



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

CROMOMETROFONÍA Y CAPITALISMO

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA:

LUIS GUILLERMO MARTÍNEZ GUTIÉRREZ

NOMBRE DEL TUTOR

DR. CARLOS OLIVA MENDOZA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT, UAM-I
DR. MARIO EDMUNDO CHÁVEZ TORTOLERO, FFyL, UNAM

Ciudad de México, Méx., agosto de 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Índice

Introducción, p. 3

Capítulo I. El sublime rango de nación, p. 27

1. Introducción
2. La ópera y sus recintos: el negocio de la nación
 - a. *La tensión en las relaciones mercantiles*
3. Salones y tertulias
4. Usos del Himno Nacional y las bandas militares
5. Sociedades e instituciones
6. Naturaleza administrativa de México
7. Contextos pendientes

Capítulo II México como drama melódico, p. 85

1. A:l:B (ab:l:cb) = México. La falacia esencialista
 - a. *Del uso ritual a la representación*
2. Evanescencia y metamorfosis
 - a. *Relación entre física y profecía*

Conclusión, p. 129

Apéndice, p. 133

1. Música: elipsis y metamorfosis
 - a. *Dos centros interdependientes*
2. Mercancía: elipsis y metamorfosis
 - a. *Transustanciación mercantil*
 - b. *Contradicciones dualmente polares: el curriculum vitae de la mercancía*
 - c. *Las metamorfosis de las mercancías*

Bibliografía, p. 193

Introducción

Crometrofonía y capitalismo es un estudio de investigación que trata de involucrar dos realidades distintas a primera instancia: la propuesta microtonal del Sonido 13 y el desarrollo del capitalismo en nuestro país. No trata, en lo absoluto, de volver capitalista al Sonido 13, ni pensarlo en la contraparte comunista, sino de pensar filosóficamente al Sonido 13 dentro de su contexto, es decir, en un proyecto civilizatorio moderno y económico muy específico: el mercantilismo capitalista musical. Por esto mismo, el objeto de estudio no es un sistema filosófico como tal, ni parte, mucho menos, de una estructura filosófica. Parte de dos sistemas distintos: la música occidental y la economía mercantil capitalista y llega –por medio del avance de discursos críticos– a las formas críticas de la configuración de un país. En todo este recorrido no hay sistemas filosóficos como tales, sino discursos críticos en elevación y caída. ¿Qué elemento une a estas dos realidades sistémicas? El intento por generar una identidad propia de aquel país que emergía tras su independencia, la formación de una “razón histórica nacionalista” como lo ha asegurado Aureliano Ortega, por medio de la formación de una “filosofía dispersa”.¹ Una “filosofía dispersa” que se distingue y se refuerza por medio de sus variadas formas de

¹ En su artículo “Pensamiento, cultura y política en México hacia 1934”, afirma:

“En el caso de los artistas plásticos, músicos, fotógrafos y cineastas, aquella razón histórica brota casi espontáneamente del propio tratamiento histórico-estético de sus temas y de la búsqueda de nuevas formas expresivas, lo que nos obliga a considerar esa razón histórica como una forma específica de filosofía dispersa; o si se quiere, una amplia gama de filosofías dispersas que cobra cuerpo en una manifestación específica de razón histórica nacionalista.” Aureliano Ortega Esquivel, “Pensamiento, cultura y política en México hacia 1934”, en *Ensayos sobre pensamiento mexicano*, MAPorrúa, México, 2014, p. 38.

Esta propuesta la ha seguido trabajo hasta su último libro *Filosofía mexicana* (2018), donde critica los intentos academicistas de concebir una filosofía mexicana:

“Es posible dejar de lado el limitado punto de vista de los propios filósofos y buscar a la filosofía en aquello que en estricto rigor no es filosofía, pero que en el curso de la historia ha permitido la formulación de preguntas y respuestas filosóficas que, en ocasiones, han suplido con mejor fortuna a la misma filosofía cuando de lo que se trata es preguntar qué y quiénes son los “mexicanos”, qué significa su presencia y su ser en el mundo y qué es posible esperar de todo ello. Preguntas y respuestas filosóficas de las que, en éste caso, se han hecho cargo alternativamente la literatura, la antropología, el derecho, la historiografía, la pedagogía y aun las artes mayores y menores, ajustándose a una suerte de programa de investigación y a un ejercicio reflexivo que se articula en torno a la pregunta por un sujeto, un espacio-tiempo y un proceso civilizatorio propios; es decir, un hombre, un lugar y una historia específicamente mexicanos.” A. Ortega Esquivel, *Filosofía Mexicana*, Universidad de Guanajuato, México, 2018, p. 34.

expresarse, en la misma línea que las reconoció Carmen Rovira en *Una aproximación a la historia de las ideas filosóficas en México. Siglo XIX y principios del XX* (2010) y, de manera más clara, en los tres tomos de *Pensamiento Filosófico Mexicano del siglo XIX y primeros años del XX* (2017), como una “filosofía vital.”²

Sin embargo, y a pesar de algunas cercanías, aquí no se dejan ver estas filosofía dispersa ni vital más cercanas a un humanismo filosófico con originales formas de manifestarse, sino una filosofía que se pregunta por qué la filosofía se encuentra de manera potente en estas formas de expresión que, a lo largo de la historia de este país, se configuraron como mercancías. ¿Cuál es el poder de la mercancía para que haga que el pensamiento filosófico se desplace a estas tecnologías económicas? Si bien, aquí se reconoce la originalidad de expresiones que tiene el quehacer filosófico en México, esta investigación se distancia de estas posiciones al creer que se quedan estancadas en la defensa de un humanismo filosófico y no sigue preguntándose por la naturaleza de esas mismas formas de expresarse.

Entonces, resulta sorprendente que en una tradición filosófica tan amplia y ambigua como lo es la llamada filosofía mexicana (entendida como filosofía dispersa o filosofía vital) no surjan con potencia filosofías o sistemas filosóficos de prácticas artísticas y estéticas. A mi modo de ver, las propuestas anteriores no alcanzan a responder tal cuestión en tanto no analizan la estructura básica de dichas formas de expresión. Es Carlos Oliva quien propone la hipótesis de la “donación de forma”, propia del pensamiento mexicano, realidad que lo condena permanentemente a ser un cometario de otras filosofías, pues “al asumir esta premisa

² En la introducción del primer tomo afirma:

“Este pensamiento filosófico tiene también sus propias ‘formas’ de expresión, que es necesario respetar, conocer y saber penetrar para descubrir sus contenidos filosóficos. Tales formas son el ensayo, el discurso como alocución dirigida a un público que puede ser muy diverso, el artículo periodístico que cumple con la tarea de divulgación ideológica y de convencimiento, y la disertación, entre otras.” Ma. del Carmen Rovira Gaspar, *Pensamiento Filosófico Mexicano del siglo XIX y primeros años del XX*, (1 reimp.), Tomo I, UNAM, México, 2017, p. 14.

fundamental, hace operar una ley interna de formalización: desmonta constantemente la forma dada, y la reconstruye, proyecta y abandona (difícilmente trasciende) las tradiciones filosóficas.”³ Pero no solamente eso, lo más importante, para esta investigación, es que esta propuesta centra su atención en las formas mercantiles y concibe al pensamiento mexicano como un conjunto de discursos críticos ante esta estructura básica, discursos que, constantemente, van realizando su donación de forma para configurarse.

Guiada y no pocas veces subsumida por esta donación de forma y su legalidad formal barroca –siempre dramática, teatral, cortesana– el pensamiento filosófico mexicano produce, y esto también se niega permanentemente, un discurso crítico. Discurso que se basa en el análisis de los materiales, la extracción de su potencia –que es la potencia social y comunitaria– y la prognosis de mundos diferentes al del mercantilismo capitalista que subsume a América, de manera paradigmática en la historia mundial, al curso del capital.⁴

La pertinencia de esta aclaración radica en la necesidad de señalar parte de la metodología que se utiliza en este estudio y la manera en la que éste entiende y desarrolla la investigación filosófica. Por tanto, este es un estudio del comportamiento de la mercancía musical y está basado en la hipótesis que sostiene que el proyecto civilizatorio que ha desarrollado México como país independiente es mercantil. Al ser esto así, se podrá realizar un estudio sobre las formas mercantiles (en este caso particular las mercancías musicales), a partir de la crítica a dicho proyecto civilizatorio que se fraguó con el intento de erigir a México como una nación. Dicho proceso civilizatorio aunque es económico, se ha forjado desde propuestas artísticas, comportamientos sociales y estrategias políticas que parten de la forma mercantil.

³ Carlos Oliva, *Teorías y discursos críticos en México. Ensayos introductorios a filosofías mexicanas*, FFyL, UNAM, México, 2021, p. 12

⁴ *Ídem*, p. 13

Las consecuencias de pensar este desarrollo nacional desde la instauración del mercado mercantil son vastas, aun así, creo que todas o la mayoría de ellas parte del extractivismo o saqueo como eje principal que potencializa este proyecto mercantil civilizatorio. Por medio de la acumulación de riquezas, que se obtienen del saqueo, (en los mismos términos en los que describe este proceso Marx) es como se generó y se sigue generando la actividad cultural musical en este país, así es como fue posible el llamado nacionalismo musical mexicano. Es decir, en tanto se hablará de la generación de un mercado mercantil de la música se necesita tener claro que, previamente, para su generación, se necesita de la llamada acumulación originaria. ¿Cómo se fraguó este proceso en el aspecto musical de este país?, ¿en qué términos se habla de acumulación originaria en el devenir musical del país?, ¿qué tanto tiene que ver el Sonido 13 en este proyecto? Es lo que, en parte, trata de proponer esta investigación.

¿En qué consiste el Sonido 13?

Para tales fines es necesario aclarar qué es el Sonido 13. Esta investigación recupera el término *cromometrofonía* inventado por Carrillo para referirse a las propuestas que se engloban en el Sonido 13. Aunque es cierto que, según lo referido por el propio maestro potosino, la propuesta de este término fue en sus años de estudiante en el Conservatorio de la Ciudad de México, al fundar la sociedad de alumnos de aquella institución, es decir, cuando aún no formulaba ningún planteamiento de lo que después se conocería como Sonido 13. A pesar de esta diferencia contextual y de que Carrillo no retomara el concepto para referir sus propuestas teóricas y prácticas posteriores, esta investigación sí lo hace y lo realiza de este modo en tanto el concepto de *cromometrofonía* realza la parte físico-matemática, fundamento de la música según lo postulado por el mismo Julián Carrillo. A decir del compositor de Ahualulco el término se

compone de las raíces *cromo*, *metro* y *fonos*, y es un neologismo para describir al arte de medir y organizar los sonidos y sus colores, es decir, sus timbres. Con esta propuesta deja atrás el término de “música” para referirse a este arte, pues, según Carrillo, dicha palabra no designa lo que en materia musical se practica.⁵ Posteriormente, David Espejo y Oscar Vargas, considerados los últimos alumnos de Julián Carrillo recuperaron dicho término y lo utilizaron como título o inspiración para intitular sus composiciones y grabaciones como el álbum *Cromometrofonía* Vol. I (1973) con composiciones de estos dos alumnos para arpas microinterválicas. Así, aunque no desecha la parte inspirativa que necesita este arte, lo que realiza Carrillo no es esa actividad de las musas, sino un ejercicio práctico o arte que consiste en medir sonidos y sus timbres. Esto también, es, aunque no totalmente, el Sonido 13.

Además de lo anterior, el Sonido 13 engloba una serie de propuestas microtonales, correcciones al sistema occidental musical y simplificaciones a su forma de escribir la música. Son propuestas microtonales o microinterválicas que están dentro de la afinación occidental y otras que salen de dicha convención (por ejemplo, la propuesta de los armónicos naturales, surgida después de la corrección a la ley del nodo). Así, es el mismo maestro Carrillo quien propone los tres pilares que sostienen al Sonido 13: enriquecimiento, simplificación y

⁵ Dice el mismo Carrillo:

“En una de las sesiones [de la Sociedad de Alumnos] presenté una tesis escalofriante, con el propósito perfectamente definido de cambiar la palabra ‘Música’, por otra que estuviera más de acuerdo con la historia y la lógica. Basábame en que originalmente la palabra música se empleó en el sentido plural de Musas; pues música era la poesía, y música era igualmente la pintura, y la escultura, y la gramática y las matemáticas, etc., etc., ya que siendo la palabra música plural de musas, incluía todas las ciencias y las artes presididas por las musas. Basándome en ese antecedente histórico, creí que no debía emplearse un plural ‘musas’ (música) para un singular arte de los sonidos, y sin ningún miramiento hacia la palabra genérica ninguno de los elementos componentes llevara los elementos fundamentales de la música: ‘SONIDOS MEDIDOS Y MATIZADOS’; y fue así como propuse valientemente en la Sociedad de Alumnos del Conservatorio Nacional de aquellas lejanas fechas, una palabra compuesta que según yo, no sonaba mal. Esa palabra es CROMOMETROFONÍA, y que según yo, podría traducirse por SONIDOS MEDIDOS Y MATIZADOS, sin que quede fuera de la palabra genérica ninguno de los elementos componentes de la música.” Grupo 13 Metropolitano, *Julián Carrillo. Su vida y su obra*, Edición Grupo 13 Metropolitano, México, 1945, p. 104

purificación.⁶ Por *enriquecimiento* se entiende que es, principalmente, el sonoro. Carrillo logra mundos sonoros tan complejos desde los tonos enteros hasta los dieciseisavos de tono que en una llamada octava (Carrillo les llama “ciclos” debido a que ya no tiene sentido llamarles octavas) contiene 96 sonidos, así, una arpa en 16vos de tono que contiene tres ciclos tiene un total de 288 sonidos en un solo instrumento, es decir, 96 sonidos en tres ciclos diferentes. La propuesta más radical sobre este pilar se da a conocer en el libro *El infinito en las escalas y en los acordes* (1957), en donde, por medio del cálculo de probabilidades, propone una nueva técnica para elaborar nuevas escalas y acordes.⁷ Así, logra, solamente de las escalas fundamentales, 2,047 nuevas escalas de los doce sonidos musicales.

Al salir de los 12 sonidos y empezar con 13, las 2,047 escalas fundamentales que se lograron con 12 aumentan al doble más uno, o sea a 4,095 con 13 sonidos; y con 14, a 8,191; con 15 a 16,383; con 16 a 32,767; con 17 a 65,535; con 18 a 131,071... y hemos llegado únicamente al tercio de tono. Ahora cabe preguntar ¿adónde llegará la música con todas las combinaciones posibles antes de llegar a los dieciseisavos de tono? ¿Tengo o no derecho a decir que con la revolución musical del Sonido 13 ha llegado la música al infinito en los sonidos, en los intervalos, en las escalas, en las melodías y en las armonías?⁸

Ante este enriquecimiento habría que preguntarse, entre otras cosas, ¿de qué forma se podría escribir algo así como el infinito sonoro? El mismo Carrillo trata de dar una respuesta, la cual es la llamada *simplificación*, otro de los pilares del Sonido 13. Los problemas, asegura Carrillo, empiezan en la escritura convencional de occidente pues existe una complicación innecesaria, es

⁶ Estos tres pilares son el eje rector de todas sus propuestas y numerosas publicaciones y manuscritos inéditos (habrá que investigar si también de sus composiciones microtonales) como el clásico *Teoría lógica de la música* (1954); pero también *Sonido 13. Fundamento científico e histórico* (1948); *Tres conferencias* (1936); *La revolución musical del Sonido 13. Cargos concretos a Juan S. Bach* (manuscrito sin fecha); *Física musical* y *La física purificará a la música* (manuscritos que, como se verá más adelante, parecen ser borradores de su libro *Dos leyes de física musical* de 1956); entre muchos otros.

⁷ Julián Carrillo, *El infinito en las escalas y en los acordes*, Ediciones Sonido 13, México, 1957.

⁸ *Ídem*, p. 30

decir, tan sólo para nombrar un sonido se ocupan tres nombres diferentes, *vgr.* Do, Si# y Rebb. El problema se va agigantando, pues si tenemos en cuenta la posibilidad de escribir en tres llaves diferentes (Sol, Fa y Do) y que cada una de ellas se puede colocar en tres o más posiciones distintas (la llave de Sol se puede colocar en la 2ª, 1ª o 5ª líneas del pentagrama, la de Fa en la 4ª, 5ª o 3ª y la de Do en la 5ª, 4ª, 3ª y 2ª) entonces, un mismo sonido se puede representar gráficamente de 78 maneras diferentes. Por tanto, si esto lo contemplamos para los doce sonidos clásicos tenemos 936 signos distintos para sólo 12 sonidos, y si esto lo colocamos en las 8 octavas en uso entonces hablamos de 7,488 signos para representar 12 sonidos en 8 alturas diferentes. Si esta complicación es para un sistema musical de 12 sonidos, ¿qué le espera a una propuesta en la que existen, solamente en una llamada octava, 96 sonidos? Ante este análisis y crítica, Carrillo propone una reforma basada en la simplificación y lo que él llama sentido común, que se erige bajo la consigna de que la humanidad sea capaz de escribir y leer música de la forma tan fácil y cotidiana con la que escribe una carta o lee un periódico.

La reforma asume que si son sólo 12 los sonidos musicales utilizados en diferentes alturas, entonces deben de ser únicamente 12 signos, en diferentes alturas, los que los representen. Para poder realizar esta reforma, Carrillo suprime el pentagrama y las llaves y solamente deja una línea horizontal con la posibilidad de añadir una línea intermitente arriba y otra abajo. Los signos ya no serán las notas musicales sino números siguiendo la misma lógica descrita, es decir, números utilizados en orden progresivo atendiendo el número de sonidos musicales, del 0 al 11. La misma lógica se aplicará para cada mundo microtonal desarrollado por Carrillo, es decir, si un duplo⁹ tiene 96 sonidos entonces se utilizarán 96 números en orden

⁹ Entre la concepción musical de Carrillo hay que diferenciar entre *duplos* y *ciclos*. Un ciclo es aquel sistema de sonidos que contempla su totalidad, es decir, do, re, mi, fa, sol, la, si y un duplo es aquel sistema que contempla el sonido fundamental pero de otra altura o de otro ciclo más arriba, esto es, do, re, mi, fa, sol, la, si, do. Este último do, se entiende, corresponde a una octava más arriba que los demás sonidos.

progresivo para su representación. Sobre el abandono de las llaves, Carrillo argumenta que la existencia de las 3 llaves con sus correspondientes 3 ubicaciones, corresponde al manejo de 9 idiomas diferentes.

Todo esto implica un esfuerzo ingente para aprender a escribir música, que no es necesario según los juicios de Carrillo. Aquí existe una crítica a la propuesta de Carrillo, pues se ha dicho que lejos de simplificar la escritura este compositor la termina complicando más pues si bien facilita mucho la escritura para el sistema de 12 sonidos, hay que contemplar, que al igual que justifica Carrillo lo complicado de dominar todas las posiciones de las tres llaves en existencia, en el sistema de Carrillo hay que dominar la nomenclatura de los 16 sistemas musicales que propone. Esto es cierto, sin embargo, hay que aclarar que la crítica de Carrillo radica en lo obsoleto que resulta, en un mismo sistema musical, tener más de un signo para representar un sonido. Esto se cumple en cada uno de los sistemas microtonales de Carrillo, no obstante, no se niega la dificultad de pasar de un mundo sonoro microtonal a otro en la escritura dado que, efectivamente, los números para representar un mismo sonido cambian. En la siguiente imagen se puede apreciar la escritura propuesta en 16vos de tono, en donde las alteraciones y las llaves son suprimidas.

Orpa de 16^{avos} de tono. Concertino. Julián Carrillo

Allegro agitato 17/8 Solistas A B G

C Poco lento

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

X

Y

Z

aa

ab

ac

ad

ae

af

ag

ah

ai

aj

ak

al

am

an

ao

ap

aq

ar

as

at

au

av

aw

ax

ay

az

ba

bb

bc

bd

be

bf

bg

bh

bi

bj

bk

bl

bm

bn

bo

bp

bq

br

bs

bt

bu

bv

bw

bx

by

bz

ca

cb

cc

cd

ce

cf

cg

ch

ci

cj

ck

cl

cm

cn

co

cp

cq

cr

cs

ct

cu

cv

cw

cx

cy

cz

da

db

dc

dd

de

df

dg

dh

di

dj

dk

dl

dm

dn

do

dp

dq

dr

ds

dt

du

dv

dw

dx

dy

dz

ea

eb

ec

ed

ee

ef

eg

eh

ei

ej

ek

el

em

en

eo

ep

eq

er

es

et

eu

ev

ew

ex

ey

ez

fa

fb

fc

fd

fe

ff

fg

fh

fi

fj

fk

fl

fm

fn

fo

fp

fq

fr

fs

ft

fu

fv

fw

fx

fy

fz

ga

gb

gc

gd

ge

gf

gg

gh

gi

gj

gk

gl

gm

gn

go

gp

gq

gr

gs

gt

gu

gv

gw

gx

gy

gz

ha

hb

hc

hd

he

hf

hg

hh

hi

hj

hk

hl

hm

hn

ho

hp

hq

hr

hs

ht

hu

hv

hw

hx

hy

hz

ia

ib

ic

id

ie

if

ig

ih

ii

ij

ik

il

im

in

io

ip

iq

ir

is

it

iu

iv

iw

ix

iy

iz

ja

jb

jc

jd

je

jf

jj

jk

jl

jm

jn

jo

jp

jq

jr

js

jt

ju

jv

jw

jx

ky

kz

la

lb

lc

ld

le

lf

lg

lh

li

lj

lk

ll

lm

ln

lo

lp

lq

lr

ls

lt

lu

lv

lw

lx

ly

lz

ma

mb

mc

md

me

mf

mg

mh

mi

mj

mk

ml

mm

mn

mo

mp

mq

mr

ms

mt

mu

mv

mw

mx

my

mz

na

nb

nc

nd

ne

nf

ng

nh

ni

nj

nk

nl

nm

nn

no

np

nq

nr

ns

nt

nu

nv

nw

nx

ny

nz

oa

ob

oc

od

oe

of

og

oh

oi

oj

ok

ol

om

on

oo

op

oq

or

os

ot

ou

ov

ow

ox

oy

oz

pa

pb

pc

pd

pe

pf

pg

ph

pi

pj

pk

pl

pm

pn

po

pp

pq

pr

ps

pt

pu

pv

pw

px

py

pz

qa

qb

qc

qd

qe

qf

qg

qh

qi

qj

qk

ql

qm

qn

qo

qp

qq

qr

qs

qt

qu

qv

qw

qx

qy

qz

ra

rb

rc

rd

re

rf

rg

rh

ri

rj

rk

rl

rm

rn

ro

rp

rq

rr

rs

rt

ru

rv

rw

rx

ry

rz

sa

sb

sc

sd

se

sf

sg

sh

si

sj

sk

sl

sm

sn

so

sp

sq

sr

ss

st

su

sv

sw

sx

sy

sz

ta

tb

tc

td

te

tf

tg

th

ti

tj

tk

tl

tm

tn

to

tp

tq

tr

ts

tt

tu

tv

tw

tx

ty

tz

ua

ub

uc

ud

ue

uf

ug

uh

ui

uj

uk

ul

um

un

uo

up

uq

ur

us

ut

uu

uv

uw

ux

uy

uz

va

vb

vc

vd

ve

vf

vg

vh

vi

vj

vk

vl

vm

vn

vo

vp

vq

vr

vs

vt

vu

vv

vw

vx

vy

vz

wa

wb

wc

wd

we

wf

wg

wh

wi

wj

wk

wl

wm

wn

wo

wp

wq

wr

ws

wt

wu

wv

ww

wx

wy

wz

xa

xb

xc

xd

xe

xf

xg

xh

xi

xj

xk

xl

xm

xn

xo

xp

xq

xr

xs

xt

xu

xv

xw

xx

xy

xz

ya

yb

yc

yd

ye

yf

yg

yh

yi

yj

yk

yl

ym

yn

yo

yp

yq

yr

ys

yt

yu

yv

yw

yx

yy

yz

za

zb

zc

zd

ze

zf

zg

zh

zi

zj

zk

zl

zm

zn

zo

zp

zq

zr

zs

zt

zu

zv

zw

zx

zy

zz

Manuscrito de la *particella* para arpa en 16vos de tono del *Concertino* (1927) de Julián Carrillo. Archivo personal.

Hecho el enriquecimiento y su consecuente simplificación, Carrillo realiza una propuesta tal vez más radical: la purificación del sistema moderno musical de occidente. Dicha *purificación* consiste en varios vértices que, más bien, pretenden una rectificación basal de la teoría musical. La corrección del origen de la música es una. Carrillo asegura que el origen de la música no es matemático sino físico y desde ahí postula una corrección importante que parte de la crítica a la llamada ley del nodo, donde se asegura que dicho nodo no es un punto muerto como lo asevera la teoría clásica musical y esto es así debido a que el sonido es un fenómeno físico y como tal ocupa siempre un espacio. De ahí parte, también, su corrección a los armónicos naturales y a las propuestas sonoras tanto de físicos acústicos como de teóricos de la música. El Sonido 13 pretende purificar a la teoría musical clásica de los errores que la erigen. No solamente eso, aparte de purificarla, la enriquece con el infinito sonoro y con instrumentos capaces de producir dichos sonidos y la simplifica.

Así, todas las propuestas de Carrillo relacionadas con el Sonido 13 se pueden entender bajo estos tres pilares. Y son ellos mismos lo que lo conducirán a una radicalidad cada vez mayor. Una radicalidad que lo irá, también, apartando poco a poco y que, sumada a la crítica recibida, se auto marginará cada vez más. Por esta razón, el Sonido 13 parece ser un tesoro que, tras creer en su propia riqueza, lo va apartando de la discusión con otras posturas musicales, por ejemplo en su *Teoría lógica de la música* (1954), por mencionar un solo ejemplo de muchos, Carrillo asume:

[...] Presentaré en cada caso los ejemplos, para ilustrar el criterio de los músicos de hoy y de mañana; los de ayer, los que se conformaron con lo que fue, pero que poco o nada se preocuparon por lo que es la música de hoy y menos aún por lo que será

mañana, esos no merecen que se les dediquen ni unas cuantas líneas; son elementos de desecho, indignos de tomarse en cuenta en la época que vivimos.¹⁰

Contenido

Ante todo esto, ¿qué es lo que se presenta en esta investigación? En el primer capítulo se presenta una reconstrucción crítica de la formación nacionalista del país por medio de su desarrollo musical. Para esto se tiene como eje la crítica a la forma mercantil en la naciente industria musical que, como se verá, está anclada en los intentos por forjar una nación. Desde esta reconstrucción crítica de la mercancía musical se entiende cuál es la formación musical de Julián Carrillo así como sus formas de operar. La hipótesis con la que se realiza dicha empresa de reconstrucción asume a la nación como una empresa mercantil que se erige desde tres espacios importantes: la formación de espacios privados (Teatros, salones, escuelas y conservatorios, sociedades filarmónicas); la instauración de mercados de venta y compra de instrumentos musicales y de la imprenta musical y, por último, la migración del campo a la ciudad. Para esta investigación, aunque aquí se nombra por considerarlo importante, el movimiento de migración no ha sido desarrollado dado que, por su amplio panorama de influencia, se corre el riesgo de desbordar los objetivos de la presente investigación. Resaltan las relaciones mercantiles en la formación musical así como el saqueo como movimiento elemental para la acumulación de capital cultural y musical del nacionalismo en ciernes.

En el segundo capítulo se realiza un ejercicio de análisis sobre dos propuestas musicales que se creen importantes tanto para el surgimiento musical en el país como para el desarrollo del presente trabajo. La primera es la creación de la llamada canción mexicana propuesta por Manuel M. Ponce y que tiene sus repercusiones hasta la música actual en todos sus órdenes. La

¹⁰ Julián Carrillo, *Teoría lógica de la música*, 2ª ed., sin ed., México, 1954, p. 9.

segunda son las leyes de metamorfosis musicales de Julián Carrillo, las cuales son el detonante de las críticas vertidas a lo largo de este trabajo. Las dos propuestas, diametralmente opuestas e incluso contradictorias, son puestas a crítica bajo el contexto de la formación nacional del país. Por un lado tenemos, con Ponce, la formación melodramática de nuestro país, la romantización de la vida del campo y la pobreza pero también la forma mercantil más acabada y potente referente a lo musical. Por otro lado tenemos una propuesta que, aunque no prosperó y no se ha tenido en cuenta en la vida musical y cultural del país, sostiene un encubrimiento y un desmontaje identitario continuo. Dos formas musicales diversas en las que se juega la identidad tanto nacional como individual por medio de la desarticulación y el montaje mercantil que proponen.

Por último, se presentan las debidas conclusiones y un apéndice, el cual es un estudio sobre la forma elíptica de la mercancía en el pensamiento de Marx, pero que parte del estudio de las leyes de metamorfosis musicales de Julián Carrillo. En este estudio me interesa dejar claro, siguiendo los lineamientos de Marx a lo largo de *El capital*, cuál es la forma elíptica de la mercancía. De esta aclaración parto para proponer que la forma o estructura elíptica alcanza para explicar las metamorfosis no sólo mercantiles que se realizan en las transacciones compra-venta, sino también las metamorfosis que se suscitan en el capitalismo global, es decir, en el proceso global de circulación del capital, las llamadas metamorfosis de los ciclos del capital: el dinerario, productivo y mercantil, que Marx explica en el Tomo II de *El capital*. Por último, me parece que la estructura que propongo puede ayudar a explicar la diferenciación que hace Marx de la ganancia y el plusvalor en el Tomo III de la misma obra.

Todo esto, siguiendo la propuesta de esta investigación, se prefigura o se puede entender desde el estudio de las propuestas científico-musicales de Julián Carrillo, particularmente desde

el estudio de sus Leyes de metamorfosis musicales. No es que Julián Carrillo lo haya pensado así, sino que, como ya lo he dicho antes, desde una forma intuitiva, propia del conocimiento que se germina en la práctica e investigación musical, puede estudiarse e interpretarse lo que aquí expongo.

Me parece que hay que tener claro que no se puede escribir sobre el maestro potosino ni de su obra queriendo otorgar la última palabra. Digo que no se puede realizar esto si se tiene en cuenta que de su obra, su vida y su investigación aún hay mucho por descubrir. No hay un estudio definitivo de archivo y no se conoce a cabalidad toda su obra musical ni investigativa. Desde este punto, lo que se puede hacer no es más que invitaciones e intentos de interpretación de su obra. Justamente, creo, este estudio es eso, un intento de interpretación a partir de lo poco que se conoce y se ha investigado hasta ahora. Un intento de interpretación que, de seguir con los estudios sobre su obra, tendrá que tener fecha de caducidad. Se tendrá que revisar y refutar. No trata pues, este trabajo, de otorgar una visión última ni mucho menos dogmática de lo que es el Sonido 13.

Contextos pendientes

Además de las líneas de investigación sobre el contexto musical, social y económico que se tratarán de desglosar, deben de estar presentes otras más que, por ahora, sólo enlisto de forma breve dado que son líneas de investigación que se han visto necesarias pero que aún no están desarrolladas. Así, sobre la vida y el contexto de las propuestas de Carrillo hay mucho que recorrer. Las líneas que se entrevén son por demás interesantes. Algunas ya se han empezado a recorrer, por ejemplo Luca Conti se ha dedicado a deshilar los hilos de la historia global de los microtonos en el norte de nuestro continente y su relación con el europeo, entre estos trazos

teóricos la presencia de Carrillo es determinante y los datos proporcionados dan luz para muchas dudas que se presentan al investigar sobre la obra del maestro potosino.¹¹ Esta investigación es tan necesaria y básica para el estudio del Sonido 13, pues es una historiografía musicológica al respecto.

Así, investigadores como el ya mencionado Luca Conti y el guitarrista mexicano Mario Hurtado¹² han tratado de contextualizar el trabajo de Carrillo dentro del movimiento microtonal a nivel mundial. Así, ponen como antecedentes los trabajos de Joseph Sauveur, Lemme Rossi, Christian Huygens. Sin embargo, es hasta principios del siglo XX donde se considera el auge de las teorías microtonales. El caso de Carrillo es excepcional, pues aunque la aparición pública de su teoría microtonal data de 1923, él asume que su descubrimiento ocurre en 1895. Sobre algunos antecedentes, Conti nos relata que Charles Delusse escribe, en 1760, la primera composición en la que aparecen cuartos de tono. Al igual, Fromental Halévy escribe *Prométhée enchaîné* también con cuartos de tono. Estos datos históricos son importantes, no sólo por la contribución histórica a nivel mundial, sino porque estarían contradiciendo a Carrillo cuando él se asume como el primer descubridor de los microtonos. Entre otras precisiones, Conti asume dos caminos en los que el microtonalismo se desarrolló dentro de los linderos de la música académica: el de los microtonos temperados (Julián Carrillo, Alois Hába, Ivan Wyschnegradsky –quienes pudieron conocerse en la UNESCO en París en 1958) y el camino de la entonación justa (basada en las proporciones interválicas de la serie de los armónicos: Harry Partch, Augusto Novaro (1893-1960) y los estadounidenses Lou Harrison y Ben Johnston)

¹¹ Luca Conti, *Suoni di una terra incognita. Il microtonalismo in Nord America (1900-1940)*, Libreria Musicale Italiana, Italia, 2005.

¹² El trabajo al respecto es Mario Hurtado, *El proceso creativo del Concertino (1926-27) de Julián Carrillo y sus consecuencias editoriales e interpretativas*, Tesis de Doctorado, Facultad de Música, UNAM, México, 2019.

Otro camino, que por su naturaleza es aún más revelador y que ya se ha emprendido, es el desarrollo de una historia de la ciencia en San Luis Potosí en su relación y alcance a las esferas nacionales e internacionales, en la que Carrillo despunta con sus propuestas que tienen bases científicas importantes. Este trabajo lo ha realizado Refugio Martínez.¹³ A decir de este autor:

Un asunto importante a recalcar, es la faceta que como científico tuvo Julián Carrillo, muy a pesar de investigadores que haciendo eco al desprecio a su obra, la minimizan y tachan de charlatanería musical y científica. La soberbia de la comunidad científica y cultural del país, suele luego tomar ciertos matices agudos. En el segundo cuarto del siglo XX Carrillo renuncia, de cierta forma, a su profesión de músico y se dedica de lleno a sus experimentos de acústica, diseños de nuevos instrumentos, composiciones microtonales, para poder tocar música con base en su nueva teoría del Sonido 13. Carrillo llegó a estar nominado para el Premio Nobel de Física.¹⁴

No solamente es importante detenerse a pensar en la construcción del pensamiento científico de Carrillo, sino en el contexto científico al que llegó en 1885 al integrarse a la dinámica de la ciudad de San Luis Potosí y posteriormente a la Ciudad de México. Aparte del contexto científico, todo el contexto cultural de esa ciudad da cuenta de su gran impulso en las artes y las ciencias. En el aspecto arquitectónico, por ejemplo, de este periodo data la construcción de los grandes edificios culturales que aún dan vida institucional a la ciudad de San Luis Potosí. Algo al respecto se ha empezado a desarrollar con el libro *Julián Carrillo. El potosino que forjó un nuevo universo*:

En 1885, los adelantos tecnológicos eran comunes en la ciudad de San Luis Potosí, no sólo eso, en dicha ciudad se hacían contribuciones importantes en las comunicaciones, tanto en el telégrafo como en el teléfono y se habían iniciado experimentos de

¹³ Se pueden enumerar los artículos que este investigador ha publicado al respecto, por ahora basta citar el libro en donde ubica las propuestas de Julián Carrillo dentro de las contribuciones científicas en San Luis Potosí que competen, no sólo a la historia nacional sino internacional. José Refugio Martínez Mendoza, *Senda de Espinas y Flores. Los creadores de la física potosina*, Pról. Marco Arturo Moreno Corral y Antonio Aguilera Ontiveros, Museo de Historia de la ciencia de San Luis Potosí, Sociedad Científica Francisco Javier Estrada, México, 2012.

¹⁴ J. R. Martínez Mendoza, *op. cit.*, p. 156.

comunicación inalámbrica que se aplicaría un par de años después para comunicar trenes en movimiento. De esta manera, los contrastes entre poblaciones como la capital San Luis Potosí y las pequeñas poblaciones como Ahualulco, eran abismales. Diferencias que no podían pasar desapercibidas para el inquieto niño Julián Carrillo, que por aquellas fechas se desplazaba a la capital del estado potosino.

Para 1885, fecha en que llegaría a la capital potosina, existía una comunidad intelectual y académica importante que se manifestaba en acciones reflejadas en el progreso del Instituto Científico y Literario de San Luis Potosí, progresos que eran compartidos por la sociedad. Indirectamente dichos progresos influirían en Carrillo. En 1877 el edificio del Instituto Científico se iluminaba eléctricamente, consecuencia de los primeros experimentos con alumbrado eléctrico que sucedían en el país, una de sus calles presentó de manera cotidiana, hasta su agotamiento, una iluminación eléctrica que emitían un par de focos combatiendo la penumbra de la ciudad, convirtiéndose en la primera calle iluminada del país. Este acontecimiento debió maravillar a los potosinos. El propio Carrillo recordaría el acontecimiento con un dejo, no solo de nostalgia, sino de orgullo, como lo manifestó en una entrevista que le realizara el Grupo 13 Metropolitano en la persona de José Velasco Urda.

“Nada de extraño tiene, por otra parte, que los caminos de hierro de las máquinas de vapor me causaran asombro, como tampoco raro es que asombro me causaran también de niño los focos eléctricos. Recuerdo que allá en mis mocedades, se hablaba en San Luis Potosí de una luz que se veía todas las noches en una de las calles que hoy lleva el nombre de este servidor suyo, y que alumbraba tanto como la luna. – ¿Qué luz era esa? –Pues era el primer foco de arco que hubo en San Luis, y curioso era que desde seis o más cuadras fuéramos a contemplarlo, y las expresiones de asombro que pronunciábamos eran unánimemente éstas: ¡de veras, parece la luna! Poco después, fue el milagro en otra forma. En un aparador de una tienda que se llamaba “La Fama” y de la cual era dueño don Antonio Delgado Rentería, propietario de la fábrica de cigarros “La Fama”, empezó a exhibirse una lámpara pequeñísima, que con un simple alambrito producía luz... y allá íbamos a contemplarla y a quedarnos maravillados.”¹⁵

¹⁵ J. R. Martínez, Luis Guillermo Martínez Gutiérrez, *Julián Carrillo. El potosino que forjó un nuevo universo*, México, 2016, pp. 9-10

Por otra parte, el principio del origen de la música, que es físico y no matemático, es uno de los planteamientos de Julián Carrillo que tienen que ver totalmente con la acústica, aunque también, este principio acerca a Carrillo con otras propuestas anteriores que niegan el origen matemático de la música. De aquí parte otra línea de investigación contextual: se trata de desarrollar una relación entre los estudios de la teoría musical jesuita de la Contrarreforma con el Sonido 13 a partir de la negación del principio matemático de la música. Aparte, también falta por cimentar la relación de Carrillo como músico-científico-inventor con los demás inventores mexicanos de instrumentos musicales (como se verá, ambos caminos interrelacionan al Romanticismo mexicano con el Sonido 13). Desarrollar todo esto tendría la finalidad de plantear una nueva línea de investigación histórica y musicológica sobre los estudios de Julián Carrillo y el Sonido 13, a la vez, esto nos demuestra cuán complejo es el Sonido 13 y que, por este mismo hecho, para estudiarlo cabalmente, sólo se puede hacer de forma interdisciplinaria.

