saavedra Leonora, *Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music*, PhD Dissertation on Musicology, University of Pittsburgh, 2001.

Sandi Luis “Compositores mexicanos de 1910 a 1958” en *La Música de México, periodo nacionalista*. Julio Estrada ed., México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 43.

Sáenz Olga, *El Futurismo italiano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010.

Scheider Luis Mario, *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, 1ª reimp., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2007, 205 p.

Sierra Justo, *Obras completas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1992, t. XV. (Nueva Biblioteca Mexicana).

Taylor Gibson Cristina, *The Music of Manuel M. Ponce, Julián Carrillo and Carlos Chavez in New York 1925-1932*, tesis de doctorado en Musicología de la Universidad de Maryland, 2008.

Tenorio Mauricio, “A Tropical Cuauhtémoc: Celebrating the Cosmic Race at the Guanabrar Bay”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México, n. 65, 1994.

Vasconcelos José, *Memorias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988-1989, t. II.

Obras completas, México, Libreros Unidos Mexicanos, 1961, t. III.

Pitágoras, una teoría del ritmo, prólogo de Mauricio Beuchot, México, Summa Mexicana, 2011, p. 55

El monismo estético: ensayos, edición facsimilar, México, Secretaría de Cultura / Juan Pablos Editor, 2016

Velasco Urda José, *Julián Carrillo. Su vida y su obra*, México, Grupo 13 Metropolitano, 1945

Zanolli Fabila Betty Luisa, *La profesionalización de la enseñanza musical en México*, tesis de doctorado en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, 2 v.1, p. 331.