Como ya se dijo, se tendría que estudiar a Carrillo desde una historia de inventores de instrumentos musicales en México (la cual también se tendría que crear). Así, habría que estudiar a Carrillo a lado de, entre otros, Francisco Herrera quien modificó un violonchelo en 1889 para entenderlo como un instrumento armónico de mecanismo nuevo (aparte, este inventor contaba con una máquina para hacer tortillas de maíz.) En esta historia destaca, como inventor, el reconocido filósofo mexicano Juan Nepomuceno Adorno y otros inventores de Culiacán y Guadalajara, a quienes cita Pablo González Casanova. Es sorprendente cómo se parecen las finalidades (y los trágicos olvidos en los que terminaron) de estos inventores anteriores a Carrillo con las del Sonido 13, de esto nos podemos dar cuenta al seguir a González Casanova:

Don Enrique de Olavarría y Ferrari –escritor pedestre– nos da una nueva noticia de los inventos de Adorno en su *Reseña histórica del teatro en México*. Según Olavarría, un distinguido maestro de cuyo nombre no se habla se sorprendió de encontrar en cierta

obra de Fetis el nombre del mexicano don Juan Nepomuceno Adorno, autor de ocurrentes invenciones, presentadas en la Exposición Universal de París de 1855. Consistían éstas en un sistema de notación musical, llamado por su inventor *Melografía*, cuyo objeto era fijar las improvisaciones de los compositores en unas tiras de papel, que se enrollaban a un cilindro ajustado a la encordadura de los pianos de cola. ¿Y qué pasó con aparato de tanta utilidad? Pues que no dio resultado práctico alguno: ningún resultado práctico. El aludido maestro reconoció que el sistema poseía una cómoda escritura, que daba **mayor y más racional simplicidad a la notación musical, permitiendo nulificar catorce signos, siete llaves y siete accidentes, con lo que se facilitaba mucho la lectura;** pero por benevolencia o descuido, no dijo todo lo que era necesario decir. Han sido muchos en efecto los intentos de simplificar la notación musical vigente, y otro pensador social, Juan Jacobo Rousseau, no fue ajeno a ellos, como tampoco fueron ajenos dos mexicanos anteriores a Adorno, uno de Culiacán y otro de Guadalajara. Sin embargo, la suerte de esos intentos ha sido por lo general adversa. Los autores han querido innovar una escritura que es producto de siglos de reflexión y experiencia, y han pretendido descomponer lo que requiere de la complejidad, en cuanto entran dos manos o varias voces y aparece una polifonía. Así, a lo sumo han llegado a simplificar una línea, pero en mengua de la partitura. El invento de Adorno no podía correr con mejor suerte, y aun cuando enunciaba los apartados que registran el sonido, hoy no cabría recordarlo, sino para comprobar que nuestro autor era hombre dado a simplificar los fenómenos de la naturaleza y el arte, inventor de una partícula y encubridor de ciento.¹⁶

Carlos Illades, en su estudio sobre el Romanticismo mexicano, menciona este mismo invento de Adorno y hace hincapié en los viajes que Adorno realiza a Europa para perfeccionar su invento mecánico para fabricar cigarrillos.¹⁷ Del mismo modo se tendría que estudiar, y más aún, comparar y criticar a Carrillo a lado de Simón Dieudonné, inventor de un método con base en números para

¹⁶ Pablo González Casanova, "Una utopía de América", 1ª ed., 1953, en: *Pablo González Casanova. Obras históricas 1948-1958 (El misonéismo y la modernidad cristiana en el siglo XVIII; Una utopía de América; La literatura perseguida en la crisis de la Colonia)*, ediciones facsimilares, pról. Andrés Lira, El Colegio de México, México, 2013, pp. 39-40 (negritas mías). Aún falta identificar cuáles son aquellos dos inventores de Guadalajara y Culiacán que menciona Casanova.

¹⁷ Carlos Illades, *Nación, sociedad y utopía en el romanticismo mexicano*, Sello Bermejo, CONACULTA, México, 2005

escribir música. Y, en esta investigación, también se tendría que contemplar a su maestro Flavio F. Carlos ya no sólo como su primer maestro sino también como otro gran inventor musical y su posible influencia en este proceder sobre Carrillo (o al revés). De este gran músico se conocen, en el terreno de la teoría musical, su *Teoría de la transposición* y la invención, en el terreno práctico por supuesto, de un aparato musical llamado *Círculo Transportador*. Sin lugar a dudas se tendrá que contemplar la destacada presencia del músico e inventor Augusto Novaro, del porqué Carrillo nunca lo menciona y de los entrecruces inquietantes entre el llamado Grupo de los 9, Carrillo y Novaro. ¿Cuál es el lugar de Julián Carrillo entre todos ellos? Sólo una investigación seria al respecto podrá ayudarnos a saberlo.

Otra línea de investigación muy importante es el desarrollo de la cercanía que el Sonido 13 tiene con los principios científicos y humanistas de la teoría jesuita musical de la Contrarreforma y con otras propuestas desde la filosofía de la música más cercanas a nuestros días, las cuales parecen darle la razón a la postura científica de Carrillo. Como ya se dijo, más allá de la propuesta de la división del tono, la propuesta del origen y del estudio físico de la música es uno de los grandes motores del Sonido 13 y es el puente metodológico que lo une con las propuestas jesuitas. Otro elemento a resaltar es que muchos de los teóricos jesuitas que escribieron sobre música no eran músicos sino científicos, esto tiene gran relación con la vocación científica de Julián Carrillo. Los jesuitas, teóricos de la música, negaron, al igual que Julián Carrillo, el principio matemático de la música. La gran diferencia es que los jesuitas se lo atribuyeron al lenguaje y Carrillo a la física. Así, los jesuitas, entendieron a la música como prosodia.

En la teoría musical de los jesuitas expulsos de la Contrarreforma, figuran los nombres de Pedro de Ulloa (1678-1721), físico, geómetra, cosmógrafo y matemático, predecesor de los

jesuitas expulsos. Él escribe su *Música universal o Principios de la música*, publicado en Madrid en 1717, en este texto hermana a la música con la retórica; por lo que se le considera el primer antecedente de la negación del origen matemático. Otro jesuita importante es Antonio Eximeno (1729-1808) a quien pudo conocer Pedro José Márquez en su exilio en Italia y quien escribe su *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinovazione* en Roma en 1774, ahí denuncia el error de situar el origen de la música en las matemáticas. La traducción al español de 1796 afirma:

Un conjunto de circunstancias, de que no puedo instruir al lector sin escribir un dilatado discurso, me hicieron hace cuatro años dar una mirada a la música, cuyo estudio creí deberme ser muy fácil por hallarme bastante instruido en los principios de las matemáticas, de donde comúnmente se cree derivarse la música. En breve quedé convencido por experiencia propia, de que para la práctica de la música de nada sirve la teoría de las matemáticas. [...]

Hallábame la mañana de Pentecostés en la Basílica de San Pedro mientras se canta el *Veni Sancte Spiritus*, puesto divinamente en música por el señor Nicolás Jomelli, y justamente con el músico iba yo recitando entre mí las mismas palabras con aquel fervor y energía con que las hubiera recitado al pueblo para conmoverlo y excitar su devoción, cuando advertí que mi voz hacía una **modulación**, aunque oscura, muy semejante a la del músico. Nadie puede imaginarse con qué claridad me sentí entonces iluminado acerca de la música; parecióme salir de una oscura gruta al aire puro del mediodía. Conque la música, decía yo entre mí, no es más que una prosodia para dar al lenguaje gracia y expresión. ¿Y qué conexión tiene la prosodia con las matemáticas? Esta simple reflexión me inspiró aquel valor que da la pura verdad conocida y de nuevo emprendí el estudio de la música.¹⁸

¹⁸ Antonio Eximeno, *Del origen y reglas de la música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración*, trad. Francisco Antonio Gutiérrez, Madrid, Imprenta Real, 1796. Citado en: Antonio Gallego, “La investigación de la música en los jesuitas expulsos”, en Oscar Flores (coord.) *El Clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820). Arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, México, 2014, pp. 422-423. (negritas mías)

Asimismo, las conexiones entre el lenguaje y la música acercan a los jesuitas expulsos a los planteamientos agustinianos sobre la música que desarrolla en los libros III y V de su *De Musicae*, al hablar de la relación de la música con el ritmo, el metro y el verso; principalmente, la relación tendría que afianzarse con la concepción de la modulación como el elemento principal de la música.¹⁹ Nuevamente, las conexiones con las finalidades que perseguía Carrillo resaltan. Esta vez ya no con el pilar de la simplificación como en el caso anterior, sino con la creación de una realidad musical nueva. Al respecto dice Ismael Fernández:

Los ilustrados ex jesuitas que al final del siglo escriben sobre la música tratan de acomodarla, en todos sus perfiles, a una realidad social, cultural y científica nueva. Como científicos, profesionales de las matemáticas, muchos de ellos, elaboran sus tratados aplicando su bagaje para defender a ultranza –ésta es la postura del padre Eximeno– que la música nada tiene en común con aquella ciencia exacta.²⁰

Así, el cambio en el principio de origen de la música o, mejor dicho, la negación del origen matemático de la música tiene la finalidad del establecimiento de una nueva realidad musical y, más aún, social. Para comprender en su totalidad este atrevimiento teórico, hay que recordar que es el matemático español Bartolomé Ramos de Pareja quien desarrolla la teoría matemática con la que actualmente se entiende la música occidental. Teoría que después, en 1722, Bach pondría en práctica con su *Clavicordio bien temperado*, base de toda la música occidental. En los jesuitas esto último está muy claro, en las propuestas de Carrillo la nueva realidad social es una de las

¹⁹ En el Libro I de *De Musicae*, San Agustín afirma que la música es la ciencia de modular bien. Entendida la modulación como el *modus*, es decir, la medida o *modulatio*: la relación con el movimiento de la poesía, canto y danza. Al tener esta habilidad de movimiento por sí mismo, se cree que tiene la libertad de buscarse, también por razón de sí mismo y que por sí mismo deleita. En fin, la música es el arte (ciencia) del movimiento ordenado o armonioso (al guardar la debida proporción entre los intervalos). Cfr., San Agustín, “La música”, en *Obras completas XXXIX, Escritos varios (I^o)*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, MCMLXXXVIII, pp. 49-364.

Para una relación más amplia con el trabajo desarrollado por los jesuitas se tendrían que estudiar, a mi modo de ver, los Libros del II al V de *De Musicae* de San Agustín, que son los libros más técnicos, a diferencia de los Libros I y VI que son considerados los libros filosóficos sobre la música en San Agustín.

²⁰ Ismael Fernández de la Cuesta, “Nota sobre la teoría musical de los jesuitas expulsos y el padre Pedro de Ulloa (1678-1721)”, en Oscar Flores (coord.) *El Clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820). Arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, México, 2014, p. 408.

grandes conclusiones que parece no prever Carrillo y por lo cual son tan potentes sus propuestas. Si la música moderna occidental logró fundar gran parte de la dinámica de las sociedades actuales, negar su origen y proponer uno nuevo implica crear o proponer un nuevo modo de dinámica social.

Muchos años después, Juan David García Bacca al desarrollar su *Filosofía de la música* (1990) parece, sin proponérselo, darle la razón a Carrillo en su sexta advertencia al libro:

Sexta: En especial la obra presente intenta, pretende –y tal vez atente, con atentado consumado o frustrado– mostrar teórica, documental y experimentablemente que las leyes físico-matemáticas –sobre todo las que rigen en la base y fondo del universo actual y de todos por ser partes intrínsecas de él– están sub-teniendo, so-portando, man-teniendo la realidad de todo lo musical y de todo lo filosófico intrínsecos y eficientes en lo musical y en lo filosófico.

Complementariamente aparecerá –si la obra no es un integral e irremediable fracaso– que la física nuclear (designemos así la actual) y sus leyes matemáticas irrumpe, brota y se impone en obras musicales. Y por otra complementariedad, que las obras musicales son real y no sólo palabraramente sismóGRAFOS de lo que está siendo y pasando en el universo real, y que músicos (filosofantes) y filósofos (musicantes) son, real y no sólo palabraramente, sismóLOGOS; o, con otra palabra – no de excesivo prestigio– que músicos-físicos-filósofos son *médiumes*: altavoces entre lo profundo del universo y el hombre: un hombre a altura y a tono con la ciencia y técnica actuales.²¹

Aún falta revisar los horizontes que alcanzan estas hipótesis sobre la negación del origen musical y la propuesta de otro origen alterno al establecido. Lo cierto es que todas estas hipótesis pueden estudiarse en conjunto atendiendo las distancias históricas y metodológicas naturales que les separan entre sí.

²¹ Juan David García Bacca, *Filosofía de la música*, Anthropos, Madrid, 1990, pp. 16-17.

De nueva cuenta hay un entrecruce con el Romanticismo mexicano y la historia musical del país. Es Emilia Ismael-Simental quien recuerda que la teoría de Antonio Eximeno estuvo presente en la primera Academia Filarmónica del país (antecesora del Conservatorio) que pertenecía a la primera Sociedad Filarmónica de México, por medio del tratado de música realizado por Mariano Elízaga en 1823 intitulado *Elementos de música. Ordenados*. La necesidad de recurrir al jesuita tenía que ver con la preponderancia de los afectos y el comportamiento instintivo en la música al que apelaba el romanticismo musical.²²

Con todo esto, las recientes investigaciones historiográficas y musicológicas han “descubierto” irregularidades y “errores” sobre todo históricos en algunos planteamientos de Carrillo. Así, al tratar de buscar la exactitud histórica, la fecha fundacional del inicio del Sonido 13 se ha vuelto controversial para ellos.²³ Lo importante no es “desmentir” a Carrillo, ni siquiera intentar preguntarse por qué mentía. Tampoco se trata de salvar a Carrillo, ni de disculparlo o defenderlo, sino tratar de entender el planteamiento del que parte. Por ejemplo, un caso similar es el relato de la creación de los sonidos que muchas veces repite Julián Carrillo en sus libros. Desde una lectura actual se puede “corregir” a Carrillo demostrando cómo hay huecos históricos en su relato. A partir de ahí se puede crear una “crítica” que no sería más que superficial. Esta

²² Al respecto afirma Emilia Ismael-Simental:

“En su tratado musical [de Elízaga] hace referencia especial a Antonio Eximeno como inspiración para escribir su propio método debido a la claridad con que aquel argumentaba en contra de ligar la música con la lógica matemática. Para Eximeno, la música estaba ligada al comportamiento instintivo porque respondía al lenguaje hablado y su principal función era apelar a los afectos. Elízaga comparte plenamente esta filosofía y estética musical.” Emilia Ismael-Simental, “El romanticismo y la institucionalización de la música en México en el siglo XIX”, en *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis... El romanticismo en México, siglo XIX*, Laura Suárez de la Torre (coord.), Instituto de Investigación Dr. José María Luis Mora, CONACYT, México, 2020, p. 180.

²³ Se ha publicado un artículo en conjunto en el que dicho enfoque “historicista” (por nombrarlo de un modo ahora) queda un en segundo plano para tratar de entender cuál es y cómo opera el pensamiento y las propuestas de Julián Carrillo. Ahí se destaca, no el aspecto histórico, sino “los aspectos vitales del proceso de construcción del conocimiento científico” y de paso refuta las posturas que niegan que un experimento científico no se pueda realizar bajo condiciones formales e ideales. El artículo es cuestión es J.R. Martínez, Luis Guillermo Martínez Gutiérrez “Análisis de la construcción de la teoría del Sonido 13 basado en el modelo epistemológico de Einstein”, en: *Scientific Journal SLP*. Article 3SJ, pp. 10. Available online July 13, 2017, <http://galia.fc.uaslp.mx/museo/sjslp/SJSLP-HF-1.htm>

“crítica” tendría que ser histórica y musicológica. Sin embargo, si se trata de entender cómo operaba Carrillo, el relato de la creación de los sonidos es sumamente interesante pues en él podemos ver cuál es el origen (no histórico, sino físico) de los sonidos, es decir, cómo surgen los sonidos musicales. Es decir, cómo entiende los sonidos. Esta tesis no es propia de Carrillo, por supuesto, pero la manera de relatarlo sí. Los sonidos musicales tienen, en germen físico, el mismo origen que los sonidos no musicales: los sonidos surgen de otros sonidos y ninguno tiene la misma medida interválica entre ellos, es decir, todos los sonidos son únicos y distintos entre sí (excepto los sonidos musicales occidentales actualmente en uso). Esta diferencia entre los sonidos naturales y los sonidos artificiales (musicales occidentales) es fundamental para determinar de dónde surge la propuesta de Carrillo sobre la purificación de la música (uno de los tres pilares del Sonido 13 que el mismo Carrillo no alcanzó a desarrollar y que exitosamente continuaron algunos de sus alumnos a partir de la segunda década de los sesentas del siglo XX) y el por qué propone el infinito sonoro.

Capítulo I

El sublime rango de nación

Introducción

En los estudios sobre la vasta obra de Julián Carrillo, referente al Sonido 13, aún parece muy complicado precisar un juicio de valor sobre sus alcances e importancia. Las preguntas que surgen casi de forma natural al estudiar esta propuesta son, por ejemplo: ¿por qué, siendo una obra tan genial, no se conoce o no se da a conocer?, ¿por qué no se contempla de manera importante en los planes de estudio? o ¿por qué no se tiene en cuenta en los programas de las orquestas y música de cámara del país? Estas preguntas son las que orientan esta investigación.²⁴

El intento de responder a estas preguntas primigenias ha llevado a la necesidad de contextualizar las propuestas del Sonido 13. Del mismo modo, el manejo de conceptos como nación, civilización y patria a finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, son algunos ejes con los que se dirige el desarrollo de todo el aparato crítico que representa la vanguardia del músico potosino. De este trabajo de contextualización, que pretende dar respuesta a estas preguntas, surgen las tesis que sostienen esta investigación.

Por tanto, la intención de este escrito es doble: por un lado pretende criticar las sofisticadas formas mercantiles de la producción musical de corte nacionalista en México. De esta forma, se entiende a la nación como un gran mercado en el que se producen y circulan, en formas mercantiles, los valores e ideales nacionalistas. Asimismo, se asume que la manera de

²⁴ Ciertamente estas preguntas son parte de los cuestionamientos en general que sobre Carrillo y el Sonido 13 se han realizado por décadas. En 1988, Juan Arturo Brennan cuestionaba lo mismo, aunque en mejores palabras: “Lo que vi y oí esa mañana en Aqualulco del Sonido 13 (y más aún, lo que no vi ni oí) parecen indicar que la indiferencia y el desconocimiento son todo lo que Carrillo y su obra han generado en su pueblo natal, en todo San Luis Potosí y en nuestro medio musical en general. ¿Dónde está, pues, la obra inmortal, la revolución sonora, la conquista mundial de la que hablan elocuentemente las silenciosas placas conmemorativas? ¿Dónde han quedado este hombre y su música?” Juan Arturo Brennan, “Por el camino de Carrillo”, en: *Pentagrama de Letras*, CONACULTA, México, 2009, p. 315. (Originalmente publicado en: *Revista Universidad de México*, diciembre de 1988)

operar y tratar de materializar este ideal, es por medio de la administración burocrática, la cual responde al pasado colonial de la reciente nación. Por otro lado, se propone, como contraposición de lo ya dicho, el método compositivo por medio de las leyes de metamorfosis de Julián Carrillo, como el método de composición musical que mejor describe la realidad de los pueblos y comunidades en esta amalgama territorial. Realidad que, en términos echeverrianos, se describe como barroca y evanescente, que adquiere sus formas más logradas en aspectos como el estético. Por tal motivo, se entiende esta propuesta como un momento crítico que pone en crisis el concepto de nación (civilización y patria) que enarbolaba el movimiento nacionalista.

Si bien, aunque resulta ser un elemento crítico, parte de la obra teórica y musical de Julián Carrillo pertenece a este nacionalismo que se analiza,²⁵ él mismo participa activamente tanto en la composición de corte nacionalista como en la administración institucional con notable entusiasmo, tanto que parte de las represalias contra él consisten en no considerarlo para esas

²⁵ No solamente eso, también es claro el contraste de su personalidad conservadora (católica y guadalupana) con sus desarrollos revolucionarios. Al principio de la publicación *Julián Carrillo. Su vida y su obra*, una serie de entrevistas realizadas en 1942 por José Velasco Urda, integrante del “Grupo 13 Metropolitano”, el maestro asegura que:

“-Permítame decirle que no estoy conforme con que hubiera sido yo un portento si hubiese sido sacerdote católico; pero en cuanto a que habría construido templos a la Divinidad Creadora, no cabe duda alguna; pues sin tener carácter sacerdotal, ya he dicho a uno de los señores Arzobispos con cuya amistad se honra mi casa, que yo no vacilaría en dejar la actual colegiata de Guadalupe para una gran catedral en lo alto de la montaña que está más allá de la actual colegiata; pues creo que fue un error construir el gran templo existente en la planicie. Yo haría la colegiata dedicada a la Guadalupana en lo más alto del cerro; y en su cúpula colocaría un enorme fanal de miles de lámparas para que iluminara, si posible fuere, todo el Valle, y que pudiera contemplarse desde muchos kilómetros antes de llegar a México, y haría una rampa en todo el rededor del gran Templo, desde la base hasta lo más alto de la basílica, y pondría un pequeño ferrocarril funcionar para que por él ascendieran las personas que por su constitución física no pudieran hacerlo a pie; y en los lugares en los que según la tradición guadalupana se realizaron las apariciones, las representaría plásticamente y hasta erigiría la choza de Juan Diego arriba del cerro para completar el cuadro; y en la Colegiata existente, al mismo tiempo que el museo, establecería yo una gran biblioteca guadalupana. -Maravilloso sería eso, maestro, pero ¿cuánto costaría?

-Poca cosa. No creo que llegaría a cincuenta millones de pesos, suma insignificante para el tributo nacional del alma de México a la Guadalupana. ¿No cree usted que un templo semejante resultaría además absolutamente de acuerdo con el mexicanismo de los viejos Teocalis, [sic.] como por ejemplo los templos de la Luna y el Sol en San Juan Teotihuacán?

-Maravilloso sería ese templo.

-Sí que lo sería; y si eso haría yo por la Guadalupana, ¿cuál sería el templo que estimaría digno de la Divinidad Creadora?...”

Grupo 13 Metropolitano, *Julián Carrillo. Su vida y su obra*, Edición Grupo 13 Metropolitano, México, 1945, pp. 11-12.

labores. Lo que se pretende lograr, entonces, es entender cuál es su lugar y en qué aspecto logra ser una potencia crítica de este movimiento. Muchas de las críticas que se desarrollan a lo largo de este escrito no las contempló el músico potosino y tampoco eran una finalidad establecida en los fines originales del Sonido 13. Con esto se pretende esclarecer cómo la revolución emprendida por el músico logró incluso rebasar su propia voluntad.²⁶

Dentro del complejo sistema musical que es el Sonido 13, una de las aportaciones de Julián Carrillo más originales en materia de composición son las leyes de metamorfosis musicales. En términos breves, tomando sintéticamente el mismo ejemplo que otorga Carrillo para explicarlas, las leyes de metamorfosis son a la música lo que la fotografía es a la realidad, es decir, una proporción en diferentes tamaños de la realidad. Así como la fotografía nos otorga la realidad en una proporción más pequeña en términos visuales, estas leyes nos otorgan una serie de proporciones sonoras más pequeñas que los sonidos musicales que conocemos.²⁷

²⁶ En varias de sus publicaciones hace referencia a esto, sobre todo cuando empieza su crítica a Johan Sebastian Bach de la cual se hablará más adelante. Otro ejemplo es su libro *Pre-Sonido13* (obra donde expone los errores de los físicos acústicos y de la teoría musical y realiza lo que llama una rectificación básica al sistema musical), donde desde la dedicatoria ya previene: “A la Cultura Musical del Mundo, así como a los físicos y matemáticos de la hora actual, cuyos postulados afecta tan fundamental e históricamente esta obra, en lo que a la Música atañe.”, Julián Carrillo, *Pre-Sonido 13. Rectificación básica al sistema musical clásico*, S.L.P., México, 1930. Un ejemplar de la segunda edición se puede consultar en: <https://sonido13.com/index.php/pre-sonido-13-2/>

²⁷ La obra del maestro Carrillo al respecto es *Leyes de metamorfosis musicales*. Desde otra perspectiva, recientemente Kojin Karatani al hablar de la *paralaje pronunciada* como esa visión de un mismo objeto desde otro punto de vista como un engaño óptico, se refiere al mismo ejemplo de la fotografía al decir:

“Con frecuencia, se habla de la reflexión a través de la metáfora de ver la imagen de uno mismo en el espejo. En el espejo, uno ve su propia cara desde la perspectiva del otro. Pero en el contexto actual, la fotografía también debe tomarse en consideración. Compárese las dos. Aunque la imagen del espejo puede identificarse con la perspectiva del otro, todavía hay cierta complicidad respecto al propio punto de vista. Al fin y al cabo, la gente puede ver su imagen en el espejo como quiera, mientras que en la fotografía la apariencia se ve implacablemente ‘objetiva.’ Por supuesto, la fotografía también es una imagen (un engaño óptico). Entonces, lo que cuenta es la ‘paralaje pronunciada’ entre la imagen del espejo y la imagen fotográfica. Cuando la fotografía se inventó, se dice que aquellos que vieron su cara en una imagen no podían evitar sentir cierto tipo de aborrecimiento –justo como escuchar una grabación de su propia voz por primera vez. Eventualmente la gente llega a ver la imagen de la fotografía como ellos mismos. En otras palabras, lograron ver la imagen fotográfica como si fueran ellos mismos. Aquí, lo decisivo es la paralaje pronunciada que presuntamente las personas experimentan cuando, ‘por primera vez’, ven su imagen fotográfica.”

Kojin Karatani, “Introducción ¿qué es la transcrítica?”, *Transcrítica*, trad. Andrea Torres Gaxiola, pp. 14-15, consultado en: http://www.kojinkaratani.com/en/pdf/Transcrítica_Prefacio_e_Introduccion.pdf.

Julián Carrillo asegura que aplicando dichas leyes a cualquier obra musical, ni el mismo autor podrá reconocer que se trata de su propia obra. Existen, desde luego, múltiples formas de metamorfosear una obra musical, pues se puede jugar con un amplio margen de proporciones (desde tonos enteros hasta dieciseisavos de tono). La base en la que descansan estas leyes de metamorfosis es lo que en física se le llama leyes de proporciones. La relación de la física con la música es elemental y es uno de los mayores aportes de Carrillo, pues de esta observación parten muchas de las correcciones que le hace al sistema clásico musical.²⁸

Lo que ahora interesa es tratar de entender por qué, siendo un desarrollo sobresaliente, las leyes de metamorfosis de Carrillo (junto con sus demás propuestas) causaron poco a poco la marginación del músico, ¿acaso automarginación?, colocándolo lejos de las instituciones y de los demás escenarios principales de la música en México, incluso, por qué se le trató de embaucador. Ciertamente no todo es tan claro, mucho menos tan sencillo, pues la música, recurrentemente, resulta ser una actividad peligrosa o amenazante; así lo han dejado ver distintos filósofos, así como músicos, políticos, incluso, ciertos sectores sociales.²⁹

Ante estas interrogantes y la complejidad con la que, continuamente, se mueve y se detiene este novedoso sistema musical y antes de desarrollar la tesis principal de esta investigación (el movimiento elíptico de la mercancía en el capitalismo), es necesario detenerse

²⁸ De igual manera Juan David García Bacca pretendió “mostrar... que las leyes físico-matemáticas... están sub-tendiendo, so-portando, man-teniendo la realidad de todo lo musical y de todo lo filosófico intrínsecos y eficientes en lo musical y en lo filosófico.” con todo esto sostiene también que “músicos-físicos-filósofos son *médiums*: altavoces entre lo profundo del universo y el hombre: un hombre a altura y a tono con la ciencia y técnica actuales.” Juan David García Bacca, *Filosofía de la música*, Antrhopos, Madrid, España, 1990, pp. 16-17.

Con estos acercamientos y retro visiones a la filosofía pitagórica y platónica sobre la música y los artistas como *demiurgos*, podemos darnos cuenta de la importancia y la potencia filosófica que también se asoma en los desarrollos musicales de Carrillo. En los cuales vuelve a proponer al compositor musical como un médium entre el cosmos y la realidad humana, así como Platón lo planteó en el *Timeo*, cuando relata la creación de las almas de donde se originaron los sonidos armónicos.

²⁹ Es por demás sabido que Platón niega su participación en la educación de la nueva república, más aún, expulsa a los poetas por las mismas razones. Aristóteles, por su parte, repara en la misma realidad peligrosa de la música en la educación, aunque al final asume que debe de ser parte de la educación que debería proporcionar la ciudad. Nietzsche habla de la doble naturaleza apolínea y dionisiaca en la música, apelando a Wagner como el nuevo precursor de lo apolíneo. Sólo por mencionar algunos ejemplos de los más sabidos.

para realizar un esbozo crítico y muy puntual del contexto musical en el que se desarrolló la obra aún misteriosa de Julián Carrillo. Por esto es inevitable que hablemos del nacionalismo musical. Lo que interesa ahora es analizarlo desde la crítica que se vislumbra (por su propia naturaleza) en todo el Sonido 13 al concepto de nación.

Todo esto se presenta desde la hipótesis de que el concepto de nación (y por tanto la música nacionalista) se desarrolló e implementó en México como un gran mercado empresarial que a lo largo de los años se ha construido a partir de tres pilares: 1) La formación de espacios privados de distintos tipos –y la formación de empleos y formas laborales privadas– como lo fueron: las sociedades e instituciones filarmónicas y, con éstas, la formación de escuelas y conservatorios; los grandes teatros (otro espacio privado que en la práctica fungía como espacio público) como el Gran Teatro Santa Anna después nombrado Teatro Nacional y Teatro Imperial, el Teatro Principal (anteriormente llamado el Coliseo), el Teatro Provisional conocido como Teatro de los Gallos y el Teatro Nuevo México;³⁰ por último se encuentran los salones, espacio privado donde se desarrollaban las tertulias; 2) La creación de mercados específicos: el de instrumentos musicales y, muy especialmente, el de la música impresa, entendida como *capital impreso* según los desarrollos teóricos de Benedict Anderson y posteriormente de Carlos Oliva³¹

³⁰ La calidad de la construcción de estos espacios determinaba también la idea de civilidad que tenía o no el naciente país mexicano. A decir de Luis de Pablo Hammeken, el Teatro Nuevo de México (que estaba ubicado en la actual calle Artículo 123), así como el llamado Teatro de los Gallos (anteriormente ubicado en la actual calle República de Colombia), “estaban hechos principalmente de madera, y resultaban demasiado pequeños, incómodos y peligrosos para las aspiraciones civilizatorias de la ciudad.” Luis de Pablo Hammeken, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, Bonilla Artigas Editores, México, 2018, p. 41.

³¹ Aunque este estudio, como se verá más adelante, sigue los desarrollos teóricos de las tesis, tanto de Maestría como de Doctorado, de Luisa del Rosario Aguilar Ruz (*La imprenta musical profana en la ciudad de México*) como los estudios coordinados por Laura Suárez de la Torre, *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX* (2014) y *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis... El Romanticismo en México, siglo XIX* (2020), los desarrollos de Benedict Anderson y Carlos Oliva son elementales por el discurso crítico que manejan. Asimismo, se sigue de cerca el trabajo de Alain Vaillant (“El romanticismo y el triunfo de lo impreso”, en *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, No. 62, mayo-agosto, 2005, pp. 183-194), así como la serie de conferencias de Isaiah Berlin, *Las raíces del Romanticismo*, trad. Silvina Marí, Edición de Henry Hardy, 1999

y, por último, 3) la migración del campo a la Ciudad de México, facilitando el paso del espacio ritual al espacio de la representación en la música.

Como se sabe, la creación de espacios privados, la creación de mercados musicales (también privados) principalmente el de partituras y el movimiento migratorio del campo a la ciudad, son elementos intrínsecos del Estado-Nación sostenido por el sistema capitalista que también se constituyen en nuestro país en la propuesta de una música nacionalista.³² Es por esto que dichos elementos, al ser la base de la falacia de México como nación, son analizados de manera crítica en este apartado al tratar de responder cuál es el lugar de las propuestas del Sonido 13 en la historia de esta amalgama de pueblos que es México.

La ópera y sus recintos: el negocio de la nación

Sólo México es el mundo radicalmente ajeno a Europa que debe aceptar la fatalidad de la penetración total de Europa y decir las palabras y las formas de la vida, de la fe, europeas, aunque la sustancia de su vida y su fe sean de signo diverso.

Carlos Fuentes, *La región más transparente*

Diversos musicólogos han narrado la curiosa e ilustradora anécdota sobre la visita, en 1824, de la primera legión inglesa después de los levantamientos independentistas y del reconocimiento *de facto* de la independencia mexicana en 1822 (el reconocimiento formal no se da sino hasta el 31 de diciembre de 1824), gracias a las implementaciones del llamado “imperialismo del libre

³² El nacionalismo musical es una de las propuestas musicales más estudiada en la historia de la música en México, algunos textos canónicos sobre la historia de la música en México son, de Robert Stevenson *Music in Mexico y Music in Aztec and Inca territory*; de Otto Mayer-Serra *Panorama de la música mexicana* y un estudio concretamente del nacionalismo es de Yolanda Moreno Rivas *Rostros del nacionalismo en la música mexicana; un ensayo de interpretación*.

cambio” o “imperialismo informal”.³³ En esta visita se definiría la entrada del naciente país al mundo de las naciones, aunque solamente lo fuera por el reconocimiento de los ingleses y no porque en verdad fuera México ya una nación.

Esta visita se definió en un incidente operístico, pues los mexicanos sabían que “lo mejor que podía hacer cualquier *ciudadano civilizado* de la época era ir a la ópera.”³⁴ Este hecho resulta curioso pues deja ver la necesidad de demostrar a las demás naciones que ellos también lo eran y demuestra, sobre todo, que la única forma decisiva de hacerlo era no por las guerras en las que resultaron victoriosos y tampoco por la conformación de una Constitución, sino por todo el complejo artificio que significaba montar una ópera (la presencia de compañías nacionales o extranjeras, la presencia de músicos y cantantes aptos, el flujo de dinero para sostener todo el montaje escénico así como la construcción de auditorios propicios). Con todo esto “[v]iajar desde la Gran Bretaña hasta la Ciudad de México para escuchar una función regular de Rossini puede parecer un despropósito, pero *se buscaba expresarle a los visitantes quiénes éramos y quiénes queríamos ser*, [dedicando] grandes esfuerzos para consolidar la identidad musical bajo los parámetros musicales europeos.”³⁵

La falta de profesionalismo en aquella presentación se dejó notar por la prensa local, donde, lo que estaba en juego no era precisamente la ejecución musical sino lo que la prensa llamó “el sublime rango de nación”. Por todo esto

Tanto la administración gubernamental como la sociedad vieron con avidez el acercamiento planteado por Inglaterra en 1823, cuando lord Canning vislumbró la

³³ Para un acercamiento general del estudio de las relaciones comerciales formales e informales del imperio británico con Nueva España y el naciente México independiente *Cfr.*, Oscar Alatríste Guzmán, “México en la esfera imperial británica 1763-1848. Un bosquejo de interpretación”, en: *Decires. Revista del Centro de Enseñanza para Extranjeros*, ISSN 1405-9134, vol. 13, núm. 16, 1er. Semestre, 2011, pp. 5-52. Consultado en <http://revistadecires.cepe.unam.mx/articulos/art16-3.pdf>

³⁴ Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el Siglo XIX”, en: *La música en los siglos XIX y XX*. Tomo IV, Colección El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010), CONACULTA, México, 2013, p. 16 (subrayado mío)

³⁵ *Ídem.* (sub. mío)

posibilidad de ganarle a España el flujo comercial y los mercados que por razones políticas había abandonado. Fue así como los representantes de la Corona británica llegaron a México en enero de 1824 para explorar la posibilidad de reconocer la Independencia mexicana. Y si recordamos aquí todo aquello es porque *el punto culminante de tan crucial visita tuvo lugar en la ópera* a la que la legación inglesa asistió acompañada del ministro de Relaciones Exteriores y el presidente del Congreso. Incluso en concordancia con la tradición, como en los teatros de tonadillas y zarzuelas del siglo XVIII, en los intermedios se cantaron diversas loas a Inglaterra, se ofrecieron poemas encomiásticos y se ponderó la alianza americana con la Gran Bretaña. La ópera en cuestión fue *El califa de Bagdad*, del francés François Adrien Boieldieu, y la función, a decir de la prensa local, fue ejecutada “como de costumbre”, es decir, mal y de malas.³⁶

La creación de las posteriores sociedades e instituciones no obedecerá más que a esta necesidad de poder estar a la altura de lo que se conocía como una nación, y para todo esto, la ópera y su correcta ejecución, eran un equivalente.³⁷ Durante todo el siglo XIX la ópera fue el género musical por excelencia. En parte, esto se debió al simbolismo político que representaba, pues el hecho de que existiera un espacio, y sobre todo, un mercado para la ópera era una evidencia materializada de aquella novedosa y ansiada idea de nación. Sobre todo fue porque en ella se cimentaba el concepto de civilización. Músicos mexicanos como Cenobio Paniagua (1821-1882),

³⁶ Gracias a esto, la prensa reclamaba que “se reformen los defectos de nuestro teatro, sin dejar por eso de confesar que así éstos como otros [defectos] que puedan notar los señores extranjeros son dignos de disculparse en un país que apenas lleva tres años de haber sido elevado al *sublime rango de nación*”. Esta cita se recupera en Ricardo Miranda, “El espejo idealizado: un siglo de ópera en México”, *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. II, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, pp. 143-185. La cual, a su vez, está citada en Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el Siglo XIX”, en: *La música en los siglos XIX y XX*. Tomo IV, Colección El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010), CONACULTA, México, 2013, pp. 26-27 (subrayado mío)

³⁷ Se tienen registros de composición y representación de óperas ya desde la Nueva España, por ejemplo *La Parténope*, composición de Manuel de Sumaya, ópera representada en 1711. Se considera la primera ópera mexicana.

Aniceto Ortega³⁸ (1825-1875) y Melesio Morales (1839-1908) fueron ampliamente reconocidos y merecieron repetidas veces, por sus composiciones, coronas de laurel.

La influencia de la ópera italiana se hace notar de manera evidente, por ejemplo Melesio Morales acudió a libretistas que habían trabajado con Verdi para la elaboración de sus óperas. Es interesante pensar por qué es la influencia italiana y no francesa la que dominó el buen gusto de los mexicanos para la ópera.³⁹ De tal manera, se puede afirmar, de modo muy general, que esta influencia italiana predomina en la primera mitad del s. XIX con la llegada de numerosas compañías y cantantes que se volvieron ampliamente famosos como el español Manuel García (quien estuvo en el país entre 1827 y 1828) o directamente italianos como el bajo Filippo Galli y

³⁸ Aniceto Ortega compuso la ópera *Guatimotzin*, representada en 1870, en pleno resurgimiento de la República. En esta obra se rescata por primera vez un episodio de la Conquista proyectando en la escenografía un exotismo prehispánico. Respecto a la música, la melodía de los coros donde cantaban indígenas (sus representaciones) tenía un origen folclórico. Este exotismo prehispánico es otro elemento que se hereda del nacionalismo criollo que se origina en el s. XVIII, principalmente por Fray Servando Teresa de Mier y Carlos María de Bustamante. Un indigenismo histórico que, por supuesto, solamente beneficiaba a los criollos, pues como afirma David Brading “los primeros nacionalistas mexicanos sentían poca simpatía por las masas indígenas de la época”. Más adelante, cuando se hable de la Sociedad Nezahualcóyotl, se desarrollará este indigenismo histórico. Cfr., David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, Era, México, 2011, p. 128

³⁹ En términos generales, la ópera italiana se caracterizó por el predominio del manejo melódico, en cambio la ópera francesa desarrollaba más el aspecto armónico. Resalta que la influencia francesa no dominara este aspecto de la vida social en México como sí logró dominar muchos otros, incluso en la vanguardia teórica. Es curioso si se recuerda que Rousseau escribió un par de óperas –*Le devin du village* (el adivino de la villa) fue la que le causó mayor éxito– aunque las escribió con la influencia italiana, dándole, así, predominio a la melodía. Aunque no existen conexiones directas, se puede, por lo menos sugerir, que esta influencia italiana en Rousseau pudiera ser un vínculo con el tipo de Romanticismo que se generó en México, por ejemplo, en la creación de la canción infantil e incluso en los principios de la investigación etnomusicológica, pues es necesario recordar que el Romanticismo no es solamente la gran influencia de la canción mexicana, también es la fuente que impulsó el regreso a los “orígenes”, con ello surge la niñez como símbolo de pureza que aún no es corrompida por la civilidad, y con ello la canción para niños y niñas. Asimismo, surge el interés por incorporar música llamada popular o folklórica, que en términos más reales, era la música de los bajos estratos sociales, la que la clase burguesa bautizó como música pura e intacta. Al igual que la niñez, entre más pura e intacta fuera, era aún más nacional y mexicana. Rubén M. Campos se destaca como el primer gran folklorista con su libro *El folklore musical de México* y con su “recuperación” de *Cien aires nacionales mexicanos*. Entre más pura, la música se apegaba más a los parámetros de la naturaleza y estaba más cerca de los principios orgánicos que la regían.

Aparte de esto, el Romanticismo también influía en la composición de la música de concierto. La primera sinfonía en Re Mayor de Julián Carrillo es, tal vez, el punto más álgido alcanzado en México del Romanticismo musical. Una grabación reciente la ha hecho la Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí, *Julián Carrillo. Las dos sinfonías*, Director José Miramontes Zapata, dos discos, Grabación en vivo de conciertos en el teatro de la Paz de San Luis Potosí, México, 2015. (En el primer disco se encuentran la *Sinfonía I en Re Mayor, Tema con Variaciones para Orquesta Op. 2* y *Primera Suite para Orquesta Op. 1*; en el segundo: *Sinfonía No. 2 en Do, Op. 7, Schottische “A Isabel”* y *Marcha Nupcial*)

su compañía (de 1831 a 1837) con su importante difusión de Rossini en nuestro país.⁴⁰ En la segunda mitad de este siglo, los compositores mexicanos (me refiero a talentos como Ricardo Castro, Gustavo E. Campa, Pablo Castellanos, Juan Hernández Acevedo e incluso Manuel M. Ponce) se llegaron a autodenominar “los franceses” o “los francesistas” con la intención, plenamente consciente, de distinguirse de la generación “italianista”.

No obstante, este tipo de afirmaciones, aunque los mismos compositores de la época las realizaron, caen en equívocos importantes, tal vez por el hecho de ser muy generales. Me parece que está en un acierto Miriam Vázquez cuando asegura que este francesismo no lo era en condiciones puras, pues existían influencias importantes como las polacas y alemanas con Robert Schumann y Frédéric Chopin a la cabeza o la importante influencia de Oriente (un Oriente más ficticio que real) en Ernesto Elorduy.⁴¹ Pero aún más preciso e importante, me parece el giro que esta autora da ya no hacia una influencia extranjera en específico, sino que, al mirar el movimiento al exterior en general que hacen estos compositores, se encuentra de frente con el término *cosmopolitismo*. Ella afirma que “el cosmopolitismo en la música puede entenderse como la apertura por parte de los compositores hacia el conocimiento de otros repertorios y estilos distintos a los que habían imperado en México por varias décadas, es decir, el estilo de composición italiano.”⁴²

⁴⁰ Un acercamiento a la idea de “recepción” o “asimilación” de la ópera italiana, se encuentra en la investigación de Joel Almazán Orihuela, “La recepción musical de las óperas de Gioachino Rossini en la ciudad de México (1821-1831)”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, INBA, CONACULTA, México, julio-diciembre, no. 129, 2003, pp. 49-65.

⁴¹ Sobre las influencias del imaginario de Oriente para los compositores del s. XIX, especialmente, en Ernesto Elorduy, puede verse: Ricardo Miranda, “Anastasia, o de las evocaciones de Oriente”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, INBA, CONACULTA, México, enero-junio, no. 140, 2009, pp. 43-60

⁴² Miriam Vázquez, “La música mexicana en la época del Modernismo”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, INBA, CONACULTA, México, enero-diciembre, no. 130-131, 2004, p. 47.

Aparte de la ópera, la zarzuela tuvo gran aceptación en la sociedad.⁴³ En 1855, al reabrir sus puertas el Teatro Nacional, se presentó *Jugar con fuego* de Francisco Barbieri (un clásico de la zarzuela española). Entre los compositores mexicanos de zarzuela se encontraban Lauro Beristáin, José Austri y Antonio Barilli quien compuso *Un paseo por Santa Anita*, primera zarzuela con un tema mexicano, en donde se pedía, según el argumento, bailar jarabes y otros aires nacionales. La integración de los instrumentos musicales era de una banda de jaranas y bandolones (instrumento prácticamente en desuso).⁴⁴

Así, al hablar de ópera hablamos de los conceptos de civilización y nación (posteriormente el de patria). Por tanto hay que entender, como sugiere Norbert Elias, que el concepto de civilización, en pocas palabras, “expresa la autoconciencia de Occidente. También podría denominarse ‘conciencia nacional’.” De esta manera, “con el término de ‘civilización’ trata la sociedad occidental de caracterizar aquello que expresa su peculiaridad y de lo que se siente orgullosa: el grado alcanzado por su técnica, sus modales, el desarrollo de sus conocimientos científicos, su concepción del mundo y muchas otras cosas.”⁴⁵ Así es como el proceso de civilización desde la ópera en México no es más que la calca del modo europeo de autoconcientización. Se entiende, como corolario, que identidad, por ahora, es similitud y no diferencia.

⁴³ La influencia de la zarzuela, en México, es tal que rebasa los límites territoriales del país, al desbordarse hacia la frontera norte, principalmente, en la ciudad de San Francisco en 1870. Un acercamiento de esta influencia musical lo describe Víctor Sánchez Sánchez, “La frontera norte de la zarzuela en América: *Spanish Opera* en San Francisco en 1870”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, INBA, CONACULTA, México, no. 132-133, enero-diciembre, 2005, pp. 63-99

⁴⁴ Cfr., Enrique Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, vol. II, México, Porrúa, 1961, p. 660. Citado en: Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el Siglo XIX”, en: *La música en los siglos XIX y XX*. Tomo IV, Colección El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010), CONACULTA, México, 2013, p. 36.

⁴⁵ Norbert Elias, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, FCE, México, 2019, p. 83.

Más allá de esto, Norbert Elias distingue el uso inglés y francés del alemán de dicho término. Al respecto afirma:

El concepto francés e inglés de “civilización” puede referirse a hechos políticos o económicos, religiosos o técnicos, morales o sociales, mientras que el concepto alemán de “cultura” se remite sustancialmente a hechos espirituales, artísticos y religiosos, y muestra una tendencia manifiesta a trazar una clara línea divisoria entre los hechos de este tipo y los de carácter político, económico y social. El concepto francés e inglés de “civilización” puede referirse a las realizaciones, a los logros, pero también se refiere a la actitud, a la “*behaviour*” [comportamiento] de los seres humanos, con independencia de si han realizado algo o no. Por el contrario, en el concepto alemán de “cultura” prácticamente ha desaparecido la referencia a la “*behaviour*”, esto es, a los valores que pueda tener un ser humano por su mero existir y su mero comportarse, con independencia de sus realizaciones; el significado específicamente alemán del concepto de “cultura” se revela en toda su pureza en su derivado, el calificativo “cultural”, que no designa el valor del ser de un hombre, sino el valor y el carácter de ciertos productos humanos. Esta palabra, sin embargo, el concepto de “cultural”, no es traducible sin más al francés o al inglés.⁴⁶

De manera más precisa, para el caso de nuestras realidades latinas, lo determina Carlos Monsiváis en su análisis del siglo XX latinoamericano:

En la primera mitad del siglo XX, hablar de cultura en América Latina es afirmar el corpus de la civilización occidental más las aportaciones nacionales e iberoamericanas. No obstante el antiintelectualismo prevaleciente, la devoción por el conocimiento es muy grande, y el lema de la Universidad Nacional Autónoma de México, “Por mi raza hablará el espíritu”, creado por José Vasconcelos, admite y exige la siguiente traducción: los únicos autorizados para hablar en nombre de la raza (el pueblo) son los depositarios del Espíritu, los universitarios, la gente letrada. Guiados por esta fe en los poderes de la minoría selecta, los grupos de intelectuales y artistas producen obras de consideración, y defienden, crean, investigan.

⁴⁶ Norbert Elias, *op. cit.*, p. 84.

En la segunda mitad del siglo XX la modernidad lo es todo, y se aprecia en grado sumo la cercanía con el tiempo cultural de las metrópolis, el romper el círculo del atraso señalado por la frase de Alfonso Reyes: “Hemos llegado tarde al banquete de la civilización occidental.”⁴⁷

Más específicamente, al desarrollar sus estudios sobre el público de las óperas en el siglo XIX, Luis de Pablo Hammeken afirma que el concepto de civilización aplicado a México y América Latina es con exactitud el del uso inglés y francés que ofrece Elias, y distingue, además, cuatro características:

- 1) Se refiere a logros y creaciones artísticas, técnicas y científicas, pero también, y de manera central, a modales, costumbres y comportamientos; 2) no se refiere a la esencia inamovible de un pueblo sino a un desarrollo o proceso en movimiento perpetuo; 3) se trata de una noción universalista, de la que todas las naciones pueden participar: todas las sociedades humanas recorren el mismo camino, la diferencia entre unas y otras radica simplemente en el grado de adelanto o atraso en que cada una se halle; y 4) el orgullo y la identidad nacional de la sociedad emana, en gran medida, del estadio que ha alcanzado en dicho proceso.⁴⁸

Ciertamente, en México, la formación del nacionalismo que tuvo su apogeo en el siglo XX, viene directamente del patriotismo criollo por vía del posterior liberalismo mexicano. Para David Brading, la exaltación del pasado azteca, la denigración de la Conquista, el resurgimiento xenofóbico en contra de los gachupines y la devoción por la Guadalupana fueron los principales temas de este patriotismo criollo.⁴⁹ Dichos temas e inclinaciones hacia uno u otro se verán reflejadas en la producción operística del México del siglo XIX y principios del XX. Este dinamismo, producto de la relación estrecha entre la música y la política, hace que esta concepción de civilización se entrelace con la moral y principalmente la economía. También,

⁴⁷ Carlos Monsiváis, *Aires de Familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Anagrama, España, 2006, p. 11.

⁴⁸ Luis de Pablo Hammeken, *op. cit.*, p. 48

⁴⁹ Cfr., David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, Era, México, 2011.

debido a esto, se puede hablar de un valor de uso (en tanto la materialización del concepto en la ópera deriva en costumbres, modales y comportamientos) y un valor de cambio, al intercambiarse por medio de transacciones monetarias, es decir, al materializarse esos ideales civilizatorios en producciones, éstos adquieren la forma de mercancía gracias a la creación de mercados que la sostienen, nos referimos aquí a la *naturaleza bifacética* de la mercancía.⁵⁰

El mismo Carrillo trabajó sobre un proyecto en el que pensaba escribir, por consejo del maestro italiano don Eduardo Trucco, seis óperas aparte de *Matilde*, ópera que escribió para las celebraciones del centenario de la Independencia⁵¹ y, posteriormente, *Xúlitl*, encargo de la Secretaría de Educación en 1921. Carrillo sabía de la estima de la ópera por el grueso del pueblo mexicano, de esta manera comenta ante la insistencia del maestro Trucco: “Poco a poco fui dando entrada en mi ánimo a aquellas palabras, y llegué a decirme: la gran masa del público de México aprecia más la ópera que la sinfonía, y creyendo, como creo, que la ópera es un género

⁵⁰ Sobre este punto asegura Marx “En un comienzo, la *mercancía* se nos puso de manifiesto como algo *bifacético*, como valor de uso y valor de cambio. Vimos a continuación que el trabajo, al estar expresado en el valor, no poseía ya los mismos rasgos característicos que lo distinguían como generador de valores de uso. He sido el primero en exponer críticamente esa naturaleza bifacética del trabajo contenido en la mercancía.” Karl Marx, *El Capital*, Tomo I, Vol. I, Siglo XXI, México, 2016, p. 51

⁵¹ Sobre esta ópera, de corte eminentemente nacionalista, el archivo Carrillo resguarda los recortes de periódicos que Julián Carrillo conservó. En ellos se da cuenta, con asombro, del corto tiempo en que la compuso pues el maestro Meneses así como el mismo Trucco creían que “el tiempo de que se disponía era muy corto para poder hacer una ópera”; también se da cuenta de las intrigas que el mismo Carrillo describe y se habla de los esfuerzos que el Dr. Pacetti dispuso para su estreno, que nunca se realizó, sino hasta 2010 en San Luis Potosí por la Orquesta del estado de San Luis Potosí dirigida por José Miramontes. Hubo intentos anteriores importantes para tratar de montar el estreno de esta ópera, el historiador Moisés Gámez asegura que “En marzo de 1944 el Comité de los 13 Pro-Julián Carrillo participa al gobernador que el 4 de noviembre se cumplirán los 50 años del Teatro de la Paz y que sería muy laudable que se celebraran dignamente esas ‘bodas de oro’. También solicita la reparación del Teatro y plantea que en ocasión de la celebración de su cincuenta aniversario se presente la ópera *Matilde*, o sea *1810*, obra del maestro Julián Carrillo, de argumento histórico de nuestra independencia, quien estaba dispuesto a presentar su contingente con un gasto mínimo para el Estado. El comité reconocía que la reparación del Teatro sería costosa y por ende propone que se otorgue la concesión, con un subsidio del gobierno, a una empresa teatral o que se formase un comité Pro-Teatro de la Paz, el cual podría ser gestionado por el comité en su organización ‘a fin de que el Coliseo de referencia sea conservado y dedicado únicamente a espectáculos artísticos y culturales.’” Moisés Gámez, *Esencia de espectáculo, arte y cultura. 120 años del Teatro de la Paz de San Luis Potosí*, Editorial Ponciano Arriaga, CONACULTA, COLSAN, San Luis Potosí, S. L. P., 2014, p. 126. No se sabe el por qué no se tomó en cuenta esta propuesta del Comité Pro-Julián Carrillo, del que, por cierto, se hablará más tarde. Dicha ópera se puede escuchar en la grabación Julián Carrillo, *Matilde o México en 1810. Ópera en 4 actos*, Coro y Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí, director José Miramontes Zapata, 2 discos. Grabación realizada durante el ensayo general del 11 de diciembre de 2010 en el Teatro de la Paz.

mucho más fácil de abordar que la sinfonía, cumpliré, pues, con un deber, al escribir para el público de mi patria lo que más de su agrado es. Escribiré óperas, me dije.”⁵²

El presidente Porfirio Díaz resultó interesado en el proyecto de Carrillo y decidió becarlo una vez más para viajar a Europa a dedicarse a escribir óperas. Sin embargo, el proyecto no se realizó pues al hablar con el Ministro de Educación en curso (Justo Sierra) como le había indicado Porfirio Díaz, le contestó: “lamento, Carrillo, que su asunto no pueda realizarse, pues maestros eminentes en la materia, me han dicho que el problema de escribir óperas no está al alcance nuestro... que en cuanto a sinfonías, es innegable que usted puede hacerlas... pero que óperas, ¡quién sabe!”⁵³

La tensión en las relaciones mercantiles

La representación músico-teatral, específicamente de óperas, vista como objeto mercantil, contrae diversos inconvenientes, los cuales parecen perderse si se habla de la ópera sólo en su sentido de configuración identitaria. Por esta razón, los diversos estudios de la ópera, y de la música en general, desde aspectos económicos, sociales y políticos, no hacen más que enriquecer la reflexión, pues aportan luz a diversos aspectos que se oscurecen con la sola idealización de la representación y construcción de la identidad nacionalista.

A diferencia del estudio etnomusicológico, en nuestro país, los estudios sobre la música de concierto carecen de un desarrollo importante en esta perspectiva. Resulta más que curioso constatar cómo, en nuestra realidad, existe una especie de sacralidad (por su alto grado de

⁵² Grupo 13 Metropolitano, *op. cit.*, p. 234.

⁵³ *Ibidem*, p. 237. Sobre los problemas de la corrupción administrativa como inherente a nuestra nación nos ocuparemos más adelante. Pareciera indicar, por los datos que proporciona el mismo Carrillo, que dichas “eminencias” a las que hace referencia Sierra pudieran ser Carlos J. Meneses y Gustavo E. Campa quienes asesoraban a Justo Sierra en materia musical. Ciertamente, el maestro Carrillo se reserva los nombres al decir “No me aventuraría a formular un cargo concreto a ninguno de los dos, sobre todo porque no están ya en este mundo para rectificarme si es que me equivoco en mis apreciaciones.” *Ibidem*, p. 243.

mistificación) por la música de concierto, tanto así que ni siquiera las investigaciones musicológicas, en lo general, abordan este aspecto comercial y mercantil de la música. Es por esto que estudios como el de Hammeken, sobre el público de la ópera, entre otros más, utilizados en esta investigación para el estudio de la partitura como mercancía, representan un avance importante en este tipo de teorizaciones.⁵⁴ En este mismo sentido, podemos afirmar que la forma mercantil de la ópera es muy complicada, pues es una forma que no puede sostenerse por sí misma como mercancía. Ella necesita, principalmente, de dos formas de apoyo: una es la de un recinto dentro del cual suceda su representación (que, a su vez, funciona como otra mercancía) y otra es la ayuda monetaria de mecenas civiles y gubernamentales.

La primera forma de apoyo resulta tener, también, una forma mercantil, pues los grandes y pequeños teatros son administrados por empresarios particulares, los cuales, a su vez, son rentados a los propietarios de las compañías de ópera o zarzuela. Esta configuración, por su pura naturaleza, es ya partícipe de un mercado que se realiza por medio de la administración de estos espacios por parte de sus propietarios (que se vuelven automáticamente en empresarios) y que, incluso, se presta a la usura por el fomento del agiotaje gracias a la modalidad de pagos por temporada, sobre todo, en los palcos. Ante todo este andamiaje mercantil, es asombroso saber que la producción de las óperas (desde la Venecia del s. XVII hasta el México del s. XIX y principios del XX) nunca fue un negocio redituable. Hammeken también afirma esto cuando

⁵⁴ Este tipo de estudios están basados por los muy avanzados estudios ingleses sobre el tema, por nombrar un claro ejemplo que influye este tipo de trabajos en nuestro país, está Daniel Snowman, *La Ópera. Una historia social*, trad. Ernesto Junquera, FCE, Siruela, México, 2017. Nos podemos dar cuenta que este tipo de trabajo es una clara influencia cuando Daniel Snowman afirma:

“Muchos libros sobre la historia de la ópera se concentran en el tradicional trío integrado por compositores, obras e intérpretes. [...] Sin embargo, y además de ser una forma artística, la ópera siempre ha sido un fenómeno social, económico y político, [...] En *La ópera. Una historia social* pretendemos explorar el vasto contexto en el que la ópera fue creada, financiada, producida, recibida y percibida. [...] en este libro fijaremos nuestra mirada tanto sobre la oferta como sobre la demanda, no sólo en la producción de ópera sino, también, en su consumo, en los muchos nexos de unión que vinculan a los teatros de ópera con empresarios, monarcas y financieros, arte, artistas y audiencias.

En ocasiones me he visto tentado de iniciar una campaña para abolir por completo la palabra ópera.”

Daniel Snowman, *La Ópera. Una historia social*, trad. Ernesto Junquera, FCE, Siruela, México, 2017, p. 10

recuerda que “como declaraba un comentarista francés en 1683, los nobles venecianos patrocinaban los teatros de ópera más para su diversión particular (y por el prestigio que les proporcionaba construir un teatro abierto para un público amplio) que por el beneficio económico [...] Desde ese momento y hasta la época actual, la ópera rara vez ha conseguido autofinanciarse.”⁵⁵

Por otro lado, la ópera también se sostuvo de los apoyos que empresarios y/o el gobierno en turno les brindaba. Este apoyo más que económico, que aunque así era su expresión material, era político. Por el pago del déficit generado tras la puesta en escena, los gobiernos otorgaban “ayudas” (fungían como mecenas) no precisamente legales, incluso. Toda esta situación daba pie a corrupciones, muchas veces en forma de chantajes, de parte del gobierno. Éste, a cambio, obtenía legitimidad y prestigio social. De esto hay notables ejemplos como el de René Masson, periodista y empresario francés, quien convenció a Santa Anna, en 1854, para apoyar económicamente la contratación de la diva Henriette Sontag.⁵⁶ El apoyo no fue gratuito pues Masson se vio obligado por decreto del presidente, tras su llegada a la Ciudad de México de su fatídica campaña de Guerrero, a ofrecer óperas en los teatros Santa Anna y Oriente, en honor y júbilo de la “feliz” llegada del presidente. De este modo, “Masson [...] había conseguido el apoyo político y financiero [...] A cambio, el régimen de Santa Anna obtendría legitimidad interna y prestigio internacional por haberle dado a sus súbditos la oportunidad de disfrutar de un espectáculo equiparable, por su calidad, a los que se ofrecían en las grandes metrópolis de Europa.”⁵⁷ Todo esto hizo a Masson escribir: “En México, la ley se ha hecho hombre; lejos de ser inflexible, impasible, ciega y sorda como el mármol o el bronce sobre el cual se inscribía en

⁵⁵ Luis de Pablo H., *op. cit.*, p. 153.

⁵⁶ Henriette Sontag (1806-1854) fue una diva famosa en Europa, principalmente en Londres, donde el Rey le pagaba 17,000 libras por temporada.

⁵⁷ Luis de Pablo H., *op. cit.*, p. 155.

otros tiempos [la ley en México] razona, discute, se entenece, se deja influenciar, distingue, escucha, se debilita, se exalta según las circunstancias; transformada de esta manera, ya no es ley, no es más que un capricho.”⁵⁸

Otro caso es el del empresario Max Maretzek, quien se volvió famoso con su compañía de ópera. Después de haber llegado éste a la Ciudad de México, en 1852, agotó la venta de abonos el mismo día en que abrió la taquilla. Esto representó un problema para los fines civilizatorios del gobierno, quien quería que asistiera el mayor número posible de ciudadanos; de aquel otro modo sólo asistirían quienes podían pagar el abono. La respuesta de Maretzek es ilustrativa, pues debido a su inconformidad con las medidas del gobierno (quien le había prohibido la venta de abonos), se defendió argumentando que el gobierno no podía interferir en sus *asuntos privados*. Tras varios atropellos por los abonos, el empresario, al ver que no estaba renovada la suscripción, decidió vender el palco del banquero Cayetano Rubio⁵⁹ a André Levasseur, quien era el entonces ministro plenipotenciario de Francia en México. El banquero protestó y el juicio, por demás irregular, goza de parecer una fantasía:

Ambos se presentaron al día siguiente a las 9 en punto en la casa del juez, quien, para sorpresa del empresario, los recibió en su recámara, sentado sobre su cama y vestido con un camisón y un gorro de dormir. Después de ofrecerles café y cigarrillos a todos los presentes, el juez se quitó el gorro, lo metió debajo de la almohada y comenzó la audiencia. Después de que ambas partes hubieron expuesto sus argumentos, el juez dictó su sentencia: el palco en cuestión correspondía por derecho al señor Rubio y el empresario debía cedérselo so pena de pagar una compensación de 500 pesos por daños y perjuicios. Por consejo de Olaguíbel [su abogado] Maretzek impugnó el veredicto del juez de letras ante un tribunal superior, el cual ordenó que el palco en cuestión permaneciera clausurado y no fuera ocupado ni por Rubio ni por Levasseur, hasta que se llegara a una decisión definitiva (lo cual podría demorar meses, o incluso

⁵⁸ *Ibidem*

⁵⁹ Cayetano Rubio, era un industrial y banquero quien, a parte, era también copropietario de un teatro en San Luis Potosí. De la misma forma, había financiado la construcción del Gran Teatro Iturbide de Querétaro.

años). El documento que contenía esta orden estaba firmado, por supuesto, con la frase “Dios y Libertad”.⁶⁰

Otro caso es el del tenor Guiseppe Forti, quien, al negarse a suplir a su colega Lorenzo Salvi, fingió una enfermedad y como no apareció los días previos al estreno de *La Favorita* de Donizetti, cambiaron el programa, supliéndolo por un concierto. Marezek se quejó ante el gobernador de la Ciudad y éste decidió mandar una escolta de soldados a Tacubaya (lugar de paseo de la falsa enfermedad de Forti) para apresarlo y conducirlo a prisión por dos semanas. Este incidente, me parece, devela la relación del propietario, en este caso de la compañía de ópera, y sus empleados (los artistas); una relación más que artística, laboral. Es, también, otro tipo de relación tensa que podía llegar hasta la punición del benefactor económico, en este caso, el gobierno quien, en última instancia, fungía como el “verdadero” propietario.⁶¹

La relación del gobierno con los distintos empresarios, aunque estrecha, no siempre era cordial y muchas veces no era ventajosa para los empresarios. Constantemente se tenía que caer en la adulación al ofrecer óperas en honor de cierto gobierno, aunque el empresario distara de los ideales de aquél, con la finalidad de conseguir los préstamos necesarios o favores económicos. Aunque, a decir del propio Hammeken, “dichos apoyos financieros no estaban estipulados en presupuestos, leyes, reglamentos o decretos, sino que dependían de la voluntad personal de los

⁶⁰ Marezek, *Crotchets and Quavers: Or Revelations of an Opera Manager in America*, citado en Luis de Pablo H., *op. cit.*, p. 165.

⁶¹ Eduardo Galeano hace una anotación al respecto en *Las venas abiertas de América Latina* al hablar de la violencia en Guatemala en los años treinta del siglo veinte bajo el gobierno de Jorge Ubico. “Como todos los tiranos del Caribe, Ubico se creía Napoleón. Vivía rodeado de bustos y cuadros del Emperador, que tenía, según él, su mismo perfil. Creía en la disciplina militar: militarizó a los empleados de correo, a los niños de las escuelas y a la orquesta sinfónica. Los integrantes de la orquesta tocaban de uniforme, a cambio de nueve dólares mensuales, las piezas que Ubico elegía y con la técnica y los instrumentos por él dispuestos. Consideraba que los hospitales eran para los maricones, de modo que los pacientes recibían asistencia en los suelos de los pasillos y los corredores, si tenían la desgracia de ser pobres además de enfermos.” Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina*, ed. 50, Siglo XXI, México, 2021, p. 133. (Itálicas mías)

gobernantes. Por tanto, casi siempre se otorgaban por vías no institucionales (por no decir ilegales).”⁶²

Por último, las relaciones tensas no solamente se jugaban entre empresarios (de teatros y de compañías de ópera) y gobiernos o entre propietarios y empleados, también entre el público (como consumidor de una mercancía) y los empresarios (administradores de su propio negocio). Las relaciones más tensas entre estos dos agentes de mercado, se originaron en el alba del sentimiento nacionalista.

Los hechos antecedentes⁶³ a esta tensión empezaron, por lo menos en la Ciudad de México, con la llegada del imperio de Maximiliano, en 1864. En el diario *La Sociedad*, se declaraba, por conducto de don J. M. González de la Vega (secretario de Estado y del Despacho de Gobernación de la Regencia), el programa de las solemnidades para la entrada del Emperador D. Fernando Maximiliano I. En este documento, en su artículo 17, se solicitaba la puesta en escena de una ópera compuesta por un mexicano. Aunque ya en 1859, Cenobio Paniagua había presentado *Catalina de Guisa* en el Teatro Nacional, “resultó claro que no había en el repertorio de los artistas de la ciudad ninguna ópera mexicana con la calidad suficiente para el solemne acontecimiento.”⁶⁴ El mismo intento se retomó para el cumpleaños del emperador. En esta ocasión Miguel Meneses pudo presentar su ópera *Agorante, Rey de Nubia*, aunque, según la crítica, la ópera resultó mediocre.

⁶² Luis de Pablo H., *op. cit.*, p. 157.

⁶³ Me refiero a los hechos anteriores en un pasado inmediato, pues ya en 1852 “un grupo de personas descontentas por la decisión de la empresa de Max Maretzek de no representar *Don Giovanni*, de Mozart, arrojó desde la galería o los palcos hacia el patio de butacas cientos de volantes con el siguiente contenido, claramente sarcástico:

Súplica

Agradecemos al Sr. Maretzek que nunca vuelva a representar la ópera D. Juan, de un tal Mozart y que en su lugar ponga lo más pronto posible en escena la ópera LEONORA del inmortal Baca.” Luis de Pablo H., *op. cit.*, p. 187.

La súplica, evidentemente, era sarcástica. El mencionado Baca era Luis Baca Elorreaga, un compositor duranguense considerado el primer compositor mexicano de óperas. Aquí el argumento cambia radicalmente. Si en el caso de Melesio Morales que se relata a continuación, el argumento escaló a niveles nacionalistas, en este caso anterior, la gente demeritaba el hecho de que apareciera una ópera de un mexicano y no *Don Giovanni*.

⁶⁴ Luis de Pablo H., *op. cit.*, p. 181.

Es en este contexto cuando se presenta Melesio Morales ante Annibale Biacchi (empresario italiano), para solicitarle que incluyera su ópera *Ildegonda*. El empresario rechazó el ofrecimiento.⁶⁵ Morales aún era un tanto desconocido, aunque ya había presentado su otra ópera *Romeo y Julieta*, un fracaso en el aspecto comercial. Aunado a esto, Melesio era conocido por sus inclinaciones republicanas; su primera composición fue un vals intitulado *El Republicano*. El rechazo a la puesta en escena hizo eco en algunos espacios, principalmente en el Club Filarmónico, el cual había adoptado a *Ildegonda* como bandera de lucha de la música mexicana. El secretario de dicha sociedad (Jesús Dueñas) habló con Biacchi, el cual aceptó sólo si se le pagaba la friolera de 6,700 pesos. Ante la imposibilidad de reunir tal cantidad, los miembros del Club Filarmónico se indignaron aún más. El conflicto escaló a los desplegados públicos, de este modo, en los periódicos atacaron a Biacchi, en donde los argumentos nacionalistas empezaron a sobresalir, pues un empresario italiano no permitía que un compositor mexicano estrenara una ópera en su propio país. El punto más álgido ocurrió

La noche del 14 de noviembre [de 1865], durante una función de *Un ballo in maschera*, [cuando] varios miembros del Club Filarmónico se presentaron en el teatro acompañados de un gran número de alumnos de la Escuela de Bellas Artes, y durante el primer entreacto pidieron a gritos y por medio de un gran cartelón que desplegaron en la barandilla de la galería la representación de *Ildegonda*. Su demanda fue coreada por una buena parte del público. Fue tal el escándalo que se produjo que, para que pudiera continuar la función Biacchi se vio obligado a salir al escenario para manifestar que estaba dispuesto a complacer al público y a estrenar la ópera de Morales. Lo que no dijo es que no tenía la menor intención de cubrir los gastos de la representación ni de asumir el riesgo de su posible fracaso.⁶⁶

⁶⁵ En el hecho de rechazar esta ópera, como se analizará en breve, resulta evidente que el motivo no era su mediocridad, de la cual no tenía nada, pues la obra resultaría un prodigio en lo musical, a eso se suma que esta ópera estaba escrita por Temistocle Solera, libretista de Verdi, quien ya había escrito *Nabucco* y el coro *Va pensiero* estaba en auge en Italia, llegando a representar un verdadero himno para aquella nación.

⁶⁶ Luis de Pablo H., *op. cit.*, p. 187.

La defensa de Biacchi también la hizo notar en un desplegado público, afirmando, ahora sí, lo que no estaba dispuesto a sufragar. El alegato de este empresario partía de su necesidad empresarial de no arriesgarse a un fracaso económico; el de los “filarmónicos” ya había escalado niveles nacionalistas. Así es como Manuel Payno otorgó la fianza necesaria para que *Ildegonda* se estrenara el 27 de enero de 1866 en el Teatro Imperial. Este estreno fue un triunfo para la consolidación social de la nación y para Morales fue el espacio que le permitió viajar a París gracias al mecenazgo que Antonio Escandón (empresario de ferrocarriles) le ofreció después del estreno, quien lo promovió durante tres años con generosas pensiones mensuales. Al no tener éxito en París, se dirigió a Florencia donde pudo reescribir *Ildegonda* y presentarla (aún con la versión original) el 6 de enero de 1869. A su regreso a México, el maestro Morales fue tratado con más veneración que con la que partió.⁶⁷

Con esta estructura de mercado y con este tipo de relaciones laborales antes que artísticas y musicales, se crea uno de los puntos de partida del desarrollo capitalista musical en el país: la creación de trabajo productivo, es decir, de plusvalor a partir del ejercicio musical, cualquiera que éste sea. El trabajo del músico (cantante, intérprete, instrumentista e incluso el compositor) ya no es el simple intercambio entre valores de uso. La figura del empresario cambia totalmente el desarrollo económico del simple intercambio entre valores de uso que un músico incluso asalariado (independiente) exige por sus servicios. Esto es, que la intromisión de la forma dineraria no llega a ser tan determinante, en este caso, como la forma empresarial, ya que un músico podría recibir dinero a cambio de su trabajo y no por eso estaría generando capital ni

⁶⁷ Áurea Maya ha realizado un estudio musicológico del Preludio de esta ópera en el que afirma que está compuesto como una síntesis de toda la trama que se desarrolla a lo largo de la obra. No obstante, su estudio lo basa en la segunda versión de la ópera (la de 1869). Al final concluye diciendo que hace falta un estudio comparativo entre estas dos versiones. Véase, Áurea Maya, “Preludio a *Ildegonda* de Melesio Morales: narrativa y contenido temático”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, INBA, CONACULTA, México, no. 140, enero-junio, 2009, pp. 11-41

plusvalor, es decir, su trabajo, aun así, no sería productivo.⁶⁸ En cambio, cuando el músico se vuelve asalariado del empresario, entonces genera capital para su dueño; se produce el hiato que escinde totalmente la identificación entre los medios de producción y el productor; en otras palabras, se genera la acumulación originaria.⁶⁹ A esto se debe el tener que hablar de los distintos espacios privados que se crean para generar el movimiento musical en la nación, el cual no tendrá (aparentemente) otro camino más que el nacionalismo.

Lo más complicado e interesante de todo esto es que ésta no es la única forma en que se genera tal acumulación, pues como ya se dijo, falta hablar de los otros espacios-empresas privados, así como de la actitud *turistificadora* con la que parece actuar el nacionalismo; otra forma muy clara al respecto es la del cancionero como espacio de acumulación donde se alberga la migración de lo oral a lo escrito.⁷⁰ El contra-sentido de estas formas de actuar lo otorgaría la propuesta revolucionaria de Julián Carrillo. Es por esto que, una de las ventajas del despliegue crítico del Sonido 13 es que puede develar las formas en las que esta acumulación se produce, pues sus desarrollos teóricos y prácticos van contra estos sentidos acumulativos que originan al capitalismo por medio del nacionalismo musical.

Salones y tertulias

Los salones de las casas fueron otro lugar necesario para la conformación de la civilidad. Este espacio era también un espacio privado que funcionaba, a menor escala, como público en las tertulias pero, a diferencia de los teatros, tenía un uso íntimo en donde las señoritas estudiaban

⁶⁸ Marx expuso esta situación en el capítulo VI inédito del *El Capital*: “Una cantante que canta como un pájaro es una trabajadora improductiva. En la medida en que vende su canto, es una asalariada o una comerciante. Pero, la misma cantante contratada para dar conciertos y obtener dinero, es una trabajadora productiva, porque produce directamente capital.” Karl Marx, *El Capital, libro I, capítulo VI inédito*, Siglo XXI, México, 1971, p. 84.

⁶⁹ Jacques Attali profundiza sobre esta condición de la música dentro del proceso capitalista en *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, trad. Ana María Palos, Siglo XXI, México, 1995.

⁷⁰ Estos aspectos corresponden a la parte de la migración que, por motivos de espacio, no se presentará en esta investigación.

piano. Estaba directamente relacionado con los mercados de venta de partituras y de instrumentos (principalmente de pianos). Sin estos mercados, el salón no habría podido desarrollarse como uno de los espacios donde ocurría la materialización de la civilidad. Esto hace reafirmar que tales ideas de civilidad o de nación sólo se pudieron desarrollar gracias a la actividad económica del intercambio mercantil. La música como mercancía asume varias formas mercantiles (como instrumento musical, como partitura impresa o como boleto que permite asistir a la representación de alguna ópera o zarzuela).

Igualmente, los consumidores de instrumentos y partituras son también intérpretes en las tertulias, no son músicos profesionales pues “casi nadie tomaba en serio el ejercicio de la música. Era raro ser un músico profesional.”⁷¹ Es decir, el proceso de desritualización de la música se puede observar muy bien en estos espacios desde dos elementos: el desplazamiento del baile y la profesionalización del músico. El desplazamiento del baile se aplica, poco a poco, en los salones y tiene de fondo la escisión del cuerpo con la música. Por otro lado, la profesionalización se desarrolla con la creación de los conservatorios y centros de enseñanza musical, los cuales forman músicos para la representación musical y no para la fiesta popular; la que implica, como una unidad, el baile con la música.

Sobre todo, estas mercancías iban destinadas con objetivos específicos de uso. Sus consumidoras eran jóvenes, quienes no practicaban la música con un afán de profesionalización, sino “como parte de una educación destinada a formar y cultivar familias.”⁷² El cultivo familiar sólo podía venir de la apropiación del buen gusto, del refinamiento y la correcta expresión de lo galante. Por medio de la ejecución de un instrumento una señorita demostraba sus bondades y las capacidades que la hacían parte de la civilidad de la nueva nación. Tocar el piano o el arpa era

⁷¹ Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el Siglo XIX”, en: *La música en los siglos XIX y XX*. Tomo IV, Colección El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010), CONACULTA, México, 2013, p. 39

⁷² *Idem*, p. 39

manifestar educación y capacidad para educar a alguien más, es decir, demostrar que se podía tener una familia y hacerse cargo de ella. En cambio, la música para los hombres representaba, en el aspecto profesional y no, el acceso a propensiones licenciosas.⁷³ Como se puede notar, estas formas morales, son aún parte de la ritualidad musical de la naciente burguesía que con el tiempo desaparecerán.

De esta manera, la moral permitida por la nueva civilidad se obtenía ya no en las formas morales tradicionales, sino en el intercambio mercantil, es decir, la moral de cierta casta o clase social, nació subsumida por la forma mercantil propia de la nación. A este respecto, el maestro Carrillo recuerda cuando llegó a la Ciudad de San Luis Potosí a estudiar y trabajar en la famosa orquesta del maestro Flavio F. Carlos:

El maestro Carlos me asignó entre otras obligaciones, la de arreglar el archivo de su orquestita [...] Con ese motivo, cada vez que aquella orquestita iba a tocar, yo preparaba los papeles de las obras que debían tocarse. Si se trataba de una misa, piezas de carácter religioso, Ave Marías, plegarias, etc.; si se trataba de bailes en casas decentes, polkas, mazurcas, lanceros, etc.; y si se trataba de bailes en casas indecentes –como los de carnaval y otros– entonces había que llevar muchas danzas, pues era costumbre por lo que yo observaba, que para explotar a los degenerados que iban a prostituirse, se tocaban piezas cortas, y en seguida las damas (?) que asistían a aquellos bailes, invitaban a la cantina a sus compañeros a beber, y de ese modo se hacía un gran consumo de bebidas embriagantes. Con ese motivo, pude conocer en una edad peligrosísima (once o doce años), todas esas escenas de gentes prostituidas, de lo que por milagro escapé, milagro que pudo tener por causa la repugnancia que me causaba ver a personas conceptuadas como honorables, entregadas a los peores vicios.⁷⁴

⁷³ Aquí se hace notar la doble naturaleza de la música en la antigüedad helena que tanto hacen resaltar Platón como Aristóteles, y de la que Nietzsche habla en sus términos en *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, España, 2012.

⁷⁴ Grupo 13 Metropolitano, *op. cit.*, p. 42.

Carrillo se refiere siempre a las cosas de los ricos (decentes e indecentes), es decir, a la naciente burguesía. En estas casas, en sus salones, la música era el acompañamiento que detonaba la dinámica civilizatoria de la socialización. La escucha, casi nunca atenta, era necesaria pero no exigía la mayor atención. En ocasiones, se tocaba música para bailar, espacio en donde, al fin, las parejas podían darse las manos. Pasatiempo propio de la clase burguesa del siglo XIX, los géneros de baile fueron importación europea (vals, mazurca, danza, habanera, chotís, polka-mazurka), a excepción de la famosa pieza *La Camelina*.⁷⁵ Carrillo, en su tiempo en la capital potosina, también compuso mazurcas, shotises, valeses y hasta una misa (compuesta a escondidas de su maestro en 1893), de entre estas composiciones el shotis *Isabel* fue altamente conocido en la ciudad.⁷⁶ El baile de salón, esta forma más elaborada de ritual, desapareció rápidamente y pronto la música de baile se convirtió, para la clase burguesa, en música para escuchar.⁷⁷ En esta desaparición del uso dancístico está, a veces de fondo y a veces en la superficie, el concepto de civilización en su acepción de recato y de alta religiosidad cristiana, incluso. Al parecer a esto se debe el juicio del maestro Carrillo, que recuerda, por cierto, la crítica del Periquillo Sarniento a

⁷⁵ Es Ricardo Miranda quien asegura este hecho de la factura local de dicho género musical: “Fueron muchos los géneros de baile que estuvieron en boga en el siglo XIX. Algunos como *La Camelina* fueron de factura local; los más, fueron importaciones de los salones europeos, particularmente parisinos y vieneses.” Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, en *La música en los siglos XIX y XX*, Tomo IV, Conaculta, México, 2013, p. 43

⁷⁶ El estudio sobre la canción de arte de Julián Carrillo que corre a cargo de Cecilia Montemayor nos da cuenta de las diferentes preocupaciones del maestro potosino más allá de los asuntos musicales. El gusto por la poesía y su relación con algunos poetas (Manuel Acuña, Luis G. Urbina, Rosario Sansores y Rafael López), del mismo modo los asuntos religiosos de su región de origen como por ejemplo la canción *La cruz del apostolado*, que hace referencia a la misión religiosa de Conchita Cabrera de Armida, la cual consta en el manuscrito de la partitura compuso el 26 de abril de 1893. Aunque se sabe que la cruz se plantó en 1894. Véase, Cecilia Montemayor, *La canción de arte de Julián Carrillo. Antología de obras para voz y piano*, Secretaría de Cultura, UANL, 2015.

Por otro lado, para un estudio de la música de salón del siglo XIX en San Luis Potosí, incluida la obra temprana del maestro Carrillo, es elemental el trabajo del maestro Carlos Undiano, quien se ha dedicado a la investigación y grabación de dicho acervo musical y cuenta, a la fecha, con grabaciones importantes al respecto: *Entre valeses y lanceros. Música potosina de salón para piano* (2018) y *Obras para piano de compositores potosinos* (2020)

⁷⁷ Esto parece indicar cómo la clase burguesa, de manera abrupta, se ha encaminado a la representación más que a la ritualización de la música. Sobre este tema se hablará más adelante cuando toque analizar el cambio del valor de uso de la música del Virreinato a la Independencia.

los “jóvenes libertinos” que acuden a los bailes.⁷⁸ Es así como se entiende que exista la constante prohibición de ciertos géneros musicales como el vals y después el jarabe, los cuales se dejaron de prohibir hasta que socialmente alcanzaron el grado de música de salón o de concierto⁷⁹; caso contrario a muchos de los sonos populares que no lograron alcanzar este rango.⁸⁰

La relación de los empresarios con la música, como ya se ha mencionado, se efectuaba, aunque no solamente, en el mecenazgo. Ya se habló del recibido por Melesio Morales tras su triunfo en el estreno de *Ildegonda*, por un empresario ferrocarrilero, mismo al que le dedicó después su *Sinfonía Vapor*, pieza por la cual se realiza hasta la fecha el Concurso Melesio Morales, a cargo del Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos por medio del Centro

⁷⁸ Dice Fernández de Lizardi en su crítica a la colonia, disfrazada de crítica moral (*El Periquillo Sarniento*): Ellos [los jóvenes libertinos], a más no poder, y cuando se les cierran los oídos de las jóvenes, no se dan por vencidos ni se entristecen. Como sus adulaciones y diligencias en cualquier seducción no son por amor sino por vicio, no se les da cuidado de los desaires, ni se entibian por no hallar correspondencia. Nada menos. Siguen brincando y saltando muy serenos, contentándose con lo que ellos llaman *caldo*.

Este *caldo*.. ¡alerta, casados y padres de familia que sabéis lo que es el honor, y lo que queréis como es debido!, este *caldo* es el manoseo que tiene con vuestras hijas y mujeres [Esto se facilita más en las contradanzas y vales, que no son otra cosa sino lo que antes se llamaba alemanda. La diferencia está en que aquélla se bailaba despacio, y ésta retozando de prisa, y entre la mucha polvareda se esconden o disimulan mejor las palabras, las citas, los pellizcos, los abrazos, los besos, y algo peor, que callo por no ofender la modestia.], las licencias pasan mil veces de las manos a las bocas, convirtiéndose los manoseos claros en ósculos furtivos, que las menos escrupulosas no llevan a mal, y las que se llaman prudentes y honradas disimulan y sufren por evitar pendencias.

De suerte, que el marido o padre pundonoroso que en su casa se espantaría de que su mujer o hija le diese la mano a un hombre, en un baile de éstos tolera a su vista que se las abracen, tienten, estrujen y manoseen más que las ancas de un caballo gordo.

Lo peor es que estos manoseos y tentadas, acompañadas de las risas y dichitos que se acostumbran, son para muchas mujeres como el pecado venial para las almas, con diferencia que el pecado venial entibia y dispone a las almas para el pecado mortal, y los manoseos o *caldos* de que hablamos encienden y disponen a algunas jóvenes para dar al traste con su honor, el de sus padre y maridos. Ningún escrúpulo está por demás para evitar estos excesos. José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*, Editorial Porrúa, Colección Sepan Cuantos, México, 2016, pp. 148-149.

⁷⁹ Resulta de gran interés el poema de Agustín A. Franco *El Waltz, poema romántico*, que recupera Berenice Ramírez Lago y que asume que el origen del vals se debe a la súplica de un zapatero al diablo que, por falta de trabajo, le pide que invente un baile que haga desgastar los zapatos de los bailadores. El diablo crea, así, el vals pero a cambio de eso le pide su alma. Cfr., Berenice Ramírez Lago, “Hacia una educación musical romántica: la música en las revistas literarias de la Ciudad de México (1826-1868)”, en *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis... El romanticismo en México, siglo XIX*, Instituto Dr. Mora, México, 2020, pp. 60-94.

⁸⁰ La historiografía musicológica ha desarrollado grandes investigaciones al respecto. Sobre el caso de vals como música prohibida puede verse Jesús Herrera, “El *Manuscrito de Mariana Vasquez*: música para tocar, bailar y cantar de principios del México independiente”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, México, enero-diciembre, no. 132-133, 2005, pp. 9-24.

Nacional para la Preservación del Patrimonio Cultural Ferrocarrilero.⁸¹ Esta relación ya se hacía notar también en la pequeña capital potosina, por ejemplo la música y el teatro fueron promovidos tras la llegada del tranvía a la ciudad. Así, recuerda el maestro Carrillo:

Primero empecé de archivero, es decir, poniendo en orden los papeles de los cuantos instrumentos que dirigía el maestro Carlos; después empecé a tocar el triángulo, luego el güiro, y así fui ascendiendo poco a poco hasta llegar a timbalero. Tocando esos instrumentos iba yo con don Flavio todos los viernes en la tarde a tocar al Saucito, y los domingos a Santiago del Río, donde don Francisco Silva Monedero [abuelo de Jesús Silva Herzog], administrador de la Compañía de Tranvías de San Luis, organizaba constantemente fiestas para que fuera el público a oír la música, y los tranvías pudieran, por este aliciente, transportar muchos pasajeros. [...] En Santiago del Río se establecieron muchos atractivos para los visitantes: un teatro que se llamaba “Teatro Arista” y en el cual actuaban los empleados de tranvías, quienes demostraban en determinados casos buenas facultades para la escena.⁸²

Junto a este pequeño relato de Carrillo bien se puede recordar que el mismo Flavio Felipe Carlos (1861-1944) compuso la polka para piano *Tranvías Potosinos. Polka para piano y pequeña percusión* (1888), dedicada “a los concurrentes al paseo de Santiago”, la misma explanada a la que se refiere Carrillo. El joven Julián ya no es solamente un muchacho de Ahualulco probando suerte en la capital potosina. Ya antes de partir a la Ciudad de México era conocido en los principales círculos culturales potosinos. María Asunción, una joven adinerada de la capital e integrante del prestigioso club La Lonja, hace un pequeño seguimiento de las noticias sobre este joven músico, así, anota en su diario, el 18 de diciembre de 1893: “Ayer fuimos también a un

⁸¹ Un estudio historiográfico sobre esta obra lo realiza Áurea Maya, “La verdadera locomotora de la *Sinfonía Vapor* de Melesio Morales”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, México, enero-diciembre, no. 136-137, 2007, pp. 57-67.

⁸² Grupo 13 Metropolitano, *op. cit.*, pp. 54-55

concierto del barítono Roberto Marín en el que también se lució Julián Carrillo tocando una difícil fantasía para violín”.⁸³

El entusiasmo crece con las noticias que llegan de la capital del país, el 30 de marzo de 1899 María Asunción vuelve a escribir en su diario noticias de Carrillo: “M. J. llegó hoy entusiasmado con la noticia de que el Presidente Don Porfirio Díaz ha concedido una beca a nuestro joven músico y compositor Julián Carrillo, para que vaya a perfeccionar sus estudios a Europa.”⁸⁴ Carrillo es ya un orgullo de la sociedad potosina, principalmente de la naciente burguesía, pues representa un elemento altamente distinguible de uno de los grandes negocios culturales burgueses: la música de concierto. Así, las familias adineradas se enorgullecen de que se toque música del compositor en sus celebraciones sociales. En 1901, el 29 de abril se noticia: “La numerosa familia Cabrera ha tenido otra boda en días pasados. Se casaron en San Agustín Amparo Dávila y Francisco de Paula Cabrera. En la ceremonia cantó María Hernández una Ave María compuesta expresamente para ella por Julián Carrillo, mereciendo el elogio de todos los asistentes por su interpretación.”⁸⁵ Las buenas noticias siguen y, a la vez, en proporción aún mayor, el orgullo elitista tanto nacionalista como potosino va en aumento. El 11 de abril de 1902 se lee: “Anoche, en el concierto de Pedro Luis Ogazón y la orquesta de Flavio Carlos tuvimos noticias de Julián Carrillo, que ha escrito de Alemania enterando a sus amigos de su examen profesional para el que ha preparado una Sinfonía y otra composición para un sexteto.”⁸⁶ Al tiempo que la sociedad elitista de San Luis Potosí se regodeaba con las noticias asombrosas sobre Carrillo, éste pedía a sus compañeros los gustos de la gente del campo, es así como, tiempo después, relata que Rafael Gutiérrez Baranechea, en una ocasión le mandó hasta Europa

⁸³ Matilde Cabrera e Ipiña de Corsi, María Buerón Rivero de Bárcena, *La Lonja de San Luis Potosí. Un siglo de tradición. “Memorias de María Asunción”*, sin ed., sin año, p. 201.

⁸⁴ *Ídem.*, p. 235.

⁸⁵ *Ídem.*, p. 245.

⁸⁶ *Ídem.*, p. 249.

melcocha, queso de tuna y seis botellitas de colonche.⁸⁷ Tal orgullo por los logros del joven Carrillo, hace a los miembros de La Lonja nombrarlo Socio de Honor. El 15 de octubre de 1905, escribe, entre otros asuntos, María Asunción:

Tras grandes preparativos se efectuaron los festejos del tercer Centenario del Quijote.
[...]

En Catedral hubo solemnísimas exequias, dirigiendo la misa de Perosi⁸⁸ el maestro Julián Carrillo. A propósito de este gran artista, el mes antepasado, por sugestión [*sic.*] del actual Presidente de La Lonja, Don Octaviano Cabrera y Arias, se le nombró Socio Honorario de este centro en reconocimiento a sus méritos artísticos que han dado gran renombre a México en el extranjero. ¡La distinción no podía ser más merecida!⁸⁹

Antes de su partida hacia Europa, Julián Carrillo, aunque distinguido por la clase alta, seguía siendo un músico y estudiante con dificultades económicas. Después de su regreso a México, Carrillo, por lo menos desde su situación económica, se puede decir que es otro, de ahí podemos

⁸⁷ Grupo 13 Metropolitano, *Julián Carrillo. Su vida y su obra*, Edición Grupo 13 Metropolitano, México, 1945, p. 193.

⁸⁸ Aunque no se sabe cuál de las siete misas de Lorenzo Perosi (1872-1956) se tocó, lo cierto es que cualquiera que haya sido, se debe a la música del momento que se tocaba en Italia. Así, cualquier misa de Perosi debió representar, sin duda, vanguardia y un signo de progreso para la sociedad potosina.

⁸⁹ Matilde Cabrera e Ipiña de Corsi, María Buerón Rivero de Bárcena, *La Lonja de San Luis Potosí. Un siglo de tradición. "Memorias de María Asunción"*, sin ed., sin año, pp. 265-266. El acontecimiento que narra María Asunción ha sido relatado repetidas veces por la historiografía de la ciudad de San Luis Potosí. El primero parece ser Primo Feliciano Velázquez, *Historia de San Luis Potosí*, tomo III, El Colegio de San Luis, UASLP, S. L. P., México, 2004, p. 265. Después Rafael Montejano y Aguiñaga refiere el mismo hecho de este modo:

“Memorablemente también, fastuosa y única, la celebración del tercer centenario del *Quijote*. Llenó tres días, del 7 al 9 de octubre del 1905; el nutrido y variado programa incluyó, en la Catedral, misa solemnísima, con música de Perosi y un coro y orquesta reforzada con profesores venidos de México, dirigidos por los maestros Julián Carrillo y Flavio F. Carlos, y en la noche, la extraordinaria velada que culminó con *El último capítulo*, escrito expresamente por Manuel J. Othón, dirigido por Felipe Manrique de Lara y la actuación de entusiastas aficionados.” Rafael Motejano y Aguiñaga, *Los teatros en la ciudad de San Luis Potosí*, Editorial Ponciano Arriaga, S. L. P., México, 2003, p. 124. Por último, Moisés Gámez repite lo sucedido:

“En octubre se estrenó la obra *El último capítulo*, de Manuel José Othón, escrita especialmente para la conmemoración del Tercer Centenario del Quijote, llevada a cabo del 7 al 9 de ese mes. La obra fue dirigida por Felipe Manrique de Lara con la actuación de aficionados. El programa incluyó, en la Catedral, una misa solemne con música de Perosi y coro y orquesta con profesores de la ciudad de México, dirigidos por los maestros Julián Carrillo y Flavio F. Carlos. Se sirvió un banquete en el vestíbulo del Teatro de la Paz, al cual asistieron mexicanos y españoles; el lugar fue decorado con banderas de México y España.” Moisés Gámez, *Esencia de espectáculo, arte y cultura. 120 años del Teatro de la Paz de San Luis Potosí*, Editorial Ponciano Arriaga, CONACULTA, COLSAN, San Luis Potosí, S. L. P., 2014, p. 80. Sin embargo, ninguna de estas fuentes otorga los datos que sí hacen las memorias de María Asunción sobre el nombramiento de honor de La Lonja hacia Carrillo.

entender este nombramiento de honor en el prestigioso club La Lonja. Sin dudas su viaje a Europa representa un parte aguas en su vida.

Si bien, la gente no pagaba por entrar a algún baile de salón o tertulia, sí era necesario haber adquirido cierto nivel de civilización y ésta no se adquiría más que en la adquisición de las distintas formas mercantiles que la contenían. Debido a esto, el filtro civilizatorio era la capacidad de percepción monetaria. El violento juego de castas no era ya percibido desde el origen de nacimiento o raza de pertenencia, sino desde la capacidad de adquisición económica, es por esto que ahora se hablará de clases sociales.

Usos del Himno Nacional y bandas militares

Supé entonces, con humildad, con perplejidad, en un arranque de mexicanidad absoluta, que estábamos gobernados por el azar y que en esa tormenta todos nos ahogaríamos, y supe que sólo los más astutos, no yo ciertamente, iban a mantenerse a flote un poco más de tiempo.

Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*

Más allá de afirmar los orígenes de la música nacionalista, lo que interesa a esta investigación es justificar que todo este andamiaje funcionaba, en la práctica, como una mercancía y que debido a eso potenciaba la idea de nación. Un caso particular tiene que ver con la creación de una de las mayores necesidades nacionalistas, los himnos nacionales. Para el caso de nuestro maltrecho país, resultan iluminadores algunos antecedentes, como los casos de José Antonio Gómez y Olgún y el de Henri Herz.

La necesidad de hablar de este aspecto medular del nacionalismo es para demostrar que Julián Carrillo y su producción musical son productos que se originan y se forman dentro de este movimiento cultural y, después, con el romanticismo alemán derivan con el Sonido 13 en otro

tipo de propuestas que se asocian, ya no a la construcción sino a la *destrucción* como elemento identitario.⁹⁰ Así, se destacan dos casos que tienen que ver con el aspecto simbólico de lo marcial y lo bélico que constituyen al nacionalismo (con sus matices) por parte de Carrillo, estos son: la creación del *Canto a la bandera* y su *Tratado Sintético de instrumentación para orquesta sinfónica y banda militar*, donde Carrillo se preocupa por la exaltación bélica y heroica en la interpretación musical de las bandas militares. Este es un elemento más para no pensar la totalidad de la obra de Carrillo aparte del movimiento nacionalista y ver que existen elementos que los unen, aunque con reservas, de manera importante.

Como ya se ha dicho, esta música decimonónica es un claro antecedente del nacionalismo del siglo XX. Antes del famoso caso de Herz, José Antonio Gómez, el “maestro de los maestros entre los mexicanos” como lo nombró Melesio Morales, compuso, en 1843, la *Gran pieza histórica de los últimos gloriosos sucesos de la Guerra de Independencia*.⁹¹ La importancia de Antonio Gómez es de primer orden en la historia de la música mexicana por muchos aspectos (fue uno de los primeros en fundar conservatorios, en escribir métodos de estudio y en ejercer como editor de su propio repertorio musical), entre ellos, su participación en la construcción

⁹⁰ Esta tendencia de asociar el trabajo de Carrillo fuera de toda comparación resulta tramposa, pues lejos de alabarlo se le niega el derecho a la crítica. Decir que Carrillo desarrolló sus propuestas fuera de la corriente imperante musical en el país, anula todos sus puentes de conexión con el nacionalismo, aún al hablar del Sonido 13. Ciertamente fue relevado de los primeros puestos en la cultura musical, pero incluso el Sonido 13 puede entenderse como un intento para estar dentro de las discusiones y espacios musicales del país. Lamentablemente, esta posición se encuentra en muchos especialistas de la historia de la música en México. Lo que sí tenemos que entender es la naturaleza administrativa y poco tolerante a la crítica de los espacios culturales del país. Dejamos aquí un solo ejemplo: “Julián Carrillo desarrolló su obra compositiva completamente al margen de la poderosa tendencia nacionalista, lo que no sólo le atrajo la incompreensión y hostilidad de algunos de sus contemporáneos, sino que también tuvo que pagar la tibieza con la que posteriormente sería tratado por la historia oficial.” Consuelo Carredano y Victoria Eli, “Ideas, canciones y oposiciones”, en: *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Vol. 8, FCE, México, 2015, p. 232 Es decir, la incompreensión y la hostilidad de la que hablan las autoras no se originó del hecho de que Carrillo desarrollara sus propuestas al margen del nacionalismo, de hecho se originan por lo contrario, por hacerlas desde sus espacios de acción.

⁹¹ John G. Lazos recuerda que Lidia Guerberof, estudiosa del tema, encontró una versión anterior a la de 1843 en la Biblioteca del Palacio Real en Madrid, escrita, probablemente, en 1823. Las conclusiones a las que llega Guerberof afirman que dicha obra no es una obra programática como se tenía pensado, sino una ópera. Para mayor información véase John G. Lazos, “Gómez, Antonio: el maestro de los maestros entre los mexicanos, o ajonjolí de todos los moles”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, México, enero-junio, no. 140, 2009, pp. 77-100

identitaria postindependentista. Aparte de escribir su *Gran pieza*, posteriormente fue parte del jurado del concurso para el definitivo Himno Nacional Mexicano. Esta *Gran pieza* no resistió los embates históricos, no precisamente por su gran formato, sino porque exaltaba el ascenso de Iturbide como emperador. Por tal motivo, la pieza sólo salía a la luz en los tiempos en que Santa Anna gobernaba. Tiempo después, poco a poco, se fue olvidando. Al respecto John G. Lazos afirma: “por glorificar desde la música una figura que capituló el movimiento de independencia, y quien siguiera sus particulares sueños imperialistas, seguramente ocasionó que la pieza permaneciera prácticamente desconocida por representar una postura que ha sido ideológicamente desfavorecida.”⁹²

Sin embargo, resulta notable que esta música de carácter nacional⁹³ fuera compuesta también por músicos extranjeros, por ejemplo Henri Herz, el virtuoso pianista austriaco-francés, que en 1849, al realizar una gira por México, reavivó la necesidad, por medio de un concurso para que los poetas compusieran la letra, de un himno nacional; él, por supuesto, escribiría la música, de ahí su *Marcha nacional mexicana*. Esta estrategia (de él y su representante), ya la habían implementado en Estados Unidos con gran éxito. El dato se vuelve sorprendente si consideramos que acababa de pasar la guerra entre los países vecinos y que la marcha compuesta a los Estados Unidos la renombró en varias ocasiones haciendo alusión a las batallas ganadas en

⁹² John G. Lazos, “José Antonio Gómez y tres instancias en la construcción de la identidad en el México Independiente”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, México, julio-diciembre, no. 143, 2010, p. 35

⁹³ El “carácter” en la música, sobre todo la nacionalista, es un concepto que se le debe al Romanticismo, concretamente, para el caso de México, el italiano. Según el Diccionario Enciclopédico de la Música, una pieza de carácter está “diseñada para comunicar de manera específica una alusión, atmósfera, estado de ánimo o escena [...] tienen la intención única de despertar, a través del ejecutante, los sentimientos y asociaciones de un oyente pasivo. Tales fines han estado presentes en la música occidental desde los tiempos más remotos [...] Pero tuvieron un lugar de importancia singular en la música para piano del siglo XIX, una época en que las formas puramente abstractas perdieron mucho de su atractivo, el Romanticismo promovió las influencias literarias en la música y el nacionalismo llevó a los compositores a evocar la música folclórica de naciones o grupos étnicos.” Alison Latham, coord., “pieza de carácter”, en: *Diccionario Enciclopédico de la Música*, FCE, México, 2014, p. 296

suelo mexicano, diciendo, en cada ejecución, que era un estreno. En México, el poeta ganador de aquel concurso resultó ser Andrés Davis Bradburn, hijo de un oficial inglés.

Herz, como el demiurgo burlón que era, supo jugar de forma maravillosa con la idea de nación, más aún cuando afirmó que esta marcha era una “broma”: “Desde el punto de vista de Herz, la Marcha era una *blague* (un truco, una broma), es decir, un engaño a los mexicanos *del cual podía obtener una fuerte suma de dinero*. Para éstos, sin embargo, la composición representaba un paso simbólico en la urgente construcción de su identidad nacional, un proceso que se comenzaba a llevar a cabo en varias áreas de la vida nacional.”⁹⁴ La nación, desde ese entonces hasta ahora, se ha edificado con “bromas mercantiles” –la mayoría de corte trágico– para la obtención de grandes sumas de dinero.⁹⁵

Después de estos acontecimientos que para unos eran esfuerzos por forjar una nación y para Herz, junto con su representante, grandes oportunidades de ganar dinero, en 1854 surge el *Himno Nacional* de fuerte influencia del *bel canto* de la ópera italiana. Nada extraño si se

⁹⁴ El texto original dice: “T’ai-je parlé de la Marche nationale mexicaine que j’ai joué à mon dernier concert avec 24 pianistes, 50 choristes, 1 orchestre, 2 bandes militaires, 48 drapeaux, [...]? Cette blague a fait un effet prodigieux et je crois que je vendrai la propriété de cette petite marche pour 1 000 frs.” Carta de Henri Herz a su hermano Charles, 1849, doc. cit. La traducción de Yael Britán dice: “¿Te he contado de la Marcha nacional mexicana que toqué en mi último concierto con 24 pianistas, 50 coristas, 1 orquesta, 2 bandas militares, 48 banderas, [...]? Este truco hizo un efecto prodigioso y creo que venderé la propiedad de esta pequeña marcha por 1 000 francos”.

Citado en: Yael Britán Goren, “Henri, Heinrich, Enrique Herz La invención de un artista romántico en el México decimonónico”, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXV, núm. 102, 2013. (subrayado mío) También se puede consultar Yael Bitrán, “Los que no han oído tocar a Herz no saben lo que es un piano. Un virtuoso europeo en México (1849-1850)”, *Heterofonía*, núms. 134-135, enero-diciembre de 2006, pp. 89-108.

⁹⁵ Así, habría que añadir esta anécdota histórica a las que enlista Jorge Ibarguengoitia al reflexionar sobre por qué se ha considerado triste nuestra historia:

Ahora bien, ¿cómo no va a resultar triste una historia que después de empezar tan bien y de seguir regular, llega a “México independiente”, que es un estudio en el que hay frases como: “Se fortificaron en un lugar en que había de todo, menos agua”. “No tomó la precaución de apostar centinelas en la margen izquierda del río”. “Se quedó esperando al general M. que había prometido reforzarlo con cuatro mil de a caballo”. “Si tuviéramos parque...”. “Se fue con el dinero que estaba destinado a comprar municiones...”. “En vez de levantarse en armas, como estaba convenido, salió en viaje de estudio, rumbo a Alemania”. “Se dirigió a la Guarnición de la Plaza con objeto de pedirle al comandante protección de su vida, pero no pudo hallarlo...”[?]

Pero no hay que desesperar. No todo es así. Después viene la fundación del PRI. Jorge Ibarguengoitia, “Las lecciones de la historia patria. Monsieur Ripois y la Malinche”, en: *Instrucciones para vivir en México*, Joaquín Mortiz, México, 2018, pp. 19-20.

considera lo que ya se dijo, que “para la sociedad mexicana del siglo XIX la ópera lo fue casi todo [...] la sociedad decimonónica, tanto en Europa como en México, entendió que las mejores aspiraciones sociales podían cifrarse en la música [...] la ópera se entendió como un acto de convivencia social y un símbolo de la civilidad alcanzada.”⁹⁶

Aparte de este movimiento marcial, es muy importante advertir cómo, tanto Antonio Gómez en 1841 con sus *Variaciones sobre el tema del jarabe mexicano* y después, en 1849, Henri Herz quien sorpresivamente, al estar tocando una obra italiana (posiblemente Bellini o Rossini), empezó a tocar un jarabe, utilizan el jarabe como elemento musical en razón de la cohesión nacional y en pro, también, de su éxito personal. Estos dos momentos son claves para el derrotero que se desarrolla con la música nacionalista del s. XX, pues el proceso de “extracción musical” es, formalmente, el mismo. Rompen, también, con los determinantes juicios de Carlos Chávez quien los veía (y en esto se incluye a Ricardo Castro, Felipe Villanueva, Ernesto Elorduy, Gustavo Campa y, en general, todos los músicos del XIX) como intrascendentes y fáciles, sin distinción de fuerza creadora ya que en ellos “se resentía la paz porfiriana, traducida en quietud y molicie.”⁹⁷ Contrario a esto, esta investigación trata de afirmar que, gracias a ellos, empieza el germen de lo que se desarrollaría de manera importante en el siglo XX: el nacionalismo musical. Al respecto, Yael Bitrán afirma, contradiciendo indirectamente a Chávez, el gran esfuerzo de los compositores del s. XIX por desarrollar una voz propia, aunque aún con la mira en Europa:

[a] partir de la década de 1850 [con Antonio Gómez de antecedente], en la época en que Henri Herz y Anne Bishop y Charles Bochsa visitaron México, se popularizó en el país la práctica de componer piezas de salón como fantasías, aires y variaciones sobre

⁹⁶ Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el Siglo XIX”, en: *La música en los siglos XIX y XX*. Tomo IV, Colección El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010), CONACULTA, México, 2013, p. 26

⁹⁷ Carlos Chávez, “La música”, en: *México en la Cultura*, México, SEP, 1946, pp. 531-532, citado en: Ricardo Miranda, “Música de raro encantamiento”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, México, enero-diciembre, no. 136-137, 2007, p. 11

aires nacionales, además de demostrar una gran variedad formal en dichas piezas, siguiendo las tendencias en boga en Europa. Los compositores mexicanos comenzaron a forjar una voz propia y establecieron lazos con gente de letras de su época, a la vez que alimentaron formas europeas con materiales e ideas locales que llegaron incluso a incidir en la forma misma de las piezas, como lo comienzan a demostrar estudios recientes. Se inició entonces una práctica que sería conspicua en décadas venideras: la utilización de materiales locales y formas danzables de origen popular –sonecitos, jarabes– en la composición de obras de concierto.⁹⁸

Estos dos momentos que atestiguan el paso del jarabe, como música ritual y festiva, a la música de concierto, es decir, de representación, si bien no son puntos históricos fundacionales, sí son ejemplos notables del proceso de “extracción musical” que bien recuerda, como en el caso de la figura del empresario, al proceso de *acumulación originaria* pensado como punto de partida del capitalismo.⁹⁹ Así, este proceso de acumulación musical puede pensarse como un punto de partida, previo a la producción nacionalista musical, que en este caso, sería el símil de la acumulación capitalista.¹⁰⁰ Por tanto, no es casual que este proceso de acumulación musical se desarrolle ya en la segunda mitad del siglo XIX para desplegarse con gran fuerza en el XX.

⁹⁸ Yael Bitrán, “Los que no han oído tocar a Herz no saben lo que es un piano. Un virtuoso europeo en México (1849-1850)”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, México, enero-diciembre, no. 134-135, 2006, p. 106

⁹⁹ Dice Marx, después de explicar cómo el dinero se transforma en capital y cómo, gracias a esto, el capital produce plusvalor, con el cuál se obtiene más capital, que:
“Todo el proceso, pues, parece suponer una acumulación “originaria” previa a la *acumulación capitalista* (“*previous accumulation*”, como la llama Adam Smith), una acumulación que no es el *resultado* del modo de producción capitalista, sino su *punto de partida*.

Esta *acumulación originaria* desempeña en la economía política aproximadamente el mismo papel que el *pecado original* en la teología. Adán mordió la manzana, y con ello el pecado se posesionó del género humano. [...]

La llamada acumulación originaria no es, por consiguiente, más que el *proceso histórico de escisión entre productor y medios de producción*. Aparece como ‘originaria’ porque configura la *prehistoria del capital* y del modo de producción correspondiente al mismo.”

Karl Marx, “La llamada acumulación originaria. Capítulo XXIV”, en: *El Capital. El proceso de producción del capital*, Tomo I, Vol. 3, Libro primero, trad. Pedro Scaron, Siglo XXI, México, 2018, pp. 891, 893.

¹⁰⁰ En el trabajo dedicado a los cancioneros como formas de expresión de la migración de la oralidad a la escritura (el cual se ha decidido no integrarse aquí), se ve cómo esta similitud entre acumulación originaria y acumulación o extracción musical se potencializa aún más.

En otro sentido, en 1885 surgen las *Variaciones sobre el Himno Nacional Mexicano* de Ricardo Castro. Pieza que resulta curiosa si se considera que a la fecha se necesita un permiso de la Secretaría de Gobernación para interpretarla en público. Este dato, más que curioso, es revelador, pues reafirma la necesidad de rigidez en la forma hierática que reclama la idea de lo nacional. Parece increíble, a primera instancia, que se tenga que pedir permiso para tocar una pieza, pues que existan unas variaciones sobre el Himno Nacional representa un “peligro” mayor al considerar que por decreto constitucional está prohibida cualquier modificación al himno de la patria. Ya se asoma aquí el peligro de la modificación formal que otorga el ejercicio lúdico de las variaciones y que se explota de manera importante con la propuesta de las metamorfosis del Sonido 13, pues, como se verá, contrario al proceso de acumulación, el proceso de metamorfosis musical así como la propuesta del infinito en las escalas y en los acordes, proponen la exacerbación del sentido sonoro y no la acumulación para la posterior homogeneización de este sentido.

Por otro lado, dentro de las instituciones de las que podemos hablar, cercanas a esta idea militar de la música, por su naturaleza peculiar, están las bandas militares. Al respecto Armando Gómez Rivas asegura que este tipo de bandas “constituyen una prueba temprana de instituciones musicales que se formaron por todo el territorio nacional y, más interesante aún, su aparición se desprende de la práctica interpretativa.” Más adelante confirma que “las bandas de aliento militares, como punto de partida para la difusión de la música en México, tienen méritos difíciles de igualar en la conformación de una tradición y un gusto musicales colectivos.”¹⁰¹ De esto resaltan, por lo menos, dos elementos: su conformación temprana y la incidencia efectiva de lo militar en la conformación nacionalista de la sociedad.

¹⁰¹ Armando Gómez Rivas, “Instituciones musicales. La conformación de una cultura musical en el México del siglo XX”, en: *La música en los siglos XIX y XX*. Tomo IV, Colección El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010), CONACULTA, México, 2013, pp. 390-391.

En este mismo sentido, resulta casi desconcertante, por lo menos a primera instancia, que Carrillo presente la segunda edición de su *Tratado sintético de instrumentación para orquesta sinfónica y banda militar* en 1948, es decir, en pleno desarrollo de sus planteamientos revolucionarios y un año después del experimento en Nueva York que lo llevó a corregir la ley del nodo implementada por los griegos en el siglo VI a. C. Recordemos que las composiciones abiertamente nacionalistas como la música para el *Canto a la Bandera* datan de principios del siglo, exactamente en 1909.¹⁰² Igualmente *Marcha México* para orquesta y banda militar y *Movimiento perpetuo* para banda militar, datan de estos primeros años. Asimismo, la primera edición del tratado tuvo lugar en 1916, elaborado después de la creación, por parte de Carrillo, de la clase de instrumentación para banda militar a fines de 1910.¹⁰³ Este tipo de composiciones y

¹⁰² Julián Carrillo da cuenta de que dicho canto fue estrenado el 6 de septiembre de 1910 frente a Palacio Nacional y la edición impresa que conmemora los cincuenta años del canto refiere su composición en 1909 (ver imagen de la portada). Aunque Omar Hernández-Hidalgo en el *Catálogo integral del archivo Julián Carrillo* fecha esta canción en 1922. Dato posiblemente erróneo. De cualquier modo el *Canto a la bandera* es la canción de arte de la cual se tiene mayor información sobre su creación, gracias a que el mismo Carrillo dedicó algunas líneas al respecto y a la gran fama nacional que tuvo dicho canto debido, en parte, a su oficialidad y a su calidad compositiva.

¹⁰³ Sobre el tema Julián Carrillo le relata a su hija Dolores Carrillo:

“La clase de instrumentación para banda militar fue establecida en nuestro Conservatorio a fines de 1910, como resultado de una circunstancia penosa.

Dos de mis alumnos de armonía, los hermanos Fernández, eran miembros de la Banda de Artillería, dirigida por el capitán Ricardo Pacheco. Un día me dijeron con toda sencillez que ya no asistirían más al Conservatorio, que se les había retirado el permiso, porque ‘el maestro Pacheco piensa que el Conservatorio no sirve para nada, puesto que él, que jamás estudió en plantel alguno, es quien hace las Instrumentaciones para banda militar cuando las necesitan los directores del Conservatorio, porque ellos no saben hacerlo.’

Aquellas palabras me causaron sonrojo y les dije que yo ignoraba que en el Conservatorio mandaran hacer instrumentaciones a personas ajenas al plantel y que iba de inmediato a gestionar la creación de ese curso para que en lo futuro hasta los propios alumnos supieran instrumentar.

Fui a informarle al director, don Gustavo E. Campa, del caso, diciéndole que, como tanto él como yo éramos profesores de instrumentación, nuestro decoro profesional exigía que agregáramos los estudios sobre banda militar.

El maestro Campa me dijo que yo hiciera en mi clase lo que quisiera, pero que él no alteraría su programa. Así fue como implanté esa materia en el Conservatorio.

Aquel curso benefició a todos mis alumnos, pues en el acto empezaron a conocer la técnica de los instrumentos de las bandas militares, la extensión de sonidos que producen, así como su funcionamiento, con los que se desvaneció el error de creer que es más difícil instrumentar para banda militar que para orquesta sinfónica, pues en la clase aprendieron que la orquesta tiene instrumentos transpositores en todos los doce grados de la escala cromática, a lo cual se suman dificultades de los instrumentos de arco que tocan cuerdas dobles y triples y la complejidad de la escritura para las arpas; y que en cambio, en las bandas militares no hay un solo instrumento que toque dos sonidos a la vez, y con las reglas que doy en mi *Tratado Sintético de Instrumentación* se resuelve fácilmente el problema de los transportes. [...]

publicaciones pertenecen al periodo propuesto por José Rafael Calva como *romanticismo mexicano*¹⁰⁴ de Julián Carrillo, que data de 1905 a 1922, es decir, desde su regreso a México de Alemania y Bélgica hasta los desarrollos teóricos del Sonido13. Por supuesto, esta propuesta del periodo romántico es más que ficticia por no decir falsa, los datos para sostener esto abundan, por ejemplo en 1936 Carrillo compone *¡México!*, pieza para voz solista con acompañamiento orquestal o piano.¹⁰⁵

En mi libro acerca de la instrumentación trato de la necesidad de construir nuevos instrumentos para crear verdaderas familiar en los timbres, lo que aumentaría notablemente la riqueza sonora tanto de las orquestas sinfónicas como las bandas militares.

Esto antes de entrar de lleno al empleo de los nuevos sonidos, conquistados por mi experimento de 1895, con lo que se llega a una verdadera multiplicidad de sistemas sonoros.” Dolores Carrillo Flores, *Julián Carrillo. Testimonio de una vida*, Secretaría de Cultura, Centro Julián Carrillo, S. L. P., México, 2020, pp. 149-151

¹⁰⁴ José Rafael Calva, *Julián Carrillo y microtonalismo: la visión de Moisés*, SACM, INBA, México, 1984, p. 45

¹⁰⁵ Sobre esta canción de arte, Cecilia Montemayor (quien por cierto no otorga el dato de la fecha de la canción) informa:

“Julián Carrillo apunta en su manuscrito de la canción *México* a Rosario Sansores como autora del texto. No se encuentra mención en sus escritos de cómo llegó a sus manos el poema de Sansores. Podemos suponer que dado que ambos compartían tiempo y espacio en la Ciudad de México, y siendo figuras centrales de la sociedad capitalina, debían de conocerse. Pudiera ser que hasta se frecuentaran. Tampoco se encuentra el poema *México*, dentro de las colecciones de Sansores ya mencionadas. Con el apoyo de Raúl Esquivel Díaz, quien posee la colección completa de poemarios, se hizo una búsqueda de este poema. Él comenta: “Ya agotamos la búsqueda del poema *México* en los trece libros de poemas que tenemos de Rosario Sansores. También se consultaron algunos ejemplares de la revista *La Familia* donde ella escribía y tampoco aparece. Tal vez se haya publicado en algún número de esta revista o en el *Novedades* donde también aparecían sus poemas. Por lo que a la fecha no se ha podido corroborar la veracidad de la autoría de este poema.” Cecilia Montemayor, *La canción de arte de Julián Carrillo. Antología de obras para voz y piano*, UANL, Monterrey, México, p. 88. Algo similar pasa con la canción *Reviendras-tu?*. Aunque en este caso al que no se ha logrado identificar es al escritor que Carrillo refiere como autor de la canción: Maxim Simounat (o Simounet)



Canto a la bandera, primera edición, 1910. Archivo personal.



Canto a la bandera, edición del cincuentenario (1909-1959). Archivo personal.

No obstante, la publicación de las dos ediciones del tratado de instrumentación de Carrillo no tiene que enfocarnos en las disquisiciones sobre la superación o no de su formación romántica alemana.¹⁰⁶ Realizar este tipo de investigación es entrar en la elucubración estéril y casi infinita con la sinécdoque como error metodológico. Carrillo asume su formación romántica y la asume sabiéndose el primer músico mexicano formado en la tradición alemana, esto no está a discusión.¹⁰⁷ Sin embargo, aunque existen, y no dejan de existir, elementos propios de la tradición romántica en los desarrollos del Sonido 13 como la idea del infinito o de naturaleza (por mencionar dos ideas que trabaja en este tratado), Carrillo no es solamente un romántico, pues su forma de actuar y desarrollar tanto su teoría como su práctica, en muchos momentos, como por ejemplo en el desarrollo de las leyes de metamorfosis musicales, no son románticas.¹⁰⁸ La idea del infinito aplicada en el Sonido 13 como infinito sonoro en escalas y acordes o la idea de la rectificación del temperamento y de los sonidos armónicos del sistema clásico desde los armónicos naturales o puros del Sonido 13, son *formas de actuar* que poco o nada tienen que ver

¹⁰⁶ Quien ha tratado de desarrollar una crítica desde estas premisas es Ricardo Miranda, “Romanticismo y contradicción en la obra de Julián Carrillo”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, México, no. 129, julio-diciembre, 2003, pp. 67-80

¹⁰⁷ Esto no es del todo cierto, pues ya Alberto Villaseñor se encontraba en Leipzig estudiando música. El mismo Carrillo relata haberle pedido consejo sobre el conservatorio de allá antes de decidir estudiar música ahí. Cfr., Grupo 13 Metropolitano, *Julián Carrillo, su vida y su obra*, pp. 163-164.

¹⁰⁸ Para entender aún más las premisas de esta argumentación es necesario recordar el concepto de civilización que nos ha proporcionado Norbert Elias, desde la concepción francesa e inglesa, es decir, no solamente entendido como sólo lo cultural sino como un conjunto de comportamientos. Ya se ha visto cómo varios investigadores asumen esta concepción para hablar de la vida musical de nuestro país. Ahora, lo importante es hacer ver cómo esta concepción tiene importantes acercamientos a la concepción de los cuatro *ethe* de Bolívar Echeverría. Para esto hay que recordar lo que afirma Echeverría: “el concepto de barroco ha salido de la historia del arte y la literatura en particular y se ha afirmado como una categoría de la historia de la cultura en general.” Bolívar Echeverría, “El ethos barroco”, en: *La modernidad de lo barroco*, ERA, México, 2011, p. 32. Con esto, lo que quedaría, ahora, es entender de qué manera se comporta esto, ya no en el arte, sino en la vida cotidiana. De esta manera, el problema en las investigaciones de Ricardo Miranda sobre Julián Carrillo y el Sonido 13 serían la estrechez de la concepción de “Romanticismo” que maneja y no ocuparse del desborde conceptual que aportan estas teorías. Así, para entender este esbozo crítico hay que tener claro que no se parte de la misma concepción de los estilos artísticos a los que se hace referencia. También, habrá que entender por qué Ricardo Miranda habla de contradicción en Julián Carrillo, pues a mí parecer, seguir pensando en un estilo artístico meramente desde el ámbito del arte obliga a reducir las posibilidades de acción. Una investigación más amplia donde el Romanticismo se trabaja desde esta amplitud es en el ya referido libro *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis... El Romanticismo en México, siglo XIX*, coordinado por Laura Suárez de la Torre y donde participa el mismo Ricardo Miranda.

con el romanticismo; en cambio se asemejarían mucho a una idea de exacerbación radical del sentido sonoro por medio de las formas inmaterial (sonora) y material (en la modificación o creación de nuevos instrumentos), *una idea barroca como actitud*, como una forma casi espontánea de actuar, incluso. Aunque estas teorías son tardías con relación a sus propuestas composicionales románticas. Parece ser que, poco a poco, Carrillo va dejando atrás su romanticismo el cual, por cierto, parece ser de características particulares. Los desarrollos teóricos más cercanos a estos comportamientos y propuestas posteriores son los *ethe* echeverrianos, concretamente el *ethos* barroco.

Basta leer la diferencia que dista entre los prólogos de ambas ediciones para confirmar esta tesis. En la primera edición Carrillo propone el estudio crítico del timbre de los instrumentos para una reestructuración de los diferentes conjuntos. La función práctica del tratado sería la deficiente formación académica, la cual no prepara a los músicos para las dificultades prácticas a las que se enfrentarán en sus deberes. La tesis de la instrumentación a partir del timbre de los instrumentos lleva a Carrillo a plantear la necesidad de nuevos instrumentos, así es como llega a proponer una nueva orquesta con 292 ejecutantes. Esto no es totalmente nuevo y claramente es el desarrollo de un elemento del Romanticismo. Wagner también llegó a proponer una ampliación orquestal de 115 ejecutantes, por ejemplo.

La ampliación instrumental de Carrillo lleva a contemplar la ejecución fuera de las salas de concierto, donde los ruidos de la naturaleza puedan ser parte de la pieza ejecutada, para esto propone lugares sublimes como las faldas del Popocatepetl como los nuevos espacios de escucha. A esto lo llama “renacimiento de la antigua cultura helénica” en tanto que sería posible la ejecución musical en espacios abiertos en relación no con la naturaleza solamente, sino con los

sonidos naturales.¹⁰⁹ El cambio es abrumador de 1916 a 1948, pues en el prólogo a la segunda edición, Carrillo redirecciona sus pesquisas lográndolas desarrollar hasta la propuesta de una nueva afinación más exacta dentro del temperamento clásico y, más aún, con la propuesta de afinar los instrumentos en los nuevos armónicos que ya ha descubierto, los armónicos puros o naturales. Es por esto que se afirma que lo que determinó la creación de esta segunda edición es el, ya mencionado, experimento de Nueva York en 1947, donde rectifica la ley del nodo, ley de donde se originan los sonidos armónicos del sistema clásico musical, la cual determina al nodo como un punto muerto en una longitud vibrante.¹¹⁰ Por tanto, es evidente que los elementos románticos están ahí, debido a su formación musical; este no es el problema.

Lo importante es entender el *cómo* de Carrillo, es decir, cómo desdobra estos elementos a lo largo de sus propuestas; ante esto, lo único claro, hasta ahora, es que no lo hace solamente de forma romántica. Esto es fácil de aclarar cuando nos preguntamos cómo en México se llegó a la propuesta microinterválica o microtonal y cómo se llegó en Europa en general. El argumento genérico europeo afirma que los músicos visionarios microtonalistas como Alois Hába, Ivan Wyshegradsky o, incluso, los músicos seriales y de la música concreta como Varèse, Schoenberg, entre otros, previeron el agotamiento sonoro de los doce sonidos. En el caso de Carrillo los desarrollos microtonales se potencian al descubrir, tras la propuesta microtonal ya establecida (descubierta más por curiosidad investigativa que por el vislumbre de la escases

¹⁰⁹ Julián Carrillo, "Prólogo a la primera edición", en: *Tratado sintético de instrumentación para orquesta sinfónica y banda militar*, 2ª edición, s/ed., México, 1948, p. 17.

¹¹⁰ La corrección de Carrillo consistió en afirmar que tal punto muerto restaba longitud, es decir, que el punto muerto no era tal, puesto que ninguna de las dos partes del sonido analizado en su experimento, se dividía en la mitad matemática que debía para producir la octava del sonido fundamental. Esto llevó a Carrillo a pensar en las bases físicas y no matemáticas como fundamento de la música, pues la ley física dice que a menor longitud corresponde mayor número de vibraciones, esta ley explicaba, entonces, por qué se excedía cinco ciclos completos aquella longitud que tenía que ser la mitad del sonido analizado, es decir su octava. Véase, Julián Carrillo, *Errores universales en música y física musical*, Seminario de Cultura Mexicana, México, 1967, pp. 124-127. Los desarrollos teóricos que parten de este experimento se encuentran en un texto mecanografiado intitulado *La física purificará a la música*, sin fecha, el cual parece ser un borrador de su libro *Dos leyes de física musical*, sin ed., México, 1956. En la segunda parte del libro expone su "Nueva ley del nodo"

sonora), las contradicciones del sistema occidental, inconsistencias que los europeos no formularon, pasaron por alto, negaron o ni siquiera llegaron a encontrarlas.

Carrillo, al descubrirlas, las reconoce y, aunque las sabe inevitables, trata de crear alternativas de uso gracias a su resistencia radical a admitirlas. Pero esto no se da sino hasta entrada la década de los cuarenta. Recordemos que los microtonos (desde los tonos enteros hasta los dieciseisavos de tono propuestos) no son “salidas” del temperamento clásico; pensarlas así o querer corregir a Carrillo diciendo que no son salidas reales del temperamento, son errores, pues el mismo Carrillo no los consideró como tales. Es complicado –tal vez imposible– hablar de Carrillo solamente dentro de una corriente artística, pues tanto sus composiciones como sus teorías, se fueron abriendo camino por terrenos totalmente inexplorados. Aunado a esto, es importante advertir que aún hace falta mucho conocimiento sobre sus composiciones y desarrollos teóricos, pues debido a los constantes problemas con el poder cultural de su momento y con la extrañeza sonora que presentaba ante el público, mucha de su obra aún no se conoce. Por ahora podemos sostener que es cierto, como afirma Calva y Miranda, que hay un romanticismo mexicano en Carrillo, pero que, a diferencia de lo dicho por Calva, no corresponde solamente a un periodo de tiempo específico y, contrario a lo afirmado por Miranda, no es un estilo musical que no logra superar. Mientras no se conozca la totalidad de la obra del Sonido 13 no podemos, creo yo, realizar estudios concluyentes.

Sociedades e instituciones

La creación de sociedades está directamente ligada con la educación musical, ya que bajo esta necesidad músicos y ciudadanos que fungieron como mecenas organizaron academias, sociedades filarmónicas y conservatorios. La Sociedad Filarmónica Mexicana, fundada en 1824

por Mariano Elízaga, se considera como el punto de partida para contar con una orquesta y un coro estables en el país. Esta iniciativa contribuyó al desarrollo de la formación de la primera escuela profesional en la época independentista en 1825. Diez años después se formó la Gran Sociedad Filarmónica que duraría en funciones hasta 1847. Resulta relevante, por su nula casualidad, que en el periodo del Imperio francés crecieran los impulsos económicos y sociales para las iniciativas musicales, pues como ya se ha explicado, la estructura imperial entendió muy bien el apoyo social por el prestigio que generaba ofrecer grandes presentaciones operísticas a la sociedad; teniendo, así, el control de la sublevación simbólica que representa la música.¹¹¹

En 1866, el 14 de enero, nace la Sociedad Filarmónica Mexicana. Esta sociedad resulta más notable que las anteriores gracias a su labor como promotora de conciertos y también por la fundación, el 1 de julio de 1866, del Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana con un plan de estudios que emulaba los europeos. Dicho conservatorio fue dirigido por el músico y presbítero Agustín Caballero. Esta institución es el antecedente del Conservatorio Mexicano de Música, actual Conservatorio Nacional de Música, mismo que Carrillo dirigió en dos ocasiones. De acuerdo con Armando Gómez Rivas “los motivos evidentes, advertidos en la consolidación del Conservatorio como un centro hegemónico de formación musical fueron la *defensa de lo nacional* sobre las prácticas monopólicas extranjeras, la *valoración de los compositores locales* y la aceptación patriótica de la cultura mexicana dentro de ‘la sinfonía de las naciones’”.¹¹² Ciertamente, esta institución, aunque defendía el carácter

¹¹¹ El caso de Santa Ana, como ya lo hemos mencionado, sobresale. Áurea Maya utiliza una nota de La Antorcha, publicada en 1833 donde relata los festejos en honor a la reelección de Santa Ana en ese mismo año: “En esta capital fue recibido su excelencia con las demostraciones de júbilo que todos hemos presenciado; ayer se cantó en Catedral un solemne *Te Deum*, al que no pudo asistir su excelencia; en la tarde paseo y músicas militares en la Alameda, que estaba muy adornada; en la noche iluminación, y la ópera de la *Semíramis*, que es la mejor.” Cfr., Áurea Maya Alcántara, “Reflejos del romanticismo en la ópera del México del siglo XIX”, en *Más allá del amor...*, p. 204.

¹¹² Armando Gómez Rivas, “Instituciones musicales. La conformación de una cultura musical en el México del siglo XX”, en: *La música en los siglos XIX y XX*. Tomo IV, Colección El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010), CONACULTA, México, 2013, p. 373 (subrayado mío)

mexicano de la composición musical, buscaba seguir los lineamientos extranjeros con la finalidad de asumirse como una institución de prestigio, aun cuando resaltaba su (falsa) independencia como música nacionalista.

La importancia de estas sociedades es evidente, pues estaban vinculadas con la formación profesional de los músicos, con la creación de escuelas y conservatorios para pasar a una enseñanza formal de la música. Su vinculación también determinaba y promovía las temporadas de conciertos. Evidentemente, la promoción de estas sociedades y de todo su trabajo venía de músicos y de mecenas, es decir, de cierta clase social a la que le interesaba demostrar que esta nueva nación podía ser tan civilizada como las demás naciones europeas. Parece ser que la asimilación del buen gusto era una carta de demostración de civilidad y pertenencia a lo europeo. Así lo demuestra que la misma Sociedad Filarmónica Mexicana otorgara un diploma a Franz Liszt como miembro de honor. Este nombramiento no escapa de los intereses políticos, pues para los Habsburgo, Liszt era el mayor músico del momento.

De la creación del Conservatorio han nacido gran cantidad de asociaciones a lo largo de la historia desde la Sociedad Filarmónica Mexicana liderada por el renombrado compositor y pianista Ricardo Castro en 1895 hasta el propio Instituto Nacional de Bellas Artes. También, en 1888, se creó la Sociedad de Conciertos del Conservatorio Nacional cuya finalidad era dar a conocer compositores antiguos y contemporáneos, así como pulir el gusto musical de diversas clases sociales. Ya desde 1807 y 1808 habían destacado los conciertos que organizó el Colegio Mineralógico (posterior Escuela de Minas y actual Palacio de Minería) por ser la primera temporada de conciertos públicos en el país. Las finalidades de estos conciertos, según el propio

animador de la temporada, José Wenceslao Barquera, eran “sostener la concordia y formar a los individuos en las ideas del buen gusto”.¹¹³

La forma económica con la que funcionaban las actividades de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio Nacional consistía en repartir cierta cantidad del dinero acumulado por la venta de boletos (los cuales se vendían por abonos de temporadas o por evento) y apoyos gubernamentales y privados, entre los miembros y una parte era destinada al Conservatorio. Las actividades duraron de 1889 a 1891. Por otra parte, la Sociedad Anónima de Conciertos dio a conocer composiciones tanto de Castro, Campa y Villanueva, así como de Beethoven, Wagner y Haynd, de 1892 a 1902. La participación de figuras públicas del gobierno porfiriano (entre los más participativos se encontraba el ministro de Hacienda, José Yves Limantour), de importantes mecenas y la implementación de abonos para temporadas enteras, como ya se dijo, fueron las diversas formas económicas que sostuvieron estas actividades.

De entre todas las sociedades que se crearon resalta, por sus objetivos, la Sociedad Nezahualcóyotl, creada en 1873 con la intención de recuperar el carácter mexicano en el arte. En ella participaron renombrados músicos como Melesio Morales (quien fuera profesor y gran influencia de Julián Carrillo en el Conservatorio) y Aniceto Ortega. Todo este intenso trabajo de difusión y profesionalización musical tenía como base la necesidad de proyectar la identidad de la nueva nación.

La conciencia sobre la necesaria identidad nacional llega a los límites religiosos con posturas como la de Fray Servando Teresa de Mier, quien proponía una Iglesia católica nacional, con la intención de que fueran reemplazados los obispos españoles del clero mexicano. A tal grado llegó esta postura que en 1824 el papa León XII aconsejaba a los americanos españoles la lealtad al rey de España. La oposición criolla surge como un nacionalismo radical en el que

¹¹³ *Ibidem*, p. 18

asumía la teoría de que, de por sí, “los indios eran casi cristianos antes de la Conquista.”¹¹⁴ Estas asimilaciones del pasado prehispánico eran entendidas como un indigenismo histórico o, más exactamente, una especie de artificio teórico, impulsado por Carlos María de Bustamante y el padre Mier para justificar su independencia de España. Pues como afirma David Brading

Apóstoles de una supuesta nación mexicana, Bustamante y Mier nunca desarrollaron ninguna teoría positiva de nacionalidad: de mexicanidad. En su nación, no distinguían ni valores inherentes –como diferentes de las virtudes– ni un papel en el mundo; el logro y el mantenimiento de la independencia eran suficientes por sí mismos. Todavía más, carecían por completo de una teoría de la sociedad, una omisión que condicionó su fracaso para inspirar el presente con lecciones tomadas de la sociedad azteca. Para ellos, la historia indígena de México seguía siendo una historia antigua, comparable a la de la Roma o la de Atenas de los clásicos; no era un pasado gótico o medieval, todavía presente en muchas instituciones y prácticas modernas, con principios y elementos en muchas instituciones y prácticas modernas, con principios y elementos sociales merecedores de emulación o resurrección.¹¹⁵

Debido a esto surge también cierta ola de hostilidad social y étnica, la cual se refleja de manera importante en los juicios hacia Vicente Guerrero, quien era mulato, así lo hace saber Zavala al decir de él que “su amor propio se sentía humillado delante de las personas que podían advertir los defectos de su educación, los errores de su lenguaje y algunos modales rústicos.”¹¹⁶

En este ambiente institucional, el lugar de Carrillo, en su primera etapa musical después de su llegada de estudio en Alemania, es importante en muchos aspectos, uno de ellos es la creación de orquestas sinfónicas y temporadas de conciertos; el mismo Ricardo Miranda afirma que

¹¹⁴ Esta afirmación se basaba en el argumento de que Quetzalcóatl era en realidad Santo Tomás y este elemento junto con el de la Guadalupana hacían ver en los criollos un pasado pre-cristiano, el cual no hubiera necesitado de la Conquista para civilizarse. Al contrario, el hecho de la Conquista significaba una aberración y un pasado vergonzoso para ellos. *Cfr.*, David Brading, *op. cit.*, pp. 59-60.

¹¹⁵ David Brading, *op. cit.*, p. 127.

¹¹⁶ Zavala, *Ensayo político*, I, p. 199, citado en D. Brading, *op. cit.*, p. 131.

De manera emblemática puede decirse que todos estos esfuerzos por establecer la vida musical culminarían en dos amplios proyectos surgidos tras la Revolución: primero, las importantes temporadas de conciertos organizadas por Julián Carrillo y la Orquesta Sinfónica Nacional en las que se tocó, por vez primera en la historia mexicana, el ciclo de las nueve sinfonías de Beethoven, además de estrenar y dar a conocer otras obras de importantes autores extranjeros y mexicanos; segundo, la fundación en 1928 – siempre a partir de la Orquesta del Conservatorio Nacional de Música– de la Orquesta Sinfónica de México bajo el impulso de Carlos Chávez.¹¹⁷

Posteriormente, en 1929, se formó la Escuela Universitaria de Música dentro de las instalaciones de la Facultad de Filosofía y Letras en la calle de Mascarones. A diferencia del Conservatorio que tenía (y buscaba mantener) el carácter gubernamental que lo caracteriza, la nueva Escuela Universitaria de Música se creó desde los ideales de autonomía legislativa y renovación musical. En 1936 surge la Escuela Nocturna de Música, la actual Escuela Superior de Música, como una iniciativa del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública con la intención de ser una escuela para estudiantes mayores (de 15 años en adelante). Esta escuela estaba dirigida específicamente a trabajadores y empleados, así como a músicos no profesionales, es decir, aquellos que participaban en bandas de viento y músicos de salón. En 1968 cambia su nombre por el actual y con él sus directrices, así es como se encamina a ser la primera escuela oficial de jazz en México.

Ya no es solamente la música el objeto de estudio y no tiene que serlo, pues la compleja estructura económica y política sobre la que se ha construido, no permite pensar en la pureza musical al estilo del “arte por el arte”. Con lo que se ha esbozado hasta ahora es fácil empatar algunos corolarios con los del proceso de desritualización generado por el capitalismo que enuncia Attali; sobre todo en la marginalización del cuerpo al suprimir cada vez con mayor

¹¹⁷ Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el Siglo XIX”, en: *La música en los siglos XIX y XX*. Tomo IV, Colección El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010), CONACULTA, México, 2013, p. 22.

fuerza el baile en los salones hasta llegar a la estática y silenciosa sala de concierto, la figura del empresario como instauradora de la acumulación de capital, la creación de instituciones y conservatorios para la especialización de músicos y todo el complejo económico para producir y circular música o representaciones y reproducciones de ella en formas mercantiles. En palabras de Jacques Attali: “fetichizada como mercancía, la música se ha convertido en ejemplo de la evolución de toda nuestra sociedad: desritualizar una forma social, reprimir una actividad del cuerpo, especializar su ejercicio, venderla como espectáculo, generalizar su consumo y luego organizar su almacenamiento hasta hacerle perder su sentido.”¹¹⁸

El Sonido 13 no está exento de esta lógica. Las formas en las que Carrillo pensó su desarrollo son las mismas: la creación de sociedades o grupos que impulsaron sus propuestas y la publicación de una revista oficial. Así, surgieron los llamados grupos Pro-Sonido 13 como el Grupo 13 Metropolitano¹¹⁹, el Comité Nacional Pro-Sonido 13¹²⁰ y algunas células de estos grupos como el Comité de los 13 Pro-Julián Carrillo en San Luis Potosí¹²¹ y el grupo 13 Oaxaca¹²² (estos son sólo algunos grupos o comités que he podido identificar, no se sabe aún con precisión cuántos hubo). Las finalidades de dichos comités eran obvias: propagar, tanto en el país

¹¹⁸ Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, trad. Ana María Palos, Siglo XXI, México, 1995, p. 13.

¹¹⁹ Tal vez este grupo sea del que se tiene mayor información. Sus oficinas se encontraban en el Hotel Ontario, Av. Uruguay No. 87 y 5 de Febrero, México, D.F. y sus integrantes, por lo menos en 1947 eran:

Presidente: Sr. Ignacio Longares

Vicepresidente: Srita. Dolores Carrillo Flores

Secretario del Interior: Sr. Rafael Alfaro García

Secretario del Exterior: Sr. Prof. Fidel Vázquez Mendoza

Tesorero: Sr. Cont. Manuel Oscoy Jr.

Vocales: Sres. Alfredo Varela Robledo, Dr. Fernando Quijano, Lic. Miguel Corona Ortiz, Rafael Corona Ortiz, Juan G. del Moral, José Manuel Peña M., Manuel E. Carballido.

Consejo Técnico: Sritas. Dolores Carrillo Flores, Ángela Betanzo, Sra. María del Pilar Fenelón de Vázquez, Sritas. Elsa Elorduy Payno, Ana María Vázquez y el Sr. José Jaramillo Chávez.

¹²⁰ Este comité atendía sus adhesiones en Av. Chapultepec No. 327 y en Correo Mayor No. 102, Ciudad de México, D.F. Su presidente era José Velasco Urda.

¹²¹ La dirección del Comité de San Luis Potosí, según la información del mismo grupo, estaba en Calzada de Guadalupe No. 24, S. L. P. y su secretario fue Manuel R. Flores.

¹²² Sobre este grupo solamente he podido identificar a su presidenta: María del Pilar Fenelón de Vázquez.

como en el extranjero, las teorías y los descubrimientos de Julián Carrillo. Por medio de publicaciones¹²³, organización de conciertos y con la incentivación de adscripciones era como trabajaban. La otra forma era la publicación de la *Revista Sonido 13* que fundó y dirigió el mismo Julián Carrillo, con circulación en México aunque también en Estados Unidos con su versión traducida.

¹²³ He podido identificar listas de sus publicaciones aunque solamente conozco una (*Julián Carrillo. Su vida y su obra*), las demás son: *En defensa del honor de América, el Sonido 13. Replica a Papini*, México, 1947, Impreso en los talleres de el “Escritorio” (Toluca, Mex.); *3 Conferencias. Sonido 13*, 3ª edición, 1945, México, D.F. (Firma las conferencias Rafael Alfaro García, Secretario del Grupo 13); *Julián Carrillo (Breves notas)*, México, 13 de julio de 1937 (Folleto).



Periódico musical que aparecerá quincenalmente. - Director. JULIAN CARRILLO
Registrado como artículo de segunda clase el 16 de enero de 1924

Tomo II. Núm. 4.

MEXICO, FEBRERO DE 1925.

Precio 25 centavos.



Personal que tomó parte en el Concierto histórico, el 15 de Febrero de 1925

Portada de la revista "El Sonido 13" de su segunda temporada (Tomo II), la primera (Tomo I) es del año 1924. Archivo personal.

FALL NUMBER
1926
FIRST AMERICAN
ISSUE



PUBLISHED
EVERY ONCE
IN A
WHILE

A Musical Publication Devoted to Fractional Tones and Modern Music

JULIAN CARRILLO, Editor

STEINWAY HALL

ROOM 617-113 WEST 57th STREET

NEW YORK CITY

A New Concept in Music

By the Editor

At the third concert presented by The League of Composers March 13th in Town Hall of New York City, was played the Sonata casi Fantasia by Julian Carrillo written a few days before, to demonstrate the possibilities of hearing quarters, eighths and sixteenth tones and their practical use in musical compositions.

Cables sent from New York after the concert by every representative of the principal newspapers of Latin America proved that the whole continent is interested in the success of the music born in the New World. The three concerts, which The League of Composers organizes every year, were performed last Winter with the following programs: Saturday Evening, November 23, A program of New Works by Aaron Copland, Arthur Honegger, Serge Prokofieff, Alexandre Tansman, Maurice Ravel, with Serge Koussevitsky conducting an ensemble of the principal members of the Boston Symphony Orchestra. Maria Dormont Singing, Jesus Sanroma, at the piano. Tuesday evening, December 29, El Retablo de Maestro Pedro. Manuel de Falla's Marionette Opera in a stage version, using life size and small Marionettes, with Willem Mengelberg conducting an ensemble of the principal members of the New York Philharmonic Orchestra. Mme. Wanda Landowska at the Harpsichord. The singers appearing with the musicians were Mme. Raymonde Delaunoy, Rafaelo Diaz, William Simmons. The Marionettes are created and directed by Remo Bufano. The program also includes Modern Spanish Songs sung by Mme. Eva Gauthier. Saturday Evening, March 13, The Third Evening Concert of its 1925-1926 series. Part 1. Arnold, Schoenberg Quintet, Opus 26 for wood-winds and horn, the most recent work of this composer. Part 2. Julian Carrillo. Sonata Casi Fantasia, for French horn and strings written on quarter, eighth and sixteenth tones; to be played by an ensemble of new instruments constructed by the composer. Part 3. Emerson Whithorne. Saturday's Child An Episode of Color. Poems by Countee Cullen, for soprano, tenor and chamber orchestra. Ernest Toch Tanz-Suite for chamber orchestra.

The League has its own magazine "modern Music" which represents its aims and artistic ideals. The text of the magazine is so carefully selected that possibly no other can be of such important quality. There are articles signed by Henry Prunier, Gilbert Seides, Robert E. Jones, Ottorino Respighi, Victor Belanov, Hugo Riesenfeld, A. Walter Kramer, Andre Coeuroy, Wanda Landowska, Adjoran Otvos, Joseph Kmetty, Adolph Weissmann, Guido Gatti, Carlo Petrucci, Frank Paterson, Frederick Jacobi, Pitts Sanborn, Olin Downes, Michel Larionov, Emile Vuillemoz, Boris de Schloezer, Alfredo Casella, Natalie Contcharova, Darius Milhaud, Zoltan Kodaly, Albert Roussel, Paul Stefan, Scott Goddard, Andre Coeuroy, B. H. Haggin.

It is easily understood why we are so proud of such patrons for the first demonstration of our music system in this marvelous city. New York like Europe could not believe in the possibilities of the sixteenth tone. We have in regard to this problem a very important official document that will be published in the following numbers of the "13th Sound". Two great personalities in the musical circles of New York, asked very seriously whether the author of the 13th Sound theories was not dealing with a curious phenomenon of self suggestion, believing he is able to hear the minim intervals. To end those wrong ideas, and to make clear the whole situation, the above concert, in Town Hall, gave a marvellous opportunity to those who doubted the possibilities of quarter, eighth and sixteenth tones.

A Rimsky Korsakov's pupil told us that it would be very important to give another demonstration in Berlin and in the near future it will be done. Many thanks may be given to the League of Composers for their charming kindness and their aid, in paving the way to show New York the very great possibilities which lie in the new intervals. The idea to many that the 16th, 8th and 4th tones music was impossible was a great danger for our symphonic concert's success and for which we are preparing all the new instruments improved with our artistic ideals.

We also thank many times the excellent players, Margaret Kane, Lucino Nava, Bernardo Oeko, Genaro Nava, Lajos Shuk and Emil Mix, who took the tremendous responsibility of making the world's first public performance with the new music of 16ths, 8ths and 4ths tone intervals such a great success. At the very moment that the Carrillo Sonata was played the edges of the two civilizations were in contact. That of tones and semitones with its glorious history of more than fifty centuries and the sixteenth tones one that presented its first chamber music work. Arnold Schoenberg, Europe's most

prominent musician of the day, who is considered the embodiment of refinement in synthesis of the tone and semitone music development of the last fifty centuries, was represented by his Quintet for wind instruments. The new musical era presented a demonstration work. The contact of both civilizations, that of 12 tones represented by Schoenberg and the first chamber compositions in the new era of fractional tones, proved to be a complete success.

We are sure that the whole world will cultivate with delight and fervor the new music.

Two theses, two systems, are trying to demonstrate what each one can do with its own elements.

How was the new music of the 13th Sound and that of the 12 tone system reviewed by the public?

CRITICAL ESTIMATES:

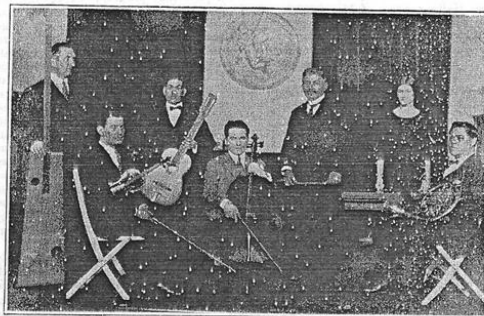
OLGA SAMAROFF

(New York Evening Post)

Julian Carrillo, a Mexican musician who has been at work for thirty-five years "on the problem of releasing those finer subdivisions of sound which to him have seemed unnecessarily imprisoned in the twelve-tone scale," to quote the program notes of the concert, gave interesting demonstrations of the possibilities of quarter, eighth or sixteenth tones.

These subdivisions of our whole tone have long been known in India and I have witnessed some interesting Hindu demonstrations abroad, but nothing to compare in scope and musically scientific thoroughness with what Mr. Carrillo showed Saturday night.

To quote the program notes again, "The four specially constructed instruments in the ensemble used (Saturday night) are only a few of a larger group which has been and still is in process of being made for him. For the scoring of these tones he has invented a new system of notation and from his pen have already come new



This ensemble of artist musicians was the first to participate in a concert of fractional tones in the city of New York.

Número de la edición en inglés de la revista "El Sonido 13", dirigida por Julián Carrillo, que circulaba en Estados Unidos. Archivo personal.



Organo Oficial del Grupo

13 de Julio

Director:

NUEVA ERA MUSICAL

LA REVOLUCION MUSICAL MEXICANA DEL SONIDO 13

El origen de este trascendental problema estético, fue un experimento realizado por Julián Carrillo en la ciudad de México el 13 de Julio de 1895, cuando era alumno del Conservatorio Nacional de Música.

En ese acto logró Carrillo dividir el tono musical en dieciséis partes, lo que jamás se había pensado en el mundo entero. Pocos años después, dedicó a su experimento un capítulo en su libro de pláticas musicales, con el título de "El Sonido No. 13".

Transcurridos veintisiete años desde aquella época, la prensa musical de Europa abogó por que se aumentaran los doce sonidos que había en la música. Fue entonces cuando Julián Carrillo públicamente expresó que él tenía en su poder desde 1895 todos los sonidos que Europa pudiera necesitar y con los cuales se enriquecía la música en la proporción de un ochocientos por ciento más de los sonidos que había en ella.

Como no faltó quien pusiera en duda que a Carrillo correspondía el honor de semejante conquista, acudió al Gobierno de México, para que, por los conductos diplomáticos y sin ninguna intervención de su parte, se preguntara a los centros musicales más conspicuos del orbe si conocían los dieciséisavos de tono.

Las respuestas fueron unánimemente a favor de Carrillo: "Nadie antes que Julián Carrillo, ni simultáneamente con él, logró dividir el tono musical en dieciséis partes, que es el fundamento de su teoría", contestó oficialmente Alemania.

"En respuesta a la carta de V. E. sobre el descubrimiento del señor Julián Carrillo, debo decirle que hasta hoy, 31 de octubre de 1925, nunca he oído hablar de cosa semejante", dijo Francia oficialmente también.

"Hay que felicitar a México por tener en Julián Carrillo, una personalidad de cui

TRASCENDENCIA HISTORICA

La trascendencia histórica de la revolución del Sonido 13 se sintetiza en una sola frase que han pronunciado personalidades eminentísimas de ambos mundos: empieza una nueva era en la música, con elementos jamás soñados, con nuevos intervalos, nuevas melodías, nuevas escalas, nuevos ritmos, nuevos matices, nuevos compases, nuevos instrumentos, etc., y con nuevas teorías, nueva escritura y nueva pedagogía.

TRASCENDENCIA MUSICAL

La conquista de infinitos sistemas musicales para ennoblecer el alma humana, con los cuales el arte musical tendrá para un desarrollo de cientos, miles, millones y billones de años; y su trascendencia acústica: rectificación general de la gama de los armónicos, más la conquista de sistemas y más sistemas musicales a base de pureza física.

Tal es la revolución musical del Sonido 13 iniciada en México, y que ha inquietado ya la mentalidad de los músicos más prominentes del mundo entero, y cuyo ideal es: enriquecer, purificar y facilitar la música.

Naturaleza administrativa de México

Poca política y mucha administración.
Porfirio Díaz

La creación de estos grandes centros de estudios musicales es parte importante del avance musical en nuestro país, gracias, sobre todo, a la posterior crítica e investigación historiográfica, musicológica y etnomusicológica que han desarrollado. Lo que interesa recordar ahora es que su creación surgió de la necesidad de conformación nacional, del impulso por la búsqueda de una identidad como nación. Esta creación fue posible gracias al trabajo administrativo del arte musical, cuestión que concuerda mucho con la tesis de Benedict Anderson cuando afirma que desde la Colonia este conglomerado de diversidades con camisa de fuerza no ha sido más que una administración, primero del reino español y después de sí misma.¹²⁴ En este sentido, pensar a México no tanto como un país, sino como una administración nos permite entender los problemas que tuvo Carrillo ante las instituciones para realizarse como músico y para abrir paso a sus investigaciones. Por tanto, el trabajo administrativo no hay que despreciarlo en este análisis.

¹²⁴ Para Benedict Anderson esta característica es esencial en las colonias españolas ya que representa el paso de los criollos al poder: “la unidad administrativa imperial adquirió un significado nacional a fines del siglo XVIII, debido en parte al hecho de que circunscribió el ascenso de los funcionarios criollos.” Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. Eduardo L. Suárez, FCE, México, 1993, p. 162.

Razón con la que se puede entender por qué en este país se sigue viviendo bajo un esquema de castas o clases sociales, en donde los administrativos tienen claras aspiraciones castizas. Nuevamente, Ibargüengoitia define bien esta característica de nuestras sociedades cuando afirma que, aunque pobres, siempre nos las arreglamos para vivir como reyes: “Digo vivir como reyes, no en el sentido de pasarla estupendamente, sino en el de que cada hogar mexicano, por humilde que sea, cada oficina, por rascuache que nos parezca, cada organización, por mucho que carezca de importancia, tiene una constitución que es copia exacta de la corte de los faraones.

En cualquier organismo mexicano que examinemos, encontraremos una persona que funge como rey y que ejerce poder ilimitado (dentro de sus posibilidades) por derecho divino; un administrador incompetente, y uno o muchos esclavos.” Jorge Ibargüengoitia, “Pobres pero solemnes. Lesa majestad”, en: *op. cit.*, p. 74.

Si miramos con detenimiento, podemos darnos cuenta cómo es que este engorroso y sagrado trabajo logró subsumir los demás mercados de la música. Un ejemplo de una institución que ha desarrollado de manera más compleja el trabajo administrativo es el Conaculta, creado en 1988. Esta institución gubernamental está “encargada de *regular espacios físicos* como teatros, escuelas y bibliotecas así como de *dirigir, organizar y planear la vida académica de los centros nacionales* de las artes con sede en la ciudad de México y en otros estados, sin olvidar que *participa en tareas editoriales e impulsa*, mediante diversos programas, *el desarrollo y la producción del arte nacional.*”¹²⁵ La diferencia entre distintas instancias gubernamentales como el INBA, nos dice el mismo autor, “radica en la misión de cada uno para estimular el arte musical mexicano, por supuesto, el destino que tienen los recursos económicos federales.”

La creación de teatros, centros o bibliotecas, la vida académica dedicada a la cultura en general, el trabajo editorial, no sólo de partituras sino del posterior desarrollo técnico académico de revistas especializadas, poco a poco los han concommitado para la creación de mercancías nacionalistas. No solamente eso, también el mercado de la creación de instrumentos se ha subsumido a la labor administrativa, pues en 1984 crean la Escuela de Ludería del INBA, en la ciudad de Querétaro, porque, al parecer, no es bueno para los mercados tanto centralismo. Con este paso quedan cubiertos todos los mercados encargados de producir la cultura musical de este país.

En efecto, estas instancias son las encargadas de la creación de salas de conciertos, museos y de centros de las artes, los cuales tendrán que llevar el nombre de algún artista reconocido, si no el centro en general, sí alguna de sus salas internas. Es aún más ilustrativo y “correcto” si se le pone el nombre del artista modelo de la localidad o si el espacio se construye

¹²⁵ Armando Gómez Rivas, “Instituciones musicales. La conformación de una cultura musical en el México del siglo XX”, en: *La música en los siglos XIX y XX*. Tomo IV, Colección El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010), CONACULTA, México, 2013, p. 385. (subrayado mío)

con materia prima original de la región o, también, si se “rescata” algún monumento histórico. Este último dato es más efectivo si dicho monumento histórico sirvió como institución punitiva de esa misma sociedad.

Así, con esta fórmula sabida en demasía y aplicada siempre, se construyen monumentos a la nación, que funcionan como centros del desarrollo artístico y cultural de las diferentes localidades, donde se refleja “lo nuestro”.¹²⁶ Solamente se refleja pues esto es un negocio y el negocio no es nuestro, pues lo nuestro, tramposa y míseramente, es la patria y todos los ideales que la sostienen, es decir, nada es nuestro. Por esta razón el nacionalista solamente puede ser de dos formas –que a la vez, son dos clases sociales diferentes– o es empresario (en el “mejor” de los casos) o un ingenuo emprendedor. La nación, por supuesto, es el mercado. Así, el nacionalista no tiene más que desarrollar las formas mercantiles en las que tiene que seguir vendiendo la idea de nación como algo inherente a nosotros, como una necesidad más.

Pongamos un claro ejemplo, si es que aún se duda de esta posición (o tal vez para dudar aún más). Hace algunos años la familia de Julián Carrillo donó el archivo del maestro potosino al gobierno del estado de San Luis Potosí. La esperanza, como siempre, era una falacia, pues se esperaba, mínimamente, la creación de un centro de desarrollo internacional de la música microinterválica (o microtonal), así como el cuidado profesional de todo el complejo archivo.¹²⁷

¹²⁶ Es curioso cuando se piensa cómo se juega de manera trágica y sarcástica con el término “lo nuestro”. La cadena de televisión Univisión tiene un concurso de premios llamado justamente así. En él premia a los mejores músicos latinos [*sic.*] del año en curso. Con este ejemplo tan liviano podemos entender cómo se pretende hacernos ver la producción musical como algo nuestro (en términos continentales). Ciertamente las y los consumidores y la música, en su valor y valor de uso, la hacemos nuestra, pero el mercado que sostiene toda esa diversa producción no es, ni por equivocación, nuestro. He aquí el sentido de la crítica.

En el caso de la creación de estos centros de desarrollo musical pasa lo mismo. El desarrollo del trabajo administrativo de la nación ha creado negocios que son “nuestros” o para nosotros en tanto sirvan efectivamente como lo que son: negocios. Y de la misma manera, el mercado que sostiene toda esta producción cultural no nos pertenece si no es, solamente, como consumidores de arte o de cultura. El dinero siempre es para los empresarios, es decir, los nacionalistas.

¹²⁷ Existen, cuando menos, dos trabajos importantes sobre el Archivo Carrillo, el primero es de Omar Hernández-Hidalgo, quien realizó un primera recapitulación del Archivo en *Catálogo integral del archivo Julián Carrillo*, Instituto de Cultura de San Luis Potosí, Editorial Ponciano Arriaga, San Luis Potosí, 2000. El segundo es de

Gracias a la insistencia de algunos entusiastas interesados en estos desarrollos (los antiguos alumnos del Sonido 13, músicos, musicólogos, físicos, restauradores y ciudadanos en general), después de saber que el archivo así como llegó en cajas así permanecía embodegado curiosamente en la antigua cárcel del estado, se logró que el gobierno abriera el Centro Julián Carrillo.¹²⁸ Dicho centro, a la fecha, no es más que otro ridículo monumento a la ineptitud administrativa de lo nacional y de Carrillo y sus desarrollos musicales, pareciera que mientras se hable lo menos posible, mucho mejor.

Así es como estamos ante el gran mercado de la nación, el cual se regula a sí mismo y a los diferentes mercados que ahora le pertenecen de manera administrativa. Toda esta engorrosa realidad administrativa es posible gracias a la forma mercantil en la que se insertó el concepto de nación y con él la música nacionalista. El barroquismo también se padece y, desde esos tiempos hasta ahora, el juego administrativo es uno de los más desarrollados en este país, pues lo que está por debajo de esto es el manejo del poder gubernamental. Esta es una de las claves para tratar de responder a la pregunta ¿por qué no se difunde el Sonido 13?, aún más, con esta visión podemos entender las dos importantes discusiones públicas que se dieron en nuestro país sobre el Sonido 13, una con el llamado Grupo de los nueve y la otra, más difusa, con Carlos Chávez. No es aventurado proponer esto cuando nos damos cuenta que el inicio de la rivalidad entre Carrillo y Chávez se debe a rencores personales sublimados, después, en trabas administrativas por quien logró obtener el poder cultural, en este caso por Chávez. Comenta Carrillo:

Alejandra Nieto quien ha realizado, con su tesis doctoral, una gran aportación que puede servir como un primer acercamiento a la naturaleza compleja del archivo de Carrillo. Véase, Alejandra Nieto Villena, *Caracterización de impresiones fotográficas históricas. El acervo fotográfico del maestro Julián Carrillo*, Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, Valencia, Diciembre, 2017.

¹²⁸ Por cierto, para abrir este centro cultural, el gobierno no pudo más que desalojar a la orquesta sinfónica del estado de su lugar de ensayos y mandarlos a otro lugar menos adecuado para ensayar. Desde ahí todo empezó mal. Después de eso siguió toda la parafernalia ya descrita, eso sí, todo antes que acabara la administración en curso.

Recuerdo que hacia el año de 1920, siendo yo director del Conservatorio Nacional de Música, dispuso el rector don José Vasconcelos que permitiera yo al entonces joven Carlos Chávez que ensayara con la Sinfónica Nacional una composición suya cuyo título no recuerdo si era entonces *Pobre patria mía* o *Sinfonía de la patria*, obra que después se tocó en un concierto en el patio de la Secretaría de Educación Pública, el 16 de diciembre de 1923, en el cual dirigimos Juan León Mariscal su *Allegro Sinfónico*, Carlos Chávez su obra y yo, la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Son curiosos los títulos dados por Chávez a uno de los tiempos de su obra: “La lucha cruel y los impulsos heroicos cuando en nuestras almas el águila devora a la serpiente.”

Hizo Chávez en aquella ocasión más de veinte ensayos sin lograr poder dirigirla. Su torpeza era manifiesta; un muchacho con medianos conocimientos lo hubiera logrado en dos ensayos. Molesto ante la pérdida de tiempo que ello representaba para la orquesta le dije: “mire jovencito, creo que sería más práctico que primero estudiara un poco la dirección y luego siguiera con su obra.” Informé al licenciado Vasconcelos en este sentido y Chávez nunca me lo perdonó. Por eso, cuando años más tarde, en 1928, supe que iba dirigir una gran orquesta sinfónica, la Orquesta Sinfónica de México creí que era un gran error.

Me parece que viene al caso narrar esta anécdota porque creo que ella fue el origen de todo su antagonismo hacia mi persona, que no lo abandonó en toda la vida, y aún la legó a sus discípulos.¹²⁹

Esta es la razón, según Carrillo, de que en 1924 empezara el tenue conflicto más público que teórico sobre el *Sonido 13* entre Carrillo y Chávez. Por la parte de los estudiosos de la obra de Carlos Chávez parece vislumbrarse esta premisa, por ejemplo, Leon Botstein sostiene algo muy cercano cuando afirma que: “el conflicto entre ambos tuvo poco que ver con el *Sonido 13* en sí y más bien se debía a la inconformidad de Chávez por el patronazgo que Vasconcelos otorgaba a Carrillo.”¹³⁰ Y más adelante vuelve a afirmar “Las ironías en torno al conflicto entre Chávez y Carrillo fueron dramáticas: Chávez lo excluyó de su versión del modernismo musical mexicano;

¹²⁹ Julián Carrillo, “¿Por qué no se difunde el *Sonido 13*?”, Marzo, 1965, consultado en: <https://www.sonido13.com>

¹³⁰ Leon Botstein, “La invención modernista de México. Carlos Chávez, la Revolución mexicana y la política cultural de la música”, en: *Carlos Chávez y su mundo*, editora Leonora Saavedra, El Colegio Nacional, México, 2018, p. 471.

no obstante, Carrillo impulsó la innovación mexicana más radical y discontinua, a ojos de algunos.”¹³¹ El despliegue del trabajo de administración cultural resulta, entonces, tan intenso que alcanza a desarrollarse sobre varias generaciones. Esto lo harán notar no sólo los posteriores y repetidos juicios hacia la obra de Julián Carrillo, sino el castigo de contener en la periferia estos desarrollos hasta tratar de desaparecerlos. Sobre esto regresaremos en la segunda parte de esta investigación.

¹³¹ *Ídem.*, p. 472.

Capítulo II

México como drama melódico

A:l:B (ab:l:cb) = México. La falacia esencialista

Patria, te doy de tu dicha la clave:
sé siempre igual, fiel a tu espejo diario;
cincuenta veces es igual el AVE
taladrada en el hilo del rosario,
y es más feliz que tú, Patria suave.
Ramón López Velarde, *Suave patria*

La identidad es el gran tema que trastoca la mayoría de los esfuerzos musicales, principalmente los del nacionalismo. Aún en nuestros días, las investigaciones musicológicas y etnomusicológicas también giran, aunque en varias direcciones, sobre este eje. Encumbrado en el andamio oficialista, el nacionalismo va a desplegar la creación de una identidad mexicana como una idea hierática en diferentes campos del arte. Esta crítica, que ya se ha desarrollado en diferentes ámbitos,¹³² no es la que ahora se quiere dilucidar. Por tanto, lo que se pretende a continuación no es la revisión de este concepto en la música, sino concentrarse en un solo elemento que sirva como propuesta de lectura crítica: el cambio de pensar el concepto de identidad como similitud, (s. XIX) a pensarlo como diferencia (s. XX) respecto a Europa en un primer momento y después respecto al mundo. La crítica consiste en afirmar que, aunque este

¹³² Tal vez el movimiento muralista sea el más renombrado y conocido. Una crítica sobre esta idea de identidad inamovible la realiza Jorge Juanes en su revisión de la obra de Diego Rivera. Una de las críticas más severas es hacer notar cómo Rivera sacrifica la risa y el humor vislumbrado en sus primeras obras (axioma variable o escurridizo) por el hieratismo institucional, propio de la propuesta nacionalista y principal elemento que se volvió característico de su obra, dice Juanes: “A mi parecer, sus mejores momentos pictóricos quedan de manifiesto cuando conjuga su vena lúdica con un procaz sentido del humor inequívocamente mexicano, deudor de un ámbito urbano ya extinguido: el barrio. Humor que le obliga a reconocer al bastardo del pueblo, personaje singular, ajeno al sujeto supraindividual, y abstracto patente en kilómetros y kilómetros de murales ‘revolucionarios’. Y eso de una manera simple: poniendo la pintura al nivel de la cotidianidad. [...] Lo sé, sé que el sacrificio de la risa parece ser el precio que exige el compromiso con la política de los políticos, sean de derecha o de izquierda; Rivera lo pagó con creces.” Véase, Jorge Juanes, *Diego Rivera. Pintor de templos de estado*, Ediciones Quinto Sol, México, 2016, pp. 67-68.

cambio de sentido nos otorga grandes músicos y obras musicales, no alcanza más que para, en algunos casos, reafirmar el poder en unos cuantos y, en otros escenarios, folklorizar las culturas de nuestro país bajo la propuesta esquematista e inamovible del concepto de identidad.

Anteriormente, al tratar el concepto de civilización en este trabajo, ya se han esbozado algunas particularidades sobre la identidad como similitud, concretamente en las relaciones artísticas subsumidas a lo económico y político, en el desarrollo de la ópera y en los espacios privados. Ahora trataré de estructurar un pequeño intento de entender cómo el nacionalismo se desarrolla gracias al cambio de sentido en este concepto. La importancia de realizar esto radica en pensar que desde aquí se pueden entender los juicios negativos de los nacionalistas a los músicos “europeizados” del XIX y del XX, entre ellos Carrillo. Otro hecho importante, al esbozar esto, es que nos permite percibir dónde radica la crítica directa de Carrillo a este movimiento y por qué estaba en contra, más allá de la crítica que se intenta hacer aquí utilizando el Sonido 13 como contrasentido.

Para realizar este esbozo de crítica y no desbordar los objetivos de la investigación, me centraré en una propuesta nacionalista musical: la canción mexicana de Manuel M. Ponce, la cual obedece a la fórmula A:| B:| o a-b:| c-b:| a modo de síntesis de tradiciones. Si bien, el nacionalismo tiene varios rostros, las propuestas más granadas pueden concentrarse en la visión de la identidad de esta propuesta. Propuesta que enarbola la idea de distinguirse entre las naciones por medio de una identidad propia. La música mexicana será, entonces, la materialización de la capacidad de deseuropeizarse. En contraposición, Carrillo afirmará que tal proceso es imposible. Cabe destacar que los desarrollos del Sonido 13 no van directamente a atacar los del nacionalismo, aunque puedan servir para ello. Las críticas que en su momento realizó el maestro potosino se deben al contexto y, sobre todo, –aquí otra de nuestras premisas

críticas— a que el Sonido 13 es un sistema que, por su naturaleza crítica, encuentra contradicciones y otorga contrasentidos. Aunque ciertamente se configuró como un *corpus* sistemático, el Sonido 13, antes es, y no deja de serlo, una herramienta crítica.

La fórmula A:‖ B:‖ o a-b:‖ c-b:‖ es, más bien, la estructura musical (bipartita) de la canción que propone Ponce. Estructura corta y bien lograda, que aún hoy en día atrae a muchos oídos. Su característica más destacada es la de ser una propuesta dramática. Encarnan esta propuesta los arreglos de canciones como *Marchita el alma* o *Lejos de ti*, por mencionar dos ejemplares de los más conocidos. Diversos musicólogos han realizado sendas investigaciones al respecto,¹³³ por ejemplo Leonora Saavedra es quien propone el esquema de la estructura con la fórmula A:‖ B:‖ o a-b:‖ c-b:‖. Ella misma explica:

Ésta se puede definir como una estructura binaria, en la cual la primera parte, **A**, se divide a su vez en dos secciones: **a** y su repetición modificada, **b**. La segunda parte, **B**, establece un contraste melódico en su primera sección, **c**, y vuelve en su segunda sección a lo que Ponce llamaba el ritornelo, la sección que concluye la parte **A**: es decir, **b**. ambas o una de las partes pueden repetirse **A** y **B**. La estructura puede concebirse entonces como **A:‖ B:‖ o a-b:‖ c-b:‖**.¹³⁴

Ricardo Miranda recupera el texto donde Ponce mismo detalla su fórmula. Al respecto nos dice Miranda:

¹³³ Dentro de la cantidad ingente de los estudios sobre la vida y obra de Manuel María Ponce se puede destacar el de su primer biógrafo Agustín Agüeros, “Manuel M. Ponce, pianista y compositor aguascalientense”, *El tiempo Ilustrado*, 30 de septiembre de 1906. También destacan los trabajos recientes de Jorge Barrón Corvera, *Manuel M. Ponce, A Bio-Bibliography*, Westport, Praeger, 2004 (Bio-Bibliographies in Music, número 95). Paolo Mello, “Hacia una nueva lista de las obras de Ponce”, *Heterofonía* 118-119, CENIDIM, 1998 y Jorge Barrón, notas al álbum *Manuel M. Ponce, obra completa para piano*, Héctor Rojas, piano, Sony, 1998. Leonora Saavedra, “Manuel M. Ponce’s *Chapultepec* and the Conflicted Representations of a Contested Space”, *The Musical Quarterly* 92, 3-4 (otoño-invierno de 2009). También se puede mencionar el trabajo que al respecto ha realizado Alejandro Madrid, “Manuel M. Ponce from Nineteenth-Century *Modernismo* to Twentieth Century Modernism”, en *Sounds of a Modern Nation, Music, Culture, and Ideas in Post-Revolutionary Mexico*, Temple University Press, 2009.

¹³⁴ Leonora Saavedra, “Manuel M. Ponce y la canción mexicana”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, México, no. 142, enero-junio 2010, p. 158

A diferencia de los elementos melódicos y armónicos de las canciones mexicanas, “pobres y sencillísimos”, Ponce describió con detalle los aspectos formales de este repertorio y advirtió la existencia de un arquetipo formal –A-ritornello-A’-ritornello–: “en la primera etapa se expone la frase francamente melódica, la cual termina en la misma tonalidad en que fue iniciada [... y] el ritornelo característico del final de la primera parte termina la canción.”¹³⁵

Es precisamente la utilización del ritornelo¹³⁶ el elemento que hace explotar lo dramático de la canción, el cual será una de sus principales características. Esto es posible gracias a la utilización de la melodía en frases que ascienden y descienden, esto es, la forma melódica como arco o arco melódico, el cual alcanza su clímax justo en la cresta del arco, la parte **b**. Esta estructura ya estaba lista para 1912, año en que Ponce empezó a incluirla poco a poco en el programa de sus presentaciones. Para el siguiente año (1913), dicta la famosa conferencia “La canción mexicana”, donde explica lo que entiende por ésta junto a dos ejemplos: *Marchita el alma* y *Soñó mi mente loca*. Esta conferencia, publicada el mismo año en la *Revista de revistas*, se considera como el punto de partida de esta propuesta.¹³⁷

El despliegue melódico lo es casi todo en esta propuesta. El uso del ritornelo como recurso dramático tal vez sea el elemento más importante para entender el concepto de identidad que se está construyendo en ese momento. La repetición de la segunda sección de la primera parte, es decir, **b**, donde el arco melódico alcanza su punto más alto, es el elemento clave para pensar la diferencia de clases sociales, ya que es el que representa el exaltado sufrimiento de las

¹³⁵ Ricardo Miranda, *Manuel M. Ponce*, Akal, México, 2020, p. 297. La cita que refiere Miranda es Manuel M. Ponce, “Estudio sobre la música mexicana II. La canción mexicana”, en *Escritos y composiciones musicales*, Cvltvra, 1917, p. 10.

¹³⁶ El uso del ritornelo como elemento musical utilizado en el pensamiento filosófico lo han utilizado recientemente Guattari y Deleuze, al pensarlo como un punto pre-fundacional de la música, algo que aún no es música pero está muy cercano a serlo. Lo utilizan, entonces, para hablar de su concepto de territorialización y desterritorialización. Véase, Gilles Deleuze, *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Cactus, Buenos Aires, 2017 y también véase, Simone Borghi, *La casa y el cosmos. El ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari*, Cactus, Buenos Aires, 2014.

¹³⁷ Cfr., Manuel M. Ponce, “La música y la canción mexicana”, en *Revista de Revistas* 4, 199 (sobretiro especial navideño), 21 de diciembre de 1913.

clases bajas, y más aún, es la clave con la que hay que acercarse al invento de la identidad como artificio cultural. Por último, es el dispositivo de diferenciación y realce de lo “mexicano”. Se traza, así, la diferencia entre lo rural y lo urbano (la pobreza y la prosperidad), tal polarización se generaliza entre lo moderno y lo tradicional o lo mexicano y lo extranjero. Se crea, entonces, la estructura inamovible de lo nacional. Esto lo sugiero desde los desarrollos de Leonora Saavedra:

Ponce ve claramente la existencia de clases sociales adineradas y desposeídas y atribuye a éstas un sentido musical extraordinario, producto de la necesidad de expresar el sufrimiento. Así, hace una descripción idílica e idealizada de un pueblo que concibe como pobre y resignado a su destino, condenado “al rudo trabajo y a la indiferencia de los próceres”, y de la canción popular que, como el pueblo, es sencilla, doliente, dulce y apacible, y protegida en el ámbito rural de la contaminación de la música urbana de género chico y la música de Estados Unidos.¹³⁸

¹³⁸ Leonora Saavedra, “Manuel M. Ponce y la canción mexicana”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, México, no. 142, enero-junio 2010, p. 170.

Soñó mi mente loca

Armonización por
Manuel M. Ponce

Adagio

Voice

Piano

6

Voice

Pno.

11

Voice

Pno.

So - ñó mi men-te

lo - ca, so - ñó con lai-lu- sión, so - ñó be-sar tu bo - ca,

po - seer tu co - ra- zón, So - zón, So - ñé qu me que - rí - as co - mo te quie-ro

Soñó mi mente loca, Manuel M. Ponce. Sección A (a-b)

En la imagen anterior se muestran los compases que corresponden a la parte **A**; del compás 4 al 8 corresponde a la subdivisión **a** y del compás 8 al 12 y 13 corresponde a la subdivisión **b**, es decir, el ritornelo que propone Ponce. Justo es en el compás 10 en donde tiene su cúspide el ritornelo con ese sol, el cual es la nota más aguda de la melodía. Como veremos, en la parte **B**, surgirá de nueva cuenta esta figura melódica.

11

Voice

Pno.

17

Voice

Pno.

21

Voice

Pno.

1. 2.

po - seer tu co - ra - zón, So - zón, So - ñé qu me que - rí - as co - mo te quie - ro

yo, y quean - tes mo - ri - rí - as, que des - pre - ciar mia -

mor. Y quean - tes mo - ri - rí - as, que des - pre - ciar mia - mor.

molto rit.

molto rit.

Soñó mi mente loca, Manuel M. Ponce. Sección B (c-b)

Esta imagen nos muestra los compases que corresponden a la parte o sección **B**, los cuales son del 13 al 25; la subdivisión **c** se constituye del compás 13 al 21 en donde podemos observar una modulación desde el compás 14 dando razón al contraste melódico del que habla Leonora Saavedra y nuevamente aparece el ritornelo (subdivisión **b**) del compás 21 al 25 con la misma forma melódica. De esta manera, se muestra cómo se va desarrollando el “arco melódico” que le corresponde a la voz para llegar hasta su desarrollo máximo procurando su repetición. Sobre el uso del ritornelo en la propuesta de Ponce, Pedro Henríquez Ureña explica del siguiente modo la propuesta del compositor mexicano: “la canción típica se divide en dos partes, define Ponce: en

la primera se expone la frase francamente melódica, la cual termina en la misma tonalidad en que fue iniciada. La segunda parte está compuesta de dos compases [o más] que se repiten para completar la frase musical, y después, el retornado característico del final de la primera parte termina la canción.”¹³⁹

Es importante señalar que, aunque exalta lo rural sobre lo urbano como emblema de pureza, Ponce no piensa en la canción mexicana como un producto del mestizaje pues él no considera que en ella exista el elemento indígena necesario para ello. Por lo contrario, al pensar en la canción mexicana piensa en su origen español y su mezcla con la tradición italiana, aspectos que, a su modo de ver, se enraizaron en la vida campirana del país. A pesar de reverenciar su aspecto rural, Ponce ve necesario un proceso de purificación para “elevar la canción popular a la categoría de verdadero arte, siendo éste, por supuesto, la música occidental de concierto.”¹⁴⁰ Aquí es claro el proceso de blanquitud y la idea de pureza como una idea perversa,¹⁴¹ que requiere este tipo de propuestas y que frena, así, el proceso cambiante de la canción. De nueva cuenta hacemos presente a Henríquez Ureña ahora con una crítica a la propuesta identitaria de Ponce:

El diseño melódico de la canción popular de México le parece a Ponce de origen italiano, porque es “amplio y simétrico”; “carece de tresillos y fermatas de los aires españoles, así como del estilo peculiarísimo del *lied* alemán”. Esta idea resulta discutible: la influencia italiana, y la francesa, que Ponce olvida, debieron de ejercerse en México, durante el siglo XVIII, sobre tipos anteriores de canción criolla (con empeño, podrían descubrirse muestras en archivos y bibliotecas). El resultado es muy original: el sabor fuerte de la canción popular de la altiplanicie se aleja del tipo

¹³⁹ Pedro Henríquez Ureña, “Música popular de México”, en: *Estudios mexicanos*, FCE, SEP, México, 1984, p. 359.

¹⁴⁰ Leonora Saavedra, “Manuel M. Ponce y la canción mexicana”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, México, no. 142, enero-junio 2010, p. 175.

¹⁴¹ Es Bolívar Echeverría quien al proponer su concepto de *blanquitud*, la necesidad identitaria: “es de observar que la identidad nacional moderna, por más que se conforme en función de empresas estatales asentadas sobre sociedades no europeas (o sólo vagamente europeas) por su ‘color’ o su ‘cultura’, es una identidad que no puede dejar de incluir, como rasgo esencial y distintivo suyo, un rasgo muy especial al que podemos llamar ‘blanquitud’.” Bolívar Echeverría, “Imágenes de la *blanquitud*”, en: *Modernidad y blanquitud*, ERA, México, 2011, p.60

italiano, aunque el esquema melódico revele todavía la influencia; la canción vulgar de las Antillas sí se acerca a la dulzura empalagosa del cantar napolitano. El sabor fuerte se vuelve acre en los cantares humorísticos, que florecen con profusión extraordinaria, y se entonan, para aguzarles la intención, con acentos enérgicos y síncopas bruscas.

Y además, contra la opinión de Ponce, la canción mexicana sí llega a parecerse a la germánica, según se ve en la *Valentina* y *A la orilla de un palmar*, que hacen recordar *lieder* de Mendelssohn como “En las alas del canto.”¹⁴²

Sobre esta crítica de Henríquez Ureña, es importante detenerse en la presencia de Mendelssohn en la conformación de la música mexicana, pues representa el elemento crítico a la propuesta de Ponce, no solamente por lo dicho por Henríquez Ureña. Más allá de esta crítica, Ricardo Miranda recuerda la presencia de las llamadas canciones sin letra (*Lieder ohne worte*, propuesta de Mendelssohn) en el repertorio mexicano. Estas canciones buscaban el desarrollo del carácter (estado) del alma. Son, pues, un recipiente para las emociones. Buscan la forma y no el contenido de ellas. Para ello, es necesario prescindir de las palabras y quedar, solamente, las emociones frente a su recipiente formal: la música. Personajes como Luis Hahn, Julio Ituarte o Aniceto Ortega realizaron canciones sin letra teniendo como base las de Mendelssohn.¹⁴³

La sofisticada diversidad de propuestas nacionalistas desprende una especie de polifonía que, en general, mantiene la armonía, es decir, la *formación* de la identidad mexicana, que no su expresión o reafirmación. El proceso de blanqueamiento de los cantos populares es explotado a tal grado que parece ser el único modo de operar en la construcción de esta identidad. Existe aquí una contradicción pues aunque se exalta el grado, aunque melancólico, sublime y extraordinario de los pueblos para el arte musical, se niega la presentación de su música tal cual es y es

¹⁴² P. Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 360.

¹⁴³ Cfr., Ricardo Miranda, “Coloquio del piano y del alma: ecos del romanticismo en el repertorio mexicano”, en *Más allá del amor...*, pp. 211-241.

necesario un filtro que la ennoblezca para el deleite de sus consumidores, la clase burguesa.¹⁴⁴

Me parece de suma importancia hacer notar algo que tiene afinidad con esto: que los desarrollos de segundo orden o estéticos se adelantan a los procesos sociales en general. Así, la música, por su naturaleza inmaterial, está adelantando los estudios teóricos sobre la existencia de lo mexicano. Esta naturaleza profética de la música la exacerba como nadie Julián Carrillo.

Al respecto, Carrillo se distancia cada vez más del proyecto nacionalista y algunos de sus juicios, que se rescatan en diversas entrevistas de periódicos, lo hacen notar. Aunque aquí se contraponen el trabajo de Ponce con el de Carrillo, no quiere decir que en su momento tuvieran un enfrentamiento como tal, al contrario, Carrillo tiene un acercamiento amistoso con Ponce que se deja ver en la participación conjunta en diferentes presentaciones y estrenos como el del *Concierto para piano* de Ponce, el cual dirige Carrillo en el Palacio de Bellas Artes o el estreno de *Chapultepec* por parte de la dirección de Carrillo con la Orquesta Sinfónica Nacional en su temporada de otoño de 1923.¹⁴⁵

Ante la sencillez, sobre todo armónica de esta propuesta de música popular mexicana arreglada para su presentación en salas de concierto, Carrillo arremete apelando a la falta de

¹⁴⁴ Esto queda claro en los estudios musicológicos sobre Ponce:

“En manos de Ponce la canción se convirtió durante unos cuantos años en un medio de formación del alma nacional, destinado a familiarizar a las clases medias urbanas con la cultura expresiva de las clases trabajadoras rurales, una vez que dicha cultura expresiva hubiese pasado por el filtro estético y moral del compositor. El destino principal de la canción, “ennoblecida” por Ponce, era el espacio íntimo del salón familiar. Al mismo tiempo, Ponce intentaba preservar los valores personales y comunitarios, en esencia rurales, de la canción, arreglando las existentes y componiendo otras que siguieran fielmente el modelo de aquellas.” Leonora Saavedra, “Manuel M. Ponce y la canción mexicana”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, México, no. 142, enero-junio 2010, p. 181

De esta forma, la creación de la identidad nacional consistía, a la vez, en la creación de dos partes ficticias: “el adentro”, entendido como la configuración de los espacios y sonidos burgueses y “el afuera”, que consistía en esa parte ignota del país precivilizada, con un potencial artístico notable pero que hay que reorientar y valorar desde el planteamiento del adentro.

¹⁴⁵ Aunque hace falta un estudio sobre la relación entre estos dos grandes músicos, sí podemos detallar una serie de participaciones en conjunto tanto en la interpretación y dirección de sus obras como en el seguimiento de sus planteamientos teóricos musicales. Por ejemplo, se sabe que Ponce hizo un seguimiento puntual como cronista de *El Universal*, de las temporadas de Julián Carrillo como director de la Orquesta Sinfónica Nacional. Ver, Ricardo Miranda, *Manuel M. Ponce*, p. 112

recursos y conocimientos técnicos. Así, en 1923 afirma: “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.”¹⁴⁶ En otro lugar afirmará que “no encuentra música mexicana, porque no tiene los caracteres que la distinguen de las otras [...] ¿Quién ha dicho que la nacionalidad de un músico puede influir en su inspiración? Los rusos son los mejores productores de música española, y tiene usted como ejemplo el ‘Capricho español’, de Rimsky Norsakow [*sic*].”¹⁴⁷

Las declaraciones de Carrillo sobre este punto irán de la mano con sus composiciones, esto se convertirá en punto de crítica por parte de los nacionalistas. Manuel Barajas hace una reseña en donde se exhibieron obras de Carrillo y dice: “la mayor parte de la música que ayer escuché... no tiene de mexicana más que la nacionalidad de sus autores... eso... no llena, no satisface la necesidad existente de crear la música peculiar y característica de la nación.”¹⁴⁸ Leon Botstein rescata un comentario irónico de Carrillo en 1937: “Yo llamaría música nacionalista mexicana la que no tuvo el mundo antes de que México la produjera. ¿Existe esta música?, ¿no será acaso la del Sonido 13?”¹⁴⁹ Botstein asegura la ironía con la que Carrillo afirma esto, pero lo cierto es que el maestro revolucionario sí propuso el Sonido 13 como el aporte musical de México al mundo, aunque sin abanderarlo como una propuesta nacionalista. Carrillo tenía clara la imposibilidad de este movimiento por muy bellas que resultaran las composiciones. En este sentido, el Sonido 13 es un antisistema, pues no propone ningún andamiaje al respecto del

¹⁴⁶ Luis Marín Loya, “Nuestras Entrevistas. Julián Carrillo y la música popular”, *El Universal Ilustrado*, 25 de octubre de 1923, 41, 53, en: Leonora Saavedra, “Manuel M. Ponce y la canción mexicana”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, México, no. 142, enero-junio 2010, p. 177.

¹⁴⁷ Debería decir: Rimsky Korsakow. Ortega [*sic*], “Zigzag en la República del Arte”, *El Universal Ilustrado*, 17 de enero de 1924, 34, 48, en: Leonora Saavedra, *op. cit.*, p. 177.

¹⁴⁸ Manuel Barajas, “Crónicas musicales: XI Aniversario de la Escuela Libre de Música y Declamación”, *El Universal Gráfico*, 19 de abril de 1926, en: Leonora Saavedra, “Ponce y los músicos populares”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, México, no. 143, julio-diciembre 2010, p. 83

¹⁴⁹ Leon Botstein, “La invención modernista de México. Carlos Chávez, la Revolución mexicana y la política cultural de la música”, en: *Carlos Chávez y su mundo*, El Colegio Nacional, México, 2018, p. 472

constructo identitario. En todo caso, propone una crítica radical a las contradicciones del sistema occidental clásico y una propuesta de reconstrucción exacerbando alternativas en forma de resistencia a tales contradicciones.

Sobre la imposibilidad de la música mexicana que declara Carrillo, no estuvo lejos Ponce, ya en 1919 este último tenía dudas al respecto, sus dudas se dejan ver en su texto “El folk-lore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse”: “¿Existe en nuestros cantos la materia prima... para construir música verdaderamente nacional?”¹⁵⁰ y en 1928 es su amigo y alumno, el compositor José Rolón, quien afirma: “no existe ya el Manuel M. Ponce de las canciones mexicanas, sólo existe un compositor interesado en el dominio de la técnica compositiva y en el modernismo.”¹⁵¹ Ponce pasó largo tiempo en París produciendo grandes piezas modernistas y politonales. Sin embargo, el tema de la identidad no lo abandona del todo, basta tener en cuenta su divertimento sinfónico *Ferial* cuyo estreno fue en 1940. Esta obra tiene fascinantes momentos que se desarrollan bajo la premisa de que la música no puede expresar ideas, sólo sonoridades. *Ferial* resulta ser una manera más sofisticada de representar las sonoridades de las ferias de los pueblos, en donde siguen apareciendo motivos y temas de la canción popular mexicana, pero de forma desdibujada, como pequeñas citas, sugiriendo esa evanescencia tan propia de los procesos identitarios.¹⁵² Estas nuevas composiciones, aunque avanzan con paso firme, no consiguen realizar una crítica al nacionalismo musical; tampoco se puede decir de ellas que crean un contrasentido nacional.

¹⁵⁰ Manuel M. Ponce, “El folk-lore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse”, *Revista Musical de México*, I/5, 15 de septiembre de 1919, pp. 5-9, en: Leonora Saavedra, “Manuel M. Ponce y la canción mexicana”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, México, no. 142, enero-junio 2010, p. 174

¹⁵¹ José Rolón, “No existe el Manuel M. Ponce de las canciones mexicanas”, *Revista de revistas*, 4 de noviembre de 1928, en: Leonora Saavedra, “Ponce y los músicos populares”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, México, no. 143, julio-diciembre 2010, p. 84

¹⁵² Para un estudio musicológico de la obra véase Ricardo Miranda, “‘Suenan músicas en las esquinas...’: crítica, representación y significado en *Ferial* de Manuel M. Ponce”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, México, no. 143, julio-diciembre 2010, pp. 85-102

Si bien está claro que toda producción artística (por ser estética) es una de segundo orden, resulta absurdo pensar que un arte, específicamente, una música *de México* se tenga que crear en una especie de laboratorio oficialista apartado de la cotidianidad civil, en lugar de aceptar que la natural y continua transformación que consiste en perderse y encontrarse voluntaria e involuntariamente al mismo tiempo, se da ahora (como se dio antes) en lo real y trágico de la vida. Por tanto, aunque es de segundo orden su representación, siempre opera en el primer orden de la vida cotidiana.

Es natural, entonces, que cuando se quiera buscar algo “mexicano” se tenga que salir de dicha oficialidad para ir a donde realmente se dieron (y se siguen dando) las transformaciones reales. Es también natural (e igualmente erróneo) pensar que al salir se encontrará “lo mexicano” y se piense en ello de forma esencialista. Más absurdo es pensar que lo mexicano se encontraría desde lineamientos extranjeros:

Lo que podría considerarse como una defensa irracional de lo mexicano era en realidad una búsqueda y un principio de consolidación de una producción artística propia. Se hablaba del estímulo para la música *de México* y no *en México*. Por esta razón la idea oficial planteó que los artistas visitantes sirvieran como modelo para la enseñanza y como estímulo para el perfeccionamiento en la disciplina musical.¹⁵³

El problema es que no existe tal determinación esencialista de lo mexicano y aquello que se pudiera nombrar como tal solamente es un conglomerado de muchas tradiciones que muchas veces no tienen un origen claro. Incluso, buscar “lo mexicano” (omitiendo el problema identitario de fondo) desde parámetros extranjeros no sería el problema, el problema aquí es asumir esos parámetros de manera esencialista cayendo así en otro purismo más, un purismo

¹⁵³ Armando Gómez Rivas, “Instituciones musicales. La conformación de una cultura musical en el México del siglo XX”, en: *La música en los siglos XIX y XX*. Tomo IV, Colección El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010), CONACULTA, México, 2013, p. 383.

igual de ficticio. Muchas veces el movimiento nacionalista cayó en estos dos errores: primero en pensar que existe lo mexicano¹⁵⁴ y después en pensar que existe lo extranjero, como un adentro y un afuera identitario desde posiciones esencialistas.

Con estos dos errores encima se cometió un tercer error metodológico: la creación de esta identidad esencialista desde la música. Su paso más crítico fue asumir que tenía que existir una música mexicana así como existía una música europea. El problema es que esta música propia ya existía con una diversidad impresionante, pero la clase burguesa no podía mostrarla al mundo de las naciones porque creada como estaba no se podía considerar música como tal, pues no estaba regida bajo los parámetros occidentales como “tenía” que ser.¹⁵⁵ La propuesta de Manuel M. Ponce fue una de las más aventuradas pues sí logró crear una propuesta un poco más lograda con su “canción mexicana”, la cual era ya un conglomerado de las canciones que cantaba la gente con influencias del romanticismo italiano, la ópera y la zarzuela. Aunque el retroceso de este avance se encuentra en que esta propuesta se inscribía abiertamente en el movimiento nacionalista y no creía en una transformación de su misma propuesta. Es decir, una vez más, se cayó en el esencialismo. Desde aquí se pueden entender sus críticas a la radio y su “música de masas” y, en concreto, su problema con la música de Agustín Lara:

He pensado muchas veces que si hay censura para las películas, debía haberla para las canciones, porque las canciones entran mucho más fácilmente en el corazón del pueblo, que el cine. He estado en una hacienda, en el interior de México, muy lejos del

¹⁵⁴ Conformaciones como el Ateneo de la Juventud y posteriormente el grupo Hiperión caben en esta descripción. Justo Sierra, notable discípulo de Ignacio Manuel Altamirano, tiene un papel importante en la conformación del nacionalismo. A juicio de David Brading Sierra fue “quien admitió la naturaleza esencialmente ideológica del culto oficial.” David Brading, *op. cit.*, p. 142.

¹⁵⁵ A este respecto, la musicología mexicana tiene muy clara y presente la crítica que en su momento formuló el Dr. Atl (Gerardo Murillo) en contra de la propuesta de Ponce, la cual denuncia el ejercicio de purificación musical en su libro *Las artes populares en México*, Vol. I, Cvltrva, México, 1922.

ferrocarril, donde no hay cine, pero sí hay radio, y los chicos cantan esas *palmeras borrachas de sol*. Han matado así la música vernácula.¹⁵⁶

Del uso ritual a la representación

El paso de la música en su uso ritual al de representación, por supuesto, no es lineal ni progresivo. Lo cierto es que, en la historia de la música en México, hay dos momentos que sobresalen para que la música pueda ir y regresar en estos dos terrenos, es decir, para que hoy en día la música se nos presente con esta doble naturaleza complejísima. Según nuestra hipótesis estos dos momentos importantes son: la creación del mercado de la imprenta musical y la invención de la canción mexicana. Dos momentos en los que, dentro de su configuración representacional, se encuentra operando su naturaleza ritual. Todo esto por medio de la forma mercantil. El primer momento se realiza a mediados del siglo XIX, en 1826, y el segundo en los inicios del siglo XX, 1912. Ambos momentos tienen una misma dinámica, la de la acumulación previa para la representación de un valor, tanto identitario como mercantil.

El cambio del uso de la música, en el Virreinato y la Independencia, tiene que ver con el manejo tecnológico de la imprenta; con ella se pasó del uso religioso y divino al uso vernáculo o secular. Esta primera transformación no puede ser posible sin que se asuma la forma mercantil. Así, lo sacro se tendrá que profanar, aunque sin dejar su naturaleza divina; se convierte, así, en una especie de teología negativa, como de hecho opera el capitalismo. Este paso es indispensable para hablar de la creación del nacionalismo en nuestro país. Lo cual indica que el nacionalismo solamente fue posible cuando las prácticas de segundo grado como las artes fueron desacralizadas para fetichizarlas en la vida secular. Esta desacralización solamente obedece a un

¹⁵⁶ “La música que se dice ‘mexicana’ nada tiene de mexicano”, entrevista de Rafael Heliodoro Valle a Manuel M. Ponce, *La Prensa*, 15 de marzo de 1936, en Ricardo Miranda, *Manuel M. Ponce*, p. 206. (itálicas mías, referencia clara a la música de Agustín Lara)

cambio de espacio sacro, pues la misma estructura sacra (fetichizante) se mantiene en la forma mercancía, sólo que ahora opera en otro espacio, en un principio, ajeno al religioso.

En otro orden, los compositores ya no eran sólo eso, ahora también eran coproductores de un específico mercado en formato impreso: el de la partitura, el cual se complementaba con el trabajo de los litógrafos y los editores, quienes asumieron el mismo cambio. Por el lado de los litógrafos, en las partituras marcaban con imágenes (portadas) lo que se pretendía para la nueva nación y las mujeres que las adquirían practicaban en sus casas no sólo la “correcta” conformación de sentido sonoro, también el decoro que una señorita “debería” tener. La partitura mexicana de finales del XIX y principios del XX tiene, entonces, una doble fuerza: la doble proyección identitaria que se jugó en la litografía que funcionaba como portada, guía moral y en la configuración sonora; y, por otro lado, su fuerza de configuración mercantil. También, debido a la naturaleza femenina de las consumidoras, los nombres de mujeres como títulos de partituras y las dedicatorias a mujeres en las portadas proliferaron.

De la misma forma, el público ya no era sólo expectante, era consumidor de instrumentos musicales (para el que ya estaba establecido ese otro mercado)¹⁵⁷ y de partituras. Esto los convertía no sólo en consumidores, también en intérpretes. Con todos estos elementos, parecía estar listo el panorama para dar el siguiente paso: “dejar” la música en su uso ritual para empezar a conocer y a usar la música en los términos de representación. Como ya se ha argüido, la historia no es progresiva ni progresista, mucho menos lineal; si las condiciones estaban eso no

¹⁵⁷ Estos distintos mercados tenían un espacio en común de distribución donde se efectuaba la compra-venta. Estos espacios se llamaron “Repertorios”, en ellos se ofrecían, entre otras cosas y aparte de las partituras, servicio de imprenta para composiciones, instrumentos musicales, papel pautado, cuerdas para violín o para guitarra. Véase, Luisa del Rosario Aguilar Ruz, *La imprenta musical profana en la ciudad de México, 1826-1860*, Tesis de Maestría, FFyL, UNAM, México, 2011, pp. 122-123.

quiere decir que el paso haya sido automático, mucho menos decisivo, ni siquiera que no se haya dado antes.¹⁵⁸

Para comprender de mejor manera lo dicho hasta aquí, tomemos en cuenta cómo toda la música nacionalista se ha servido de la música francamente ritual y las obras nacionalistas que han tenido éxitos inusitados han sido por el reconocimiento ritual que subyace en dichas obras. Desde el *Huapango* de Moncayo hasta el *Danzón No. 2* de Márquez, lo que a muchos identifica es esa “nueva” conformación del ritual que llamamos *fiesta*.¹⁵⁹ Lo importante es entender que la referencialidad ritual en México ha sido un elemento importante para la configuración identitaria del nacionalismo, muy aparte del genio compositivo de los grandes nombres de este periodo musical.

De ahí podemos entender que las obras musicales con mayor complejidad técnica o con un novedoso uso armónico o melódico que no parten de la previa *acumulación originaria musical*, siempre estén y, tal vez, van a estar condenadas al olvido y a la indiferencia por el grueso de nuestra población, pues, en ellas, el referente ritual o de mito no aparece o apenas aparece muy desfigurado. Precisamente, aquí es donde está guardado todo el desarrollo del Sonido 13. Desde esta perspectiva cobra sentido la afirmación de Armando Nava Loya¹⁶⁰ cuando asegura –a manera de negativa ante la necesidad de divulgar o hasta de “rescatar” la propuesta

¹⁵⁸ Diversos autores hacen hincapié en la importancia de esta naturaleza mítica-ritual de la música para el desarrollo de los estudios filosóficos de la música, entre ellos Claude Lévi-Strauss y, entre los pensadores contemporáneos Jaques Attali, Ted Gioia, George Steiner y Juan David García Bacca, por mencionar algunos.

¹⁵⁹ Bolívar Echeverría habla, en reiteradas ocasiones, de la fiesta como ese espacio que “en lo público y en lo privado, es la puesta en acto de una ‘revolución’ imaginaria, es decir, de una abolición y una restauración simultáneas, en el más alto grado de radicalidad, de la validez de una configuración concreta de lo humano.” Bolívar Echeverría, “El juego, la fiesta y el arte”, en *Definición de la cultura*, FCE, México, 2010, p. 179.

¹⁶⁰ Armando Nava Loya es uno de los alumnos de David Espejo y Óscar Vargas Leal, dos últimos alumnos de Julián Carrillo. Armando Nava tuvo gran participación en eventos de divulgación del Sonido 13 a partir de la década de los ochenta. Dicha afirmación a la que se hace referencia la compartió con el que esto escribe en una entrevista, así como en varias conversaciones. El mismo Armando Nava publicó *¿Qué ha pasado con el “Sonido 13” en 100 años?* En donde, entre otras cosas, afirma: “La obra de Carrillo continúa sin apoyo, ninguna institución cultural oficial ni privada se ha preocupado ni siquiera por investigar sobre el ‘Sonido 13’, pero sí han hecho labor de desprestigio y de desorientación, como lo demostraré más adelante.” Armando Nava, *¿Qué ha pasado con el “Sonido 13” en 100 años?*, Editorial Herbasa, México, 1995, p. 12.

musical de Carrillo– que el Sonido 13 nació muerto. Desde esta perspectiva, también, se puede contestar, en parte, una de las primeras preguntas que le surgen a toda y todo aquel que empieza a investigar: ¿por qué no se conoce el Sonido 13?

Si la imprenta fue decisiva para la conformación del nacionalismo gracias a la producción de esa compleja mercancía que es la partitura, la canción –como forma musical subsumida a la forma mercantil– desplegó de manera importante la consolidación del nacionalismo por medio del paso del ritual a la representación. En este sentido, es Ponce quien logró inventar la fórmula mercantil clave para la producción de esa mercancía que hasta nuestros días, en diferentes sentidos, sigue operando: la canción mexicana. Por esto es necesario analizar el movimiento de la propuesta de Ponce en los espacios populares y cultos.

Que el paso de la ritualidad a la representación musical haya estado mediado por la forma mercantil no es ninguna coincidencia, al contrario, de otro modo hubiera sido imposible. Y, aún todavía, que este movimiento de representación haya sido clave para la conformación de la nación, tampoco es un suceso anodino. Dice Attali: “La acumulación de riquezas mediante la música no aparece sino con la representación, creadora de valor al mismo tiempo que modo de funcionamiento del fracaso de lo religioso. En esa red el valor es creado y acumulado fuera del músico compositor.”¹⁶¹ La canción mexicana, así como la partitura son máquinas de representación que funcionan por medio de la previa acumulación y que, a la vez, producen la acumulación de riquezas así como la creación del valor mismo y su propia valorización, en otras palabras, el proceso del capital global. Es de notar que Attali se refiera a que dicho proceso de acumulación y de valorización del valor se realice “fuera del músico compositor”, a este respecto

¹⁶¹ J. Attali, *Ruidos*, p. 62.

es necesario recordar cómo el mayor éxito de Ponce nunca le generó ninguna ganancia. *Estrellita* dio la vuelta al mundo, generando valor y acumulación pero “fuera” de su compositor.¹⁶²

¿En qué sentido la canción mexicana es una representación? Dice Ponce al principio de aquella famosa conferencia: “La canción popular es la manifestación del alma de un pueblo.”¹⁶³ Esto se entiende al considerar la influencia temprana de Grieg en Ponce, así como la gran amistad que cultivó, en la juventud pasada en Aguascalientes, con López Velarde y Saturnino Herrán; además, que Ponce haya asumido un romanticismo previo a su nacionalismo en sus composiciones, que después virará a un modernismo particular que se mezcla con sus anteriores influencias. Leonora Saavedra, así como los demás especialistas, lo tiene claro:

Ponce, al igual que muchos otros agentes históricos personales y colectivos como los medios de comunicación, el estado, y otros compositores y escritores, participó en la construcción de imágenes, símbolos, sonidos e ideas que pudieran agrupar a la población mexicana en una nación –que pudieran, de hecho, construir a la nación mexicana y contribuir a su legitimación y soberanía políticas.¹⁶⁴

En este sentido, la importancia de Ponce no sería el reconocimiento histórico como “padre” del nacionalismo musical, como comúnmente se le nombra. Al hacerlo de ese modo, se

¹⁶² Este problema legal que nunca resolverá Ponce lo retoma recientemente Ricardo Miranda; al respecto dice: “Al invernal frío de 1929 se sumó el tedioso intento por recuperar los derechos y regalías de *Estrellita*, una enredada cruzada que Ponce entabló ante el azoro de contemplar la fama de su propia canción. ¿Había sido la audición de aquella pieza en arreglo de Heifetz lo que detonó el impulso para recuperar los derechos perdidos? El violinista había realizado una gira por México en diciembre de 1927 y es probable que hayan sido sus agentes de la casa A. Wagner & Levien quienes le hayan obsequiado la partitura de la famosa canción, cuyos derechos, en un descuido, no habían sido registrados ni por la Casa Wagner ni por Adolfo de la Peña Gil [se refiere al dueño de la editorial De la Peña Gil, quien sacó la primera edición de la partitura] ni por el propio autor. Pero *Estrellita* daba la vuelta al mundo sin redituarse a Ponce ninguna ganancia. Con el propósito de enmendar esa situación, y a cambio de la autorización para imprimir una nueva edición, la casa W. Bessel et Cie. inició un proceso legal para recuperar los derechos sobre la famosa canción. Para 1929, sólo el mercado estadounidense ya registraba diecisiete matrices de la canción, repartidas en tres sellos, Columbia, Victor y Edison, que no pagaron a Ponce ningún dividendo. En el otoño de aquel año las negociaciones cobraron cierta intensidad e incluso Alexandre Bessel [uno de los dos hijos de Wassili Bessel, dueño de la compañía W. Bessel et Cie.] se convirtió en cercano amigo de Ponce, tal como lo revelan varias cartas.” Ricardo Miranda, *Manuel M. Ponce*, pp. 165-166. Sobre las diecisiete matrices, Miranda las cita todas en una nota al pie. Aunque *Estrellita* es un caso muy claro, la generación de valor se sigue dando fuera del compositor aun teniendo éste los derechos de la composición.

¹⁶³ Manuel M. Ponce, *La canción mexicana*, en Ricardo Miranda, *op. cit.*, p. 294

¹⁶⁴ Leonora Saavedra, “Ponce y los músicos populares”, en: *Heterofonía*, CENIDIM, No. 143, julio-diciembre, México, 2010, pp. 51-52

sobreentiende a Ponce como el iniciador de un movimiento necesario del quehacer musical y, en términos generales, cultural de una nación que estaba por formarse.¹⁶⁵ En realidad Ponce es un continuador de los más sobresalientes compositores mexicanos del siglo XIX, la mayoría de ellos fueron sus maestros y amigos cercanos, como Ernesto Elorduy y Felipe Villanueva. De los aires mexicanos se pasa, con Ponce, a la forma más acabada de lo mexicano: la canción mexicana. En donde, la primera forma musical en ser blanqueada es el jarabe y la última la canción. Este trabajo sostiene que la importancia de Ponce en este proceso nacionalista es la creación de la fórmula compositiva ideal que sirvió para la conformación de la identidad nacionalista. Fórmula que, no podía ser de otro modo, tomó la forma mercantil para ese cometido para el que fue creada. Así, la canción mexicana rápido desbordó los terrenos “cultos” del país. En pocos años y de manera estrepitosa, en el terreno de “lo popular”, surgieron nombres como Miguel Lerdo de Tejada, Mario Talavera, Felipe Llera y su esposa Julia, Ángel H. Ferreiro, Ignacio Fernández

¹⁶⁵ Es de notar la forma seccional en la que se ha historiado el nacionalismo musical. El ejemplo más claro son los desafortunados y malintencionados intentos de Carlos Chávez, que con el tiempo y, gracias a las rivalidades que se grajeó, irán subiendo de tono. En 1936 escribe en “La tesis nacionalista de Ponce (1911)” publicado en *El Universal*: “Nadie en México antes que él había expresado formalmente una tesis musical nacionalista, ni hecho un estudio de la música popular mexicana. Tampoco se sabía de algo semejante en otros países latinoamericanos. Ponce lo hizo con conciencia y conocimiento del problema que abordaba.” Carlos Chávez, “La tesis nacionalista de Ponce (1911)”, en: Carlos Chávez, *Obras, Vol. 1, Escritos periodísticos (1916-1939), comp. y ed.* Gloria Carmona, El Colegio Nacional, México, 1997, p. 299.

Posteriormente, en “La música en México (1900-1950)” afirma sobre sí mismo, Ponce y Carrillo lo siguiente: “En el curso de esta etapa, que va de 1928 a 1950, se ha producido una creación musical mexicana de expresión nacional, informada en el arte universal.

Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Candelario Huízar y Eduardo Hernández Moncada, y en la generación inmediata siguiente Blas Galindo, José Pablo Moncayo y Luis Sandi, son los compositores propiamente de este periodo.

Hay que añadir a Carlos Jiménez Mabarak, reincorporado a su patria después de años de estudio en Europa, y a los compositores hispanos Rodolfo Halffter y Jesús Bal y Gay, radicados en México desde la caída de la República Española.

Después de larga ausencia, Manuel M. Ponce y José Rolón regresaron a México (alrededor de 1930) mostrando el resultado de un tardío deseo de evolucionar, del que, sin salir de su país, Tello también participó.

Julián Carrillo dice ser autor de una teoría que revolucionará la música. La música así prevista no existe o no existe a la mano. Carrillo podría ser discutido como teórico, pero no puede ser juzgado como compositor según su nueva teoría, mientras la música que predefine no exista.” Carlos Chávez, “La música en México (1900-1950)”, en: Carlos Chávez, *Obras, Vol. 3. Escritos periodísticos (1950-1975). Varia (1932-1977), comp. y ed.* Gloria Carmona, El Colegio Nacional, México, 2014, p. 63. Este escrito lo publicó periódicamente entre los meses de febrero a junio ¡de 1952! A cuatro años de la muerte de Ponce y cuando Carrillo ya había compuesto la gran mayoría de sus obras maestras.

Esperón (Tata Nacho), Belisario de Jesús García, Jesús Corona, Luciano Espinosa, Adolfo Díaz Chávez y, el más cercano a la propuesta ponceana y, por eso, tal vez el más importante, Alfonso Esparza Oteo, quien dedicó la famosa canción *Mi viejo amor* “a mi maestro Manuel M. Ponce”, (canción que llega hasta nuestros días en numerosas grabaciones y en diferentes estilos musicales, desde el bolero con Los Tres Reyes hasta Los Cadetes de Linares.) Este hilo no dejará de correr y no lo ha dejado de hacer hasta nuestros días a pesar de que la fórmula ponceana haya sido rápidamente sobrepasada. Desde 1912 hasta mediados de los años veinte surge una cantidad ingente de canciones mexicanas y así como surgió rápidamente es Ponce quien, en 1919, empieza a distanciarse de ese mismo proyecto. Dice Saavedra:

Como compositor propuso un arquetipo musical y dramático particular para la canción. Basado en una concepción del mundo y de la historia influenciada por el evolucionismo spenceriano, concepción que privilegiaba la complejidad como signo de un mayor avance evolutivo, Ponce estableció siempre una clara jerarquía entre la música popular, la música popular “ennoblecida” por el compositor de alta cultura y, finalmente, la música de concierto basada en materiales temáticos derivados de la canción. Ponce no tuvo muchos seguidores inmediatos en su anhelo de desarrollar en México un estilo musical nacionalista para la música de concierto, modelado en la música rusa, checa o española. Tampoco, como veremos, contó con el respaldo estatal que él hubiera querido. Aún así, sus ideas tuvieron gran resonancia con compositores dedicados exclusivamente, o casi, a la composición de música popular, muchos de ellos con una gran vena lírica y la mayoría con poca o ninguna educación musical formal. Ponce se convirtió efectivamente en el patriarca de este grupo. Sin embargo, las canciones que a decir de sus seguidores estaban modeladas en las suyas no siempre contaron con su aprobación y sus relaciones con los compositores de música popular no siempre fueron fáciles. Ya desde 1919 en su ensayo “El folk-lore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse”, es claro que Ponce sentía haber perdido el control del nacionalismo iniciado por él, y que otras propuestas sobre cómo representar lo mexicano en música competían con la suya y se sustraían a su liderazgo. Dichas propuestas sobre lo nacional en general y la canción en particular, surgidas de diferentes agentes históricos personales y colectivos y con un impacto masivo,

competirían y sobrepasarían como veremos el nacionalismo de tipo íntimo de Ponce, con lo que la relación de éste con la música popular entraría en crisis en 1925-26.¹⁶⁶

Era evidente que la propuesta de Ponce se viera sobrepasada debido a su propuesta identitaria estática. Sobre la falta del respaldo estatal que menciona tanto Saavedra como sus biógrafos y especialistas de su obra, hay que decir que Ponce nunca logró ser el folklorista del país como se lo había propuesto y como, numerosos, se lo propuso al estado. En su lugar Rubén M. Campos llegó a ser el primer folklorista del país al publicar, en 1928, *El folklore y la música mexicana*.¹⁶⁷ De la relación con los compositores populares mucho se debió a la organización del concurso de música popular mexicana de *El Universal* en 1917¹⁶⁸ donde se dio a conocer *La canción mixteca* de José López Alavez. La realización de concursos por parte del periódico registra no sólo la publicidad hacia el mismo, sino la conformación de una comunidad “participativa” que se generó a partir de la idea de nación. Como lo aseguró Benedict Anderson, el periódico como medio de formación nacional. Al respecto dice Armando Gómez Rivas:

Algunas de las convocatorias con las que *El Universal* se incorporó a la moda de realizar competencias culturales y sociales fueron “El niño robusto” y “La mujer más bella de México”, con perfiles de apreciación estética, y “El chofer más hábil” y “La obrera simpática”, de evidente orientación populista. Estos certámenes reforzaban la tendencia de integración, pues convivían con propuestas más intelectuales como “El concurso de sonetos” y “El concurso de música mexicana”.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Leonora Saavedra, “Ponce y los músicos populares”, en: *Heterofonía*, CENIDIM, No. 143, julio-diciembre, México, 2010, pp. 52-53

¹⁶⁷ De esta obra capital para la historiografía de la música en México se desprendieron otras publicaciones del autor, que lograron incidir fuertemente en la población como *El Folklore Literario y Musical de México*, selección y notas preliminares de Alfredo Ramos Espinosa, Biblioteca Enciclopédica Popular, no. 126 de la colección, SEP, México, 1946. Una edición posterior de este mismo texto se publicó por parte del Sistema de Transporte Colectivo Metro: *El Folklore Literario y Musical de México*, selección y notas preliminares de Alfredo Ramos Espinosa, colección METROPOLITANA, no. 25, México, 1974.

¹⁶⁸ Armando Gómez Rivas es quien ha tenido a bien analizar la organización y realización de este histórico concurso en su texto “El concurso de música popular mexicana de El Universal”, en: *Heterofonía*, enero-diciembre de 2005, no. 132-133, CENIDIM, México, pp. 121-133.

¹⁶⁹ Armando Gómez Rivas, *op. cit.*, p. 122

La diferencia en la atención y el interés que el mismo periódico puso entre los distintos concursos es notoria:

En lo que toca al certamen musical, resulta claro que los 100 pesos oro nacional y la publicación de la obra que obtuvieron los tres mejores compositores populares nunca se podrían comparar –para pregonar la tan mentada igualdad social– con los boletos para rifas, los costales de carbón semanales, los dulces, los artículos de papelería, los toalleros, los múltiples atuendos, el vals original escrito por Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941), el desfile por las calles de la ciudad con damas de honor y muchos, pero muchos otros premios que obtuvo la señorita Edmé Castillo como ganadora del certamen a la obrera más simpática.¹⁷⁰

Los jueces de dicho concurso fueron Rubén M. Campos, Gustavo E. Campa y el propio Ponce. Y las categorías del concurso eran tres: canción popular sin armonizar, canción armonizada y canción original. Un gran número de las canciones participantes las recopiló el mismo Rubén M. Campa en sus libros sobre el folklore mexicano. Una de las conclusiones a la que los jueces llegaron está muy cercana a las teorías de Ponce sobre la música y el sentir del pueblo mexicano. Así, en 1918 publican en *El Universal* que se ha podido percibir “un sabor definido en la música popular mexicana, una melancolía intensa, desgarradora y dulce, mezcla de pasión y de tristeza.”¹⁷¹ Esta conclusión refuerza la tesis del dramatismo mexicano que después se seguirá desarrollando de manera importante a través de la música, el cine y la televisión.

Aún con vida, Ponce pudo ver cómo era superada su propuesta de lo mexicano: le molestaba la radio –aunque eso no aseguró que no participara en ese medio de comunicación– al grado de tenerse que cambiar de casa por un vecino “que decidió adquirir uno de aquellos aparatos diabólicos con los que, para decirlo con las palabras de Ponce, ‘envenenaba’ con su

¹⁷⁰ *Ídem*, p. 129

¹⁷¹ “La música popular mexicana”, *El Universal*, viernes 11 de enero, 1918, p. 3, en: Armando Gómez Rivas, *op. cit.*, p. 126.

pobre música no sólo la casa, sino el barrio entero.”¹⁷² No sólo eso, la llegada de nuevos ritmos y formas musicales evidenciaron la artificialidad hierática de la identidad que subyace en la propuesta de Ponce. Así, los caminos de la canción mexicana tomarán interminables desviaciones y entrecruces que siguen desarrollándose hoy en día. Aunque aún opera con gran fuerza la intención de Ponce: funcionar a partir de la referencialidad identitaria, falsa por supuesto, de lo mexicano. Por su lado, Carrillo, con el Sonido 13, se alejará de toda referencialidad identitaria que parta desde la acumulación de valor musical y económico. Aunque tiene numerosas composiciones de canción de arte, con el Sonido 13 no alcanza a formular una mercancía consumible como lo logró Ponce. ¿Qué pasa entonces con Carrillo? Llegará a proponer justamente lo contrario: la no referencialidad con su propuesta radical de las leyes de metamorfosis musicales.

Evanescencia y metamorfosis

El hombre es un ser erróneo [...] un ser que nunca terminará por establecerse del todo en ninguna parte; aquí radica precisamente su condición revolucionaria y trágica, incapible.

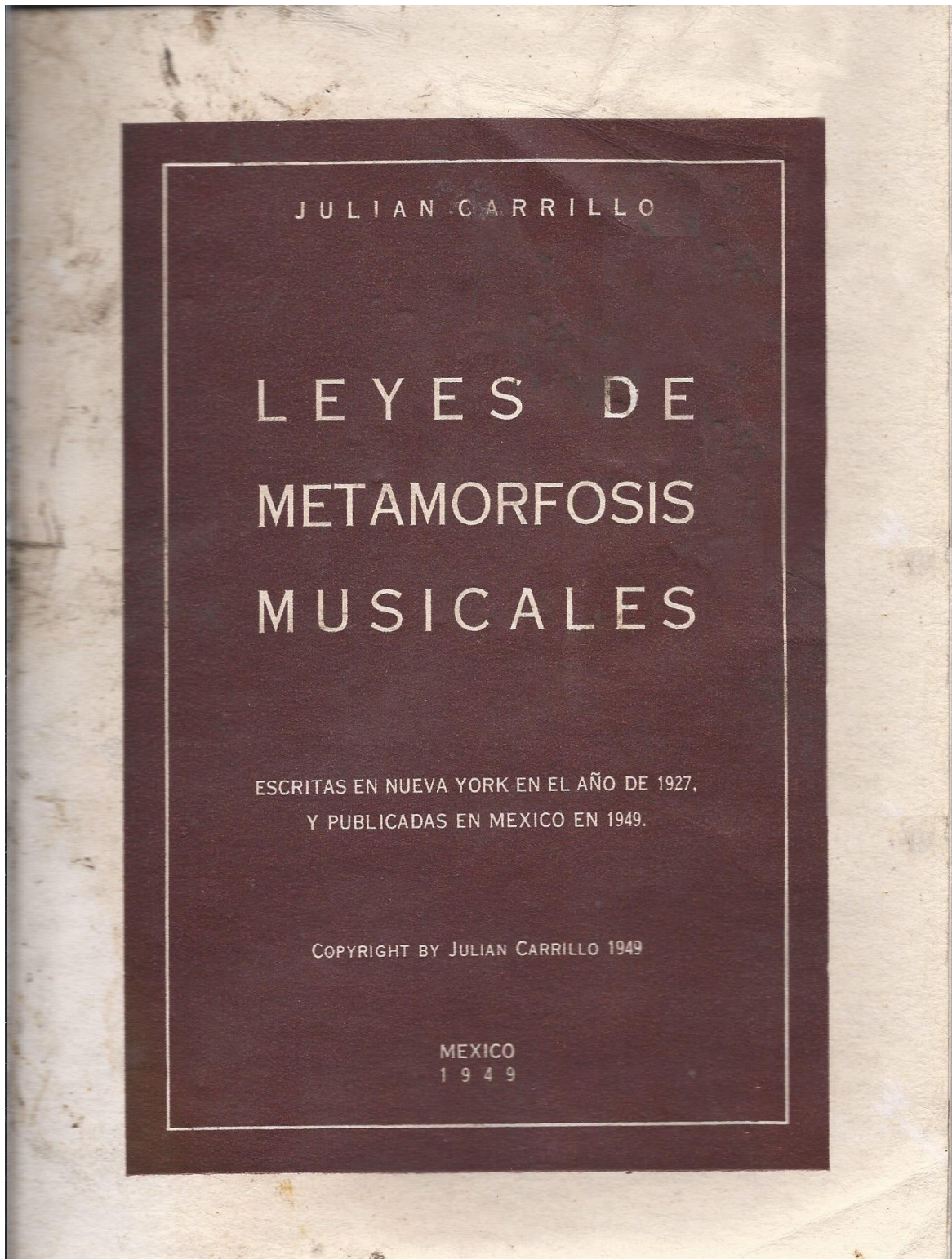
José Revueltas, *Los errores*

¿Cuál es el contrasentido del Sonido 13? Podemos entender esta tesis de los contrasentidos atendiendo los tres pilares que el mismo Carrillo desarrolla repetidamente en muchos de sus textos¹⁷³, como ya lo hemos referido en la introducción, estos son: *purificación*, *enriquecimiento* y *simplificación*. La *purificación* refiere al hecho de encontrar las contradicciones en las que se

¹⁷² Ricardo Miranda, *Manuel M. Ponce*, p. 245.

¹⁷³ Un texto en donde recapitula datos sobre los programas de los conciertos y otros documentos importantes, entre ellos una carta al presidente de la U.N.E.S.C.O. en donde le explica, desde los tres pilares, en qué consiste el Sonido 13, se encuentra en Julián Carrillo, *Problemas de estética musical enviados a la U.N.E.S.C.O. y datos históricos relacionados con el problema del Sonido 13*, Imprenta universitaria, México, 1949.

basa el sistema musical de occidente, denunciarlas y corregirlas; el *enriquecimiento* alude al hecho microinterválico, es decir, al descubrimiento de toda la gama de microtonos y, por ende, el enriquecimiento sonoro hasta proponer su infinito, no solamente de sonidos sino de la configuración del sentido sonoro; la *simplificación* es posible gracias a la practicidad del pensamiento de Carrillo, en ella pareciera encontrarse una contradicción en el hecho de encontrar un infinito sonoro pero, a la vez, proporcionar un sistema de escritura más sencillo y menos aparatoso que el actual con la consabida de “emplear tantos números en orden progresivo como sonidos diferentes y equidistantes haya en la llamada octava.” Desde estos tres elementos se desprende una gama de desarrollos y propuestas musicales teóricas y prácticas que bien pueden funcionar como elementos críticos. Así es como, me parece, hay varios contrasentidos en este sistema revolucionario, el que ahora es necesario explicar es la idea de la destrucción como elemento identitario, el cual, paradójicamente, hace imposible tal constructo. Tal sentido se desprendería del *enriquecimiento* musical y se encuentra, de manera más destacada, en el texto *Leyes de metamorfosis musicales*.



Portada del libro *Leyes de metamorfosis musicales*. Archivo personal.

El texto *Leyes de metamorfosis musicales* de Julián Carrillo se escribió, según se relata en la publicación, en 1927 en la ciudad de New York, pero fue publicado hasta 1949 en la Ciudad de México. Está dedicado a Johan Sebastian Bach “maestro insuperado e insuperable en la alta Técnica de la Música, en el 2º centenario de su fallecimiento (1750-1950)”. La relación de fidelidad y respeto a los cánones musicales de parte de Carrillo parece contrastar con sus desarrollos teóricos y prácticos, pues ellos contradicen el canon. Al atender esta situación, no es fácil precisar cuál es el sentido de este tipo de dedicatorias. Por un lado el apego y por otro la condena y la refutación. Esta será una característica central de todas las dedicatorias de sus textos, siempre referenciarlas a instituciones o personajes de prestigio y, más que eso, pilares del constructo canónico al cual termina por criticar en sus propuestas.¹⁷⁴

Es importante preguntarse ¿qué son las leyes de metamorfosis musicales?, ¿son leyes de composición? El asunto no parece ser tan claro, recordemos lo que afirma el propio Carrillo: “son éstas de tal magnitud y las transformaciones que efectúan tan fundamentales, que estoy absolutamente seguro de que *ningún compositor*, por grandes que sean sus conocimientos en material musical, podrá reconocer sus propias composiciones al oírlas, una vez que se les hayan aplicado las leyes que aquí expongo.”¹⁷⁵ Ningún proceso de composición parece enarbolar la transformación (descomposición) melódica, rítmica o armónica como bandera metodológica. Es un proceso de creación que parte de la no-creación, de la descomposición, en última instancia, de la destrucción. Estas leyes parecen ser, también, una radicalización de las variaciones.

¹⁷⁴ No solamente eso, también hay que resaltar que los textos sobre la teoría clásica musical que escribió Carrillo, son igualmente críticos. No sólo los textos sobre su revolución teórica van contra las bases clásicas. Por ejemplo, su *Tratado sintético de contrapunto* surge, según el mismo Carrillo, debido a que “no puedo ni debo aceptar para este Tratado sintético de contrapunto, o mejor dicho, de Melodías simultáneas, las teorías anticuadas que propalan los tratadistas (aun los que pretenden ser modernos), quienes además de que no evolucionan con la rapidez que los prácticos, están frecuentemente en desacuerdo con ellos.” Julián Carrillo, *Tratado sintético de contrapunto (melodías simultáneas)*, 3ª ed. (corregida, aumentada y ligeramente modernizada), sin ed., México, 1948, p. 7.

¹⁷⁵ Julián Carrillo, *Leyes de metamorfosis musicales*, sin ed., México, 1949, p. 5 (cursivas del autor)

¿Qué hace que Carrillo se enfoque en el desarrollo de la "transformación"? Aun no es clara esta respuesta aunque existen atisbos y datos históricos que pueden servir como un ensayo de respuesta. Principalmente, la petición de Stokowky para que existiera un acompañamiento orquestal para sus obras de ensambles microtonales, concretamente, para la obra *Sonata casi fantasía* (1926). De esta petición nace *Concertino* (1927), una pieza de ensamble microtonal (violín, *cello* y guitarra en 4os. de tono, octavina¹⁷⁶ en 8avos. de tono y arpa y corno francés en 16avos de tono) con acompañamiento de orquesta sinfónica. Aun así, esta petición no parece ser suficiente para poder contestar nuestra pregunta, pues, al revisar el texto en cuestión, es fácil darse cuenta que Carrillo utiliza las leyes de metamorfosis como puentes comunicantes entre los mundos sonoros que ha creado. Es decir que, si bien, estas leyes pueden ser utilizadas para poder acompañar con el mundo sonoro de los doce sonidos las piezas microtonales, no es la finalidad última con la que se han creado.

Carrillo no sólo se queda en la petición que se le ha solicitado, va más allá en su propuesta al grado de exacerbar el concepto de transformación en la música. Diferencia su propuesta de los procedimientos por aumentación y disminución propios del canon y la fuga. Distingue, también, la característica de agregar notas en estos métodos como adornos. Cita a Bach, Wagner, S. Jadassohn (quien fue su maestro en Leipzig), Beethoven, Mozart y Brahms. Uno de los dilemas que atraviesa este texto es la preocupación por el *encubrimiento* total, es decir, por la necesidad de descomponer totalmente la obra musical, con el afán de que no la identifiquen. Esto se da, según Carrillo, sin tener que perder su naturaleza de obra musical, aunque sí pierda totalmente su identidad como *cierta* obra musical. Una de las novedades que despliega con gran fuerza la genialidad y lo original del pensamiento del maestro potosino, es

¹⁷⁶ La octavina es un instrumento creado por Julián Carrillo, la cual contiene un registro casi similar al del *cello*. En la actualidad existe un ejemplar propiedad del guitarrista México-canadiense Ángel Blanco, quien se ha dedicado a grabar la música para guitarra microtonal de Julián Carrillo.

que todo esto lo puede realizar sin agregar ni quitar notas musicales. La transformación se realizará, entonces, con los mismos elementos musicales con los que cuenta la obra original. En fin, Carrillo distingue así su propuesta de las existentes hasta ese momento:

La diferencia fundamental entre estos procedimientos y los de mis “Leyes de metamorfosis” consiste en que en los ejemplos que he citado de los más eminentes maestros clásicos se alteran las melodías con sonidos que no contiene el original, y en mis “Leyes de metamorfosis” no se agrega ni se quita ni una sola nota de las que escribieron los autores, y eso no sólo en su parte melódica, sino también en la armonía y en la rítmica. En la rítmica y la melódica hay todo un mundo de posibilidades jamás presentadas antes de la revolución del Sonido 13.¹⁷⁷

El tema de la transformación trae consigo el problema del imposible reconocimiento. Temas, todos ellos, en suma, contradictorios a los desarrollos nacionalistas. Si las composiciones nacionalistas se preocuparon por el reconocimiento, por parte del público, de temas o frases populares, el Sonido 13 propone el no reconocimiento absoluto. Existe, aquí, una total donación de la forma musical. Esta imposibilidad de reconocer cualquier obra musical tiene sus límites entre las facultades biológica y social del oído. Carrillo lo expresa así:

Para dar una idea lo más exacta posible de estas “Leyes de metamorfosis”, acudiré a un símil: todos sabemos que en la fotografía puede quedar grabado un objeto en diversos tamaños, y que nuestro ojo tiene la facultad de reconocer inmediatamente las ampliaciones o disminuciones que en el tamaño del objeto se efectúen. El oído –por lo que he podido comprobar hasta esta fecha– *carece* de esa facultad tan peculiar en el ojo; pues tan pronto como se alteran las proporciones de los intervalos, ya el oído *no puede* reconocerlos, y ésta es la causa por la cual he dicho que ningún músico podrá identificar su composición tan pronto como se la someta a mis “Leyes de metamorfosis”.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Julián Carrillo, *Leyes de metamorfosis musicales*, sin ed., México, 1949, p. 8 (cursivas del autor)

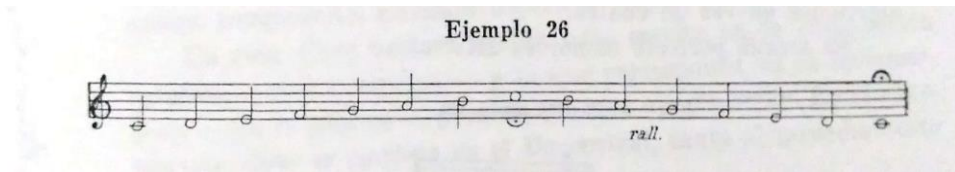
¹⁷⁸ *Ídem*, p. 12 (cursivas del autor)

La falta de referencialidad se puede dar en todos los aspectos musicales de la composición exceptuando el timbre. Sin embargo, esta total pérdida a toda referencialidad de sentido sonoro parece ser momentánea, esto es, no es una pérdida de sentido eterna en el entendido de nunca reencontrar otro sentido sonoro, sino un proceso de constante pérdida referencial. Estas leyes son un juego mordaz en el que, una vez encontrado el sentido sonoro de cierta metamorfosis se pasa a otra transformación, a otra pérdida momentánea, alcanzando así, una forma o actitud protéica. ¿Cómo se logran estas transformaciones? Dice el propio Carrillo: “si dentro de la moderna mentalidad quisiéramos encontrar un sinónimo para estas ‘Leyes de metamorfosis’, pareceme que nada sería tan a propósito como llamarlas ‘Leyes de relaciones y proporciones’, pues efectivamente descansan sobre las relaciones y proporciones de los intervalos.”¹⁷⁹ Podríamos trazar una línea progresiva, ficticia por supuesto, desde la sofisticada propuesta de Ponce en *Ferial* que afirma que en la música no se pueden comunicar ideas, solamente evocar sonoridades, las cuales pueden tener sentido de referencialidad. Esta propuesta radical de dejar fuera del espacio musical a las ideas y dejar en su lugar las sonoridades queda un poco atrás con las metamorfosis de Carrillo, pues en ellas, se propone dejar fuera cualquier referencia sonora.

Las leyes de metamorfosis son variadas aunque basta con ejemplificar una para tener idea de cómo funcionan todas. Así, la ley de metamorfosis al duplo afirma que donde hay un intervalo de tono, se escribirán dos tonos; donde hay uno y medio se escribirán tres, donde hay dos se escribirán cuatro y donde hay un semitono se escribirá un tono, así conforme a las proporciones que existan entre los intervalos. Dejemos dos ejemplos melódicos dados por el propio Carrillo, los ejemplos son conocidos por todos, las escalas diatónica mayor y la cromática metamorfoseadas al duplo.

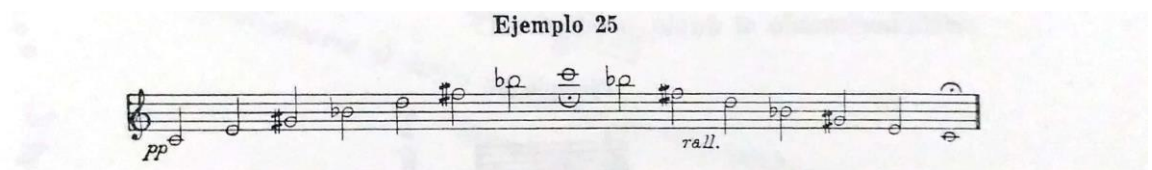
Si en la escala diatónica tenemos intervalos de un tono:

¹⁷⁹ *Ibíd.*, p. 13 (cursivas del autor)



“Ejemplo 26” en *Leyes de metamorfosis musicales*, Julián Carrillo, p. 12

En su metamorfosis al duplo tendremos intervalos de dos llamados tonos, respetando el tono inicial (do):

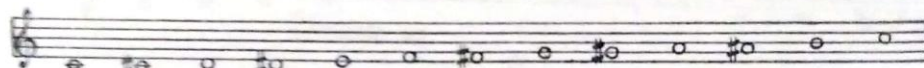


“Ejemplo 25” en *Leyes de metamorfosis musicales*, Julián Carrillo, p. 12

El mismo caso se verá reflejado en la escala cromática, la cual contiene intervalos de medio tono y su metamorfosis al duplo los tiene de un tono entero:

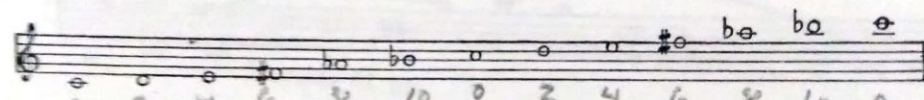
La llamada escala cromática, y que en su forma clásica procede por semitonos,

Ejemplo 31



en su metamorfosis al duplo quedará por tonos enteros.

Ejemplo 32



“Ejemplos 31 y 32” en *Leyes de metamorfosis musicales*, Julián Carrillo, p. 14

Esta propuesta deja de ser una variación porque la referencialidad se pierde por completo, en las variaciones la referencia original siempre opera en sus variantes, más aún, puede manifestarse

momentáneamente para desaparecer al mismo instante. Sin embargo, las dos propuestas serían modos parasitarios de la composición, esto es, que dependen necesariamente de una composición musical para existir. Esto las acerca a una forma preclara de la crítica. En el sentido de que la crítica necesita de un sentido para ir en contra, es por esto que se ha mencionado al Sonido 13 como un contrasentido.

Así, las variaciones desde la referencialidad y las metamorfosis destruyendo el sentido referencial, al tiempo de proponer cosmos musicales nuevos, se injertan en la obra para transformarla. Otra diferenciación de las variaciones con las metamorfosis es que las variaciones de aires mexicanos (muy populares en el s. XIX) parecen sugerir, más que una *transformación* musical, una *purificación* musical, pues no se tocan jarabes con la finalidad de escucharlos tal cual son, sino para “mejorarlos”, blanquearlos, todo esto entendido como un juego musical casi ocioso. Debido a esto parece que la música que se modifica con las variaciones se hace así porque es una música (o pre-música) rústica con la que, por esa misma naturaleza, se puede jugar a mejorarla. Esta es una de las grandes diferencias con las grandes variaciones europeas canónicas (Bach, Mozart, Beethoven)

Si hacemos caso a la tesis de Attali de que “toda la teoría de la economía política del siglo XIX estaba en la sala de conciertos del XVIII y anunciaba la política del siglo XX.”¹⁸⁰, las propuestas de las metamorfosis, entendidas como la total falta de referencialidad por medio de la aniquilación del sentido sonoro establecido justamente por la música del XVIII, estarían anunciando otra forma de economía política futura. Con esto, también, se entenderían dichas leyes como formas de resistencia del sentido sonoro canónico, sentido que, a todas luces, está cimentado en contradicciones que denuncia el Sonido13. ¿No son, acaso, las metamorfosis musicales de Carrillo más cercanas a las distintas resistencias sociales de nuestro país que las

¹⁸⁰ Jacques Attali, *Ruidos*, p. 88

propuestas indigenistas del nacionalismo? La gran pregunta es ¿qué tipo de economía anunciarían estas leyes? Con esto va cobrando más sentido que Carrillo asumiera la profecía como forma retórica de anunciar sus propuestas, forma que choca totalmente con los desarrollos académicos y prácticos musicales del país.

Por lo demás, en *Leyes de metamorfosis musicales*, Julián Carrillo se dedica a explicar las distintas formas en que se puede metamorfosear una obra musical. Explica con gran claridad tanto las distintas metamorfosis melódicas como las armónicas. La metodología también es eficiente, los ejemplos y los cuadros comparativos a modo de plantillas para realizar las metamorfosis obedecen a uno de los tres pilares del Sonido 13, la *simplificación*, el cual hace de Carrillo un destacado pedagogo. Las metamorfosis sugieren nuevos instrumentos con mayor amplitud de octavas en su registro, pues en ocasiones las proporciones sobrepasan el registro actual de ellos. Carrillo propone un piano con un alcance mayor y en menor espacio del teclado. Gracias a estos desarrollos llega, también, a los límites de la percepción del oído, pues los sonidos alcanzados rebasan la capacidad natural de este sentido.

Uno de los principales problemas se da en las metamorfosis melódicas, pues al transformar la proporción de los intervalos de una melodía, no se transforma su estructura melódica, es decir, aunque no se pueda reconocer la melodía original, la estructura del tema o la frase melódica es la misma. El problema sería pensar que por ser la misma estructura melódica, su sentido sonoro no cambia. Recordemos que no es la única forma de metamorfosear, este problema lo solucionaría, a mi modo de ver, la metamorfosis rítmica, la cual logra trastornar el sentido melódico de la estructura, al transformar el ritmo y confundir, así, la tónica dominante.

Existen metamorfosis al medio (esta es una metamorfosis por disminución sólo aplicable a los microtonos, en el que cada medio tono es reducido a un cuarto de tono. De estas son

posibles 24 modos distintos de metamorfosis al medio, solamente en la modalidad melódica); al duplo (metamorfosis por aumentación); por inversión (simplemente se invierten por movimiento contrario los intervalos, no se aumentan ni disminuyen, así, las notas más bajas quedan en la parte superior y las más altas en la inferior, de este tipo son posibles quince modos); en total son posibles 34,260 metamorfosis para una sola obra musical:

Con el tono y sus fracciones –sin ir más allá de los dieciseisavos de tono–, se logran *trescientos noventa y dos modelos para metamorfosear, y que multiplicadas por quince aumentan a cinco mil ochocientos ochenta las metamorfosis que puede producir cada composición musical, y deben agregarse todavía un mil ochocientos noventa y dos que no producen jamás tonos ni semitonos*. Tal resultado se logra sin ir más allá de los 16avos de tono. En consecuencia, deberían agregarse a las trescientas noventa y dos formas que resultan de las fracciones del tono hasta el 16avo, un mil ochocientos noventa y dos, lo que nos da un total de dos mil doscientas ochenta y cuatro formas de metamorfosis que deben multiplicarse por quince (o sea por los modelos a que me referiré), y con esa simple operación se llega hasta *treinta y cuatro mil doscientas sesenta metamorfosis para cada composición de cuantas existen*. Para palpar lo que esta tremenda conquista significa, pongamos dos ejemplos: uno de Beethoven y otro de Wagner. Las nueve sinfonías de Beethoven, multiplicadas por 34,260 metamorfosis nos dan un total de 308,340 (*trescientos ocho mil trescientas cuarenta sinfonías*) y de esas 308,340, Beethoven podría, si viviera, reconocer sólo las que él escribió y *no podría ni sospechar al tocarse las demás que lo que estaba oyendo fuera fundamentalmente obra suya, es decir, que lo que escuchaba eran sus nueve sinfonías...*¹⁸¹

Pongamos profunda atención en esto último, “*no podría ni sospechar al tocarse las demás que lo que estaba oyendo fuera fundamentalmente obra suya*”. Me parece importante entender que Carrillo siempre asume que tales metamorfosis son, fundamentalmente, la misma obra a pesar de su imposibilidad referencial. Esta parece ser una clave para tratar de responder a la anterior

¹⁸¹ Julián Carrillo, *Leyes de metamorfosis musicales*, pp. 40-41 (cursivas del autor)

pregunta ¿qué anuncian las metamorfosis? Pues, si seguimos con el mismo lineamiento la tesis de Attali, podemos afirmar que estas permutaciones anuncian el encubrimiento de la economía política del XIX a tal grado que no podremos identificarla. El corolario de esta diatriba sería una respuesta pesimista que afirma la imposibilidad de salir del capitalismo (economía política del XIX) y, por tanto, lo que nos queda es el despliegue de una multitud de formas que hagan irreconocible tal realidad. Este despliegue de formas que encubren una forma originaria (la composición musical original), es un despliegue muy astuto y genial, aunque no por eso deja de ser pesimista. Esta forma de actuar, vuelvo a decirlo, es muy cercana a lo que Bolívar Echeverría calificó como *ethos barroco*, pero es necesario aclarar algo: en esta propuesta Carrillo no se basa en una forma natural como sí lo hace, por ejemplo, en su propuesta del infinito en las escalas y en los acordes (la forma natural del sonido), aquí se basa en una forma tecnológica como los son las composiciones. Así, es necesario precisar que Carrillo parece desplegar dos posturas acerca de lo infinito en la música, una a partir de la forma natural del sonido y la otra, que sería la propuesta en sus leyes de metamorfosis musicales, a partir de su configuración social y tecnológica. Esta última actitud lo acercaría más a una especie de *ethos* neobarroco. No es tampoco nada aventurado relacionarlo con esta propuesta filosófica si tenemos en cuenta lo que el mismo Echeverría afirmó: “pocas historias particulares pueden ofrecer un panorama mejor para el estudio del *ethos* barroco que la historia de la cultura en la España americana de los siglos XVII y XVIII y lo que se ha reproducido de ella en los países de la América Latina.”¹⁸²

¿Para qué metamorfosear una obra musical? Contrario a las propuestas estéticas de vanguardia al respecto (la obra abierta de Umberto Eco o la estética de la recepción de la Escuela de Constanza, por mencionar algunas), las metamorfosis no pretenden “completar” ni “mejorar”

¹⁸² Bolívar Echeverría, “El *ethos* barroco”, en: *La modernidad de lo barroco*, ERA, México, 2011, p. 47
Sobre la profunda relación (aunque indirecta) que se encuentra en los desarrollos del Sonido 13 con la teoría musical de los jesuitas en la Nueva España se hablará en la tercera parte de esta investigación.

una obra, tampoco defienden el principio creador del público que puede compartir tal responsabilidad con el compositor. Hay en ellas un principio de re-creación por medio de la destrucción en el sentido de la ocultación absoluta, de la descomposición de todas sus partes bajo el efecto de sus mismos elementos, sin agregar ni quitar otros. Sigue, entonces, molestando la pregunta ¿para qué permutar? Aquí parece necesario insistir en la intención del Sonido 13 de *recomenzar*, no de una variación del canon, sino una *recreación* de lo mismo (el sistema musical), por eso es que, en estas leyes, el límite es la obra misma a metamorfosear. Es decir, lo que se pretende es recrear todas las obras del canon sin dejar de ser ellas mismas lo que son, pero, ¿en realidad pasa así? Esto permite la no aceptación del canon sin dejar de ser, él mismo, lo que es, pues la obra original siempre sigue operando en cualquiera de sus metamorfosis. Lo que interesa, ante la inevitable realidad de no poderse deshacer del canon, es no identificarlo; ocultarlo al grado de creer en su inexistencia y, de esta manera, transformarlo realmente.

Otra pregunta primigenia y general es ¿por qué Carrillo insistió en regresar a México para desde ahí desarrollar su propuesta? El propósito de Carrillo era la *purificación* de todo el aparato musical en uso y, para esto, en una cosa tuvo toda la razón: solamente en una realidad como la de América, concretamente la mexicana se podía lograr tal barroquismo. No se puede pensar en esta posición como otra forma de nacionalismo, sino como una declaración de identidad, pues si se entiende bien, las propuestas vanguardistas de Carrillo no proponen ninguna plasta identitaria, sino el argumento de que nuestra identidad es la *destrucción*. En una cosa no tuvo razón: el terreno mexicano burgués en el que se tenía que asentar tal propuesta no era (nunca lo será) la tierra del barroquismo radical que se necesitaba.

El hecho de que la idea de nación sea un artefacto propio de cierta clase social, nos hace pensar ¿por qué esa clase tuvo que recurrir a las costumbres y la música propia de otra clase

social para sustraerla, “limpiarla” y posteriormente afirmar que hay una música nacional, es decir, una música propia? Esto nos hace pensar en que nunca han estado claros los límites de la clase burguesa en nuestro país. Que en los momentos en los que se ha sentido la necesidad de definirse, se ha percatado que no tiene los elementos indispensables para afirmarse como una específica forma social. Lo que ha tenido claro es que no le ha bastado con copiar las formas culturales de las sociedades de las que ha pretendido independizarse para encontrar su propia voz. Esto la ha llevado por caminos sumamente distintos que van de lo realmente simplista a lo extraordinario. A mi parecer, desde esta trinchera sobresalen tres formas de composición: la de Manuel M. Ponce, la de Silvestre Revueltas y la de Julián Carrillo.

La forma de des-composición que otorgan las leyes de metamorfosis musicales es la que ahora podríamos entender como un principio de deconstrucción de cualquier forma musical ya establecida. Con esto, la idea de nación parece desquebrajarse por la constante destrucción a la que estaría sometida. Tal manera de proceder es contradictoria a lo que se trató de establecer como lo “mexicano” en la música, al modo esencialista.

Relación entre física y profecía

La propuesta musical que ofrece Carrillo con el Sonido 13, es una de las propuestas totalmente científicas, propiamente es una propuesta que parte de la ciencia física; del sonido como fenómeno físico y no de la base matemática.¹⁸³ Carrillo concibe al músico como un científico

¹⁸³ Mucho de la originalidad y la potencia de la propuesta del maestro Carrillo se debe a la corrección de esta base elemental para el estudio y la práctica de la música. Más allá de la propuesta de la división del tono, la propuesta del origen y del estudio físico de la música es el gran motor de esta propuesta. Algunos antecedentes importantes de esta propuesta (ajenos a la propuesta del Sonido 13) son el ya mencionado estudio de Juan David García Bacca, *Filosofía de la música* (1990) y la teoría musical de los jesuitas expulsos de la contrarreforma, donde figuran los nombres de Pedro de Ulloa (1678-1721), físico, geómetra, cosmógrafo y matemático, predecesor de los jesuitas expulsos. Él escribe su *Música universal o Principios de la música*, publicado en Madrid en 1717, ahí hermana a la música con la retórica; y Antonio Eximeno (1729-1808) a quien pudo conocer Pedro José Márquez en su exilio en Italia y quien

creador. Esto es importante para muchos aspectos, para el que ahora tratamos resulta, en primera instancia, contradictorio. Las profecías serían algo así como profecías científicas. Dos formas de conocimiento no muy recurrentes entre sí. Carrillo enuncia leyes científicas como si fueran profecías; confunde, continuamente, la retórica científica con la profética. En ese sentido, es complicado seguirle el paso en la lectura, pues tras demostraciones con fórmulas o razones matemáticas va enunciando las profecías como corolarios de sus investigaciones científicas. Otro elemento importante a resaltar es la repetición como elemento de su discurso profético. Recurrentemente se critica a Carrillo la constante repetición de pasajes en sus diversas publicaciones. Este elemento, aquí, se analiza como parte de la actitud profética que asume Carrillo. Basta analizar vagamente los variados libros proféticos de distintas tradiciones para entender este elemento como un recurso propio de los libros proféticos de las distintas tradiciones religiosas.

Un elemento más que se considera como parte de este estilo profético es la radicalidad con la que redacta sus profecías, “¡Qué desaparezca todo cuanto existe, pero que el progreso no se detenga!”.¹⁸⁴ Este elemento de radicalidad, que será analizado más adelante, es importante porque es el que agrega el sentido violento, propio de la música y del mensaje profético.

Además, es importante entender, que este elemento de contradicción es un elemento natural del estado de la música. Así, esta contradicción no se presenta, pues, como un error de ningún tipo, ni como algo que se tiene que resolver en alguna suerte de síntesis. La música tiene

escribe su *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinovazione* en Roma en 1774, ahí denuncia el error de situar el origen de la música en las matemáticas y no en la física.

Un estudio introductorio sobre la teoría musical jesuita se puede encontrar en los artículos “Notas de la teoría musical de los jesuitas expulsos y el padre Pedro de Ulloa” de Ismael Fernández de la Cuesta y “La investigación de la música en los jesuitas expulsos” de Antonio Gallego, ambos publicados en Oscar Flores Flores, coord., (2014). *El clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820)*. Arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica. México; Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

¹⁸⁴ J. Carrillo, *Teoría lógica de la música*, sin ed., México, 1954, p. 7.

esta capacidad contradictoria y la tiene gracias a su naturaleza ritual, a su relación milenaria con el mito y la religación que genera en las comunidades. La forma mercantil con la que se reviste ahora no anula su naturaleza anterior, así que estas dos naturalezas pueden estar actuando a la vez, sin necesidad de cometer, por tal hecho, un error. Desde este punto de la investigación podemos entender a Julián Carrillo como un músico que logró desplegar de manera importante estos dos discursos en los que se ha desarrollado la música: el científico y el profético. Lo que hace falta y es lo que, de alguna manera se ha intentado aquí, es tratar de entender este comportamiento en la industria musical actual, es decir, entender su comportamiento desde su forma mercantil.

¿Cuál es la profecía del Sonido 13?, ¿qué es lo que anuncia?, ¿al no estar dentro de la circulación mercantil es la música del Sonido 13 una mercancía? Tal vez sean estas preguntas un programa completo de estudio. Por ahora se tratará de dar algunas pistas. La naturaleza de las profecías van en dos órdenes: la música y la teoría. Piezas como *Preludio a Colón* (1825) para soprano en 4os de tono y conjunto de cámara en 4os, 8avos y 16avos de tono, *Balbuces* (1958) para piano de 16avos de tono y acompañamiento de orquesta sinfónica, *Horizontes* (1847) para violín en 4os de tono, cello en 8avos de tono, arpa en 16avos de tono y acompañamiento de orquesta sinfónica, dan cuenta –desde su título y su estructura– de empezar a hollar un terreno sagrado (es decir, futuro). Vislumbran ya la tierra que prometen, por esto mismo están llenas de una fantasmagoría envuelta en un clima de misterio.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Aquí se entiende diferente aquella afirmación de José Rafael Calva en su *Julián Carrillo y el microtonalismo: la visión de Moisés* (1984) que pretendía entender a Carrillo como un Moisés, es decir, como un legislador más que profeta que prometió una tierra sagrada pero que no alcanzó a llegar a ella. A diferencia de esto, en este estudio, Carrillo es, como todo músico, un profeta, entendido como un demiurgo, como una persona que alcanzó a entender nuevas significaciones musicales y sociales y que se dedicó a pregonarlas, no sólo con la teoría, sino con un nuevo método de composición (como las leyes de metamorfosis) y la construcción de nuevos instrumentos.

En este estudio, se abordarán un par de ejemplos de la profecía en el orden teórico, más bien retórico, que desarrolló. Así, al hablar sobre las leyes de metamorfosis, lo hace en una profecía que promete un tipo de resurrección, en donde el sentido del castigo y la venganza llegan al grado de merecer la muerte a los que agonizan y no hacen caso del divino aliento.

No me extrañará la resistencia que se pretenderá oponer a estas Leyes de metamorfosis, que en los dominios del espíritu son de mayor fuerza y trascendencia que las conquistas de la ciencia para rejuvenecer el cuerpo humano; pues estas leyes musicales no sólo rejuvenecen, sino que dan nueva vida a lo que estaba muerto ya, y produce una multiplicidad de vidas póstumas a los autores y a sus obras, de lo cual surgirá un dilema tremendo e inevitable: o se sujetan las composiciones musicales a mis leyes de metamorfosis o mueren.

Ante semejante amenaza, no importa que surja aquí o allá uno que otro espíritu retrógrado que nos quiera llevar a los tiempos idos y a los cuales seguirán sólo unos cuantos neófitos indoctos.¹⁸⁶

Después promete, con segura exclamación, esta parusía

¡Todas las sinfonías de Haynd aunque hayan muerto revivirán! Resucitarán las obras de Gluck y las de Lully, como resucitarán igualmente las de tantos compositores de los siglos idos. ¡Cuán maravilloso sería que en lo literario surgiera en un momento inesperado una conquista semejante!¹⁸⁷

Toda esta producción de sonidos nuevos bajo el anuncio profético hace desarrollar, a la vez, un contrasentido de significaciones, un contrasentido tan exacerbado como la propuesta del infinito en las escalas y en los acordes anunciado tras la conquista del infinito en la creación de los

¹⁸⁶ J. Carrillo, *Errores universales en música y física musical*, Seminario de Cultura Mexicana, México, 1967, p. 110)

¹⁸⁷ *Ídem*, p. 111

sonidos.¹⁸⁸ Dejamos, hasta aquí, la música, desde su grado cero de la comunicación, como ruido y profecía, es decir, como contrasentido del orden que impera.

¹⁸⁸ J. Carrillo, *El infinito en las escalas y en los acordes*, Ediciones Sonido 13, México, 1957.

Conclusiones

Desde lo que se ha analizado en este trabajo, me parece, es necesario realizar algunas apostillas a manera de síntesis o conclusiones. Aunque es cierto que el Sonido 13 se constituyó a contracorriente del poder cultural en México, también es cierto que esta propuesta se erigió con una estructura muy parecida contra la que luchaba. A partir de la elaboración de una teoría, Carrillo vio necesarias las publicaciones en libros y en revistas periódicas propias que fungieran como socializadoras de conocimiento; la fabricación de instrumentos musicales propios y una red de Comités en algunas ciudades del país que servían como extensiones administrativas de dichas teorías.

Ciertamente hay vínculos que retienen a Carrillo en el romanticismo mexicano que van más allá de su formación temprana musical, tanto en México como en Leipzig. Por ejemplo, su capacidad inventiva lo relaciona con una historia de inventores de instrumentos musicales y de máquinas para facilitar la escritura musical en papel. Dicha historia, aunque aún no se realiza sistemáticamente, es una historia que está relacionada con el romanticismo y con la búsqueda de una identidad nacional en donde destacan no sólo científicos sino también filósofos inventores como el propio Juan Nepomuceno Adorno. Otro elemento que lo relaciona con el romanticismo forjado en México es la crítica a la fundamentación musical matemática. Como ya se vio, fueron los jesuitas quienes implementaron una teoría musical propia que se basaba en el principio retórico de la música. Esta teoría fue implementada en los primeros conservatorios y escuelas fundadas en el México independiente, por ejemplo, en el conservatorio fundado por Mariano Elízaga quien, inspirado por los ideales románticos, se inclinó por esta propuesta teórica debido a la preponderancia de los afectos con la que cuenta. Si bien, este segundo elemento no relaciona directamente a Carrillo con el romanticismo, sí nos demuestra la crítica radical que ambas teorías

musicales realizan con la intención de instaurar una nueva realidad musical; en el caso de los jesuitas y de Elízaga va más allá de lo musical. Aún falta determinar si en el caso de Carrillo se puede hablar en los mismos términos extra musicales.

Tal vez, uno de los grandes errores de Julián Carrillo fue haber constituido todo su pensamiento en un sistema musical. Aun así, este derrotado intento de sistematizar un discurso radicalmente crítico, reafirma las hipótesis de trabajo sobre el pensamiento filosófico mexicano que enuncia Carlos Oliva, sobre la imposibilidad de sostenerse como sistema y la condena a ser un comentario sobre otras filosofías o pensamientos. El Sonido 13, aunque se nos presenta como un sistema, parece ser una crítica radical o un discurso crítico al sistema occidental de la música moderna. Un discurso que desmonta el sistema occidental y lo reconstruye a su manera, pero que, irremediablemente, fracasa en su intento por sistematizarse e imponerse ante el sistema que critica. Ciertamente, esta conclusión es parcial, pues como se aseguró, aún no se conoce la totalidad de la música ni de la teoría de Julián Carrillo. Y aunque no se conoce su totalidad, con la información y el conocimiento que está a disposición, es claro que se pueden referir o proponer hipótesis de trabajo de largo alcance. Aun así, es poco el interés en llevarlo a cabo, pues es cierto que atendiendo la cantidad de información disponible, la cantidad de investigaciones y composiciones que se realizan al respecto es muy poca. La pregunta sigue estando presente ¿qué pasa con el Sonido 13?, ¿por qué no alcanza a consolidarse como un referente musical en el país?

Así, lo que este estudio parece contribuir, en un primer momento, es en la realización de un análisis de las formas mercantiles en las que se desarrolló el Sonido 13 y el contexto mercantil en el que se desarrolló. A partir de esto, se plantea el Sonido 13 desde sus formas críticas y las potencias o alcances que, desde esas formas, parece tener hasta el presente. Cada

vez más, el Sonido 13 parece ser una herramienta crítica con un impulso que, con el pasar de los años, se va renovando. Aún falta estudiar seriamente (a pesar de que algún intento se ha hecho en los últimos años) las formas en las que sigue desarrollándose tanto teórica como prácticamente, los espacios tan distintos e informales en los que se ha refugiado y los discursos con los que distintos gobiernos lo han tomado como bandera política.

A partir del análisis mercantil capitalista en el que se estudia al Sonido 13, concretamente las llamadas leyes de metamorfosis musicales, en el apéndice añadido, esta investigación propone a la forma elíptica como la base de dichas leyes. De esta manera, pretende el acercamiento con la estructura basal de la mercancía capitalista que propone Marx. De esta forma, crometrofonía (Sonido 13) y capitalismo se entrecruzan en esta investigación, con una propuesta elíptica de por medio. De lado de los estudios marxistas sobre *El capital*, esta propuesta de entender a la mercancía desde su estructura interna elíptica es también una contribución importante y original que pretende abonar al desarrollo de los estudios críticos marxistas en el país. Por el otro lado, el de los estudios sobre Julián Carrillo y el Sonido 13, esta investigación es una propuesta que inaugura los estudios críticos del Sonido 13 a partir de la formulación filosófica de su contexto del mercantilismo capitalista.

Por último, la parte sobre la propuesta elíptica tanto de las metamorfosis de Carrillo como de las metamorfosis mercantiles de Marx, por medio de la forma elíptica, se ha decidido que aparezca como un apéndice a la investigación debido a la complejidad con la que se analizan los diferentes conceptos y categorías de corte marxiano, pues, por este motivo, parece desbordar los límites de esta investigación. Igualmente, este apéndice va más allá de las consecuencias identitarias y críticas al nacionalismo que se aseguran en el cuerpo de la investigación. Aun así,

es parte de ella pues dicho análisis de *El capital*, parte del análisis y la propuesta de interpretación de las leyes de metamorfosis musicales de Carrillo.

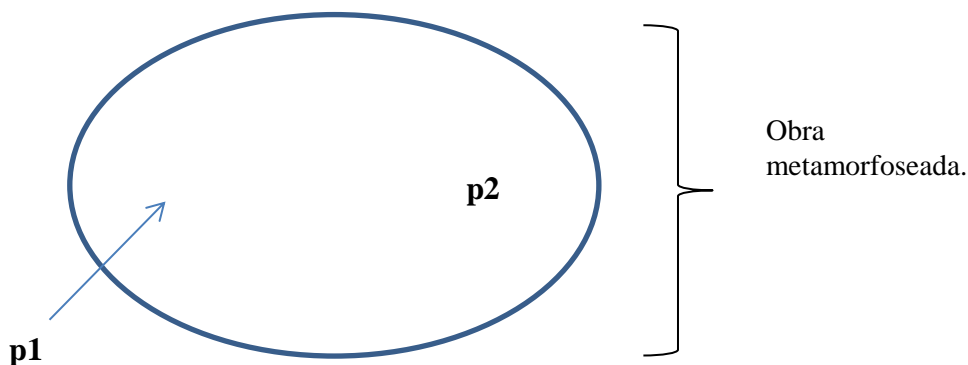
Apéndice

Música: elipsis y metamorfosis

Las piezas que resultan al aplicar las leyes de metamorfosis que propone el maestro Carrillo funcionan, siempre, bajo dos centros operadores: el de la pieza ocupada para metamorfosearla y la metamorfosis que resulta. De ellas, sólo uno de estos centros se percibe: la metamorfosis resultante. El centro que nunca se ve pero sigue operando, es la pieza “original” que se utilizó; es la pieza como un fantasma que está presente sin ser visto ni reconocido, es la pieza ya no en su originalidad e independencia absolutas, sino, como parte de un engranaje más complejo. Es, pues, la pieza pero ya no como fuente y origen, sino como parte de un sistema que opera bajo una contradicción: la imposibilidad de identificarse en la metamorfosis. Contradicción que se genera con la presencia de la obra “original” (como fantasma) y con la de su contraparte: la metamorfosis de ella misma, que funciona como una alternativa a ella, como una negación aunque no absoluta, más bien, como un intento de negación constante. En fin, este centro invisible es la pieza pero no como un pasado, sino como un presente modificante.

El otro centro, el que se percibe, logra actuar como otra guía de desarrollo que alcanza cierta independencia de la obra que le dio origen. Es la nueva pieza como alternativa de una realidad que aún sigue operando (la pieza “original”); es una alternativa que opera a la vez y en unidad con la obra que intenta negar. Es un presente encabalgado en otro presente totalmente distinto, más bien, contradictorio. Una contradicción que nunca se va a superar. Un movimiento de contrasentido que, como veremos, nunca acabará pues llega a proponerse como un movimiento infinito. Esta naturaleza es, tal vez, el principal elemento que distingue a estas nuevas piezas musicales de las demás, pues se deja atrás la lógica estructural de funcionar, solamente, bajo un tema musical que desarrolle y dirija toda la obra.

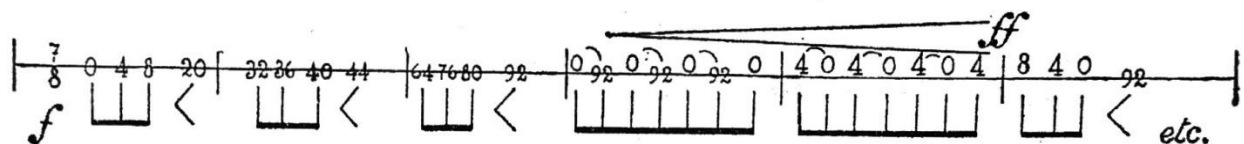
Así, estas piezas revelan un movimiento que se genera gracias a una estructura elíptica, en donde **p1** (pieza “original”) corresponde al centro oculto y **p2** (metamorfosis de la pieza) se identifica como el centro perceptible, en este caso, audible.¹⁸⁹



No obstante, podemos ver algunas modificaciones que nos ayudan a entender este esquema. Piezas como el *Concertino*, donde el acompañamiento de la orquesta está metamorfoseado, develarían la forma elíptica que las constituye. Así, en estas piezas existen dos centros operando, sólo que, en este caso, el centro que tendría que estar oculto se devela: en este ejemplo, el de los instrumentos microtonales. En el esquema gráfico de la partitura se representan los dos centros, ahora visibles, de este modo:

Ejemplo 47. Concertino

Carrillo



¹⁸⁹ De este modo, tal esquema nos acerca a otros planteamientos importantes en la historia de la humanidad. Es un supuesto teórico y práctico, similar a lo que propuso Kepler sobre el movimiento de los planetas, a lo que planteó Velázquez en *Las meninas* o al esquema elíptico de la mercancía de Marx, el cual afirma que dicha estructura resiste (no resuelve) la contradicción de la conversión del valor de uso al valor de cambio. Así es como este esquema nos acerca a los planteamientos astronómicos actuales del movimiento de los planetas, al movimiento de las mercancías en su espacio natural, es decir, a su circulación en el mercado y, por último, a los planteamientos no de la pintura, sino del estilo barroco, en este caso ejemplificado en la pintura. Más adelante veremos, siguiendo a Severo Sarduy y a Bolívar Echeverría, cómo se ha pensado el recurso de la elipsis (o elipse) como un elemento propiamente barroco.

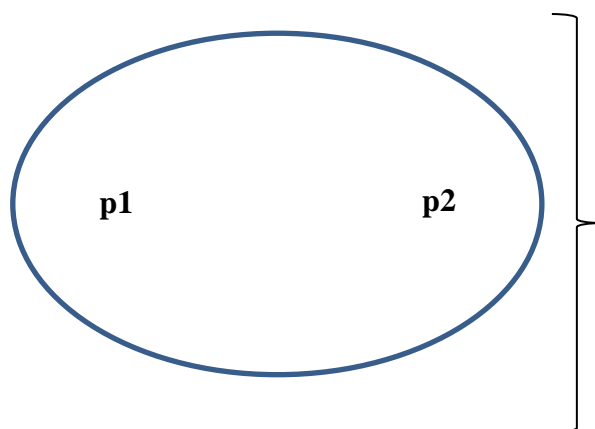
Ejemplo 47 bis.



“Ejemplo 47 y 47 bis” en *Leyes de metamorfosis musicales*, Julián Carrillo, p. 21

Es decir, el ejemplo **47** corresponde al centro original (**p1**) en donde están graficados cuartos de tono con la grafía del Sonido 13 y el ejemplo **47 bis** corresponde al centro metamorfoseado (**p2**) en donde se representa la metamorfosis melódica al duplo que sufrieron los cuartos de tono “originales” para que la orquesta pudiera tocar el acompañamiento en el sistema clásico musical.

En la gráfica elíptica que se ha propuesto, el *Concertino* se podría representar con los dos centros igual de operantes y visibles, es decir:



En este caso, **p1** aparece, no sólo de manera gráfica, sino materialmente con los sonidos que produce la orquesta. Así es como se producen dos discursos sonoros que, aunque mantienen la misma forma melódica (como se puede apreciar en los ejemplos anteriores), son diferentes los discursos sonoros que producen.

Este tipo de piezas que develan el centro oculto,¹⁹⁰ estarían más cerca del trabajo que presenta Velázquez en *Las hilanderas*, también conocido como *La fábula de Aracne*, en donde, por medio

¹⁹⁰ Recientemente, Gustavo Galván noticia haber encontrado, en el malhadado archivo Carrillo, la grabación y los manuscritos del *Concertino para piano metamorfoseador “Carrillo” en tercios de tono*, una pieza que tiene, básicamente, esta misma estructura que ya hemos referido, es decir, un instrumento microtonal (en este caso) con un acompañamiento orquestal. Tras su descubrimiento, Gustavo Galván realizó un análisis donde reporta la implementación de las leyes de metamorfosis musicales, por parte de Carrillo, en las partes correspondientes al

de dos planos (o centros), propone la percepción de una misma pintura. Gracias a esto la pintura es conocida con dos nombres, que dependen del punto focal desde el que se le interprete, pues en uno de los centros se hace la representación de Aracne retando a Atenea y en el otro centro a las hilanderas que han sido interpretadas, en algunos casos, como las Parcas, hijas de Necesidad (Platón) o de la Noche (Hesíodo.) Así, a diferencia de *Las meninas*, en donde uno de los centros que opera en la pintura no es visible (el cuadro que, dentro de todo el conjunto pictórico, está pintando Velázquez) y el otro centro sí lo es (el del espectador que percibe la pintura); en *Las hilanderas*, Velázquez hace visibles los dos centros: La fábula de Aracne y el mito de las Parcas o Moiras.



Las hilanderas o La fábula de Aracne, Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

piano en tercios de tono y al acompañamiento realizado por los trombones, justo la parte en donde se expone el tema melódico principal. Véase, Gustavo Galván, *Aproximación a la obra microintervalica de Julián Carrillo*, Tesis de Maestría, Facultad del Hábitat, UASLP, 2018.

Esta pieza parece ser la misma a la que se refiere Stokowski en una carta a Carrillo intitulada *Concertino for metamorphosing piano of thirds of tone. A statement by Leopold Stokowski*, la cual fue recopilada en el libro Julián Carrillo, *Musical compositions in third, quarter, eighth and sixteenth-tones. Musical critic's comments*, sin ed., México, sin fecha, p. 33.

Si tomamos las interpretaciones que asumen que la escena del fondo de la pintura es la representación de la fábula de Aracne y la escena que está en el primer plano, corresponde a la representación del mito de las Moiras o Parcas, la idea de la contradicción entre los dos centros funciona perfectamente. Así, el primer centro, la fábula de Aracne, estaría representando la subversión del ser humano (representado por una mujer, es decir, una persona doblemente sojuzgada: por los dioses en tanto ser humana y por los hombres en tanto mujer) ante el poder divino (en este caso representado por Atenea.) El segundo centro, el mito de las Parcas, estaría representando el sometimiento del ser humano ante el poder divino, pues hay que recordar que las Moiras son aquellas que otorgan el destino, por medio del canto¹⁹¹ y del manejo del huso, a los seres humanos. De esta forma, sometimiento y subversión estarían conviviendo en una misma unidad y en una contradicción que, como lo hemos dicho ya, nunca se supera. Característica esencial del barroco. Velázquez, según nuestra interpretación, estaría demostrando cómo opera la estructura elíptica al revelar ese segundo centro que tendría que permanecer invisible y, al mismo tiempo, nos demuestra su contradicción con relación al centro visible. La visibilidad de los dos centros parece tener razón en tanto que si uno de estos centros permaneciera oculto sería complicado entender la tensión entre las contradicciones que representa dicho cuadro.

De la misma forma Carrillo, en el *Concertino*, hace visibles los dos centros que operan en las piezas que funcionan bajo las leyes de metamorfosis: el conjunto de instrumentos microtonales y el acompañamiento orquestal. Visto de esta manera, escuchar esta pieza o ver este cuadro, sería lo mismo a ver el interior de una unidad que está integrada por dos contradicciones o escuchar una pieza con dos discursos musicales, es decir, en el interior de una misma mercancía, mostrar el valor de uso frente al valor. Una deformación de la forma. Gracias a esta

¹⁹¹ Sobre este elemento volveremos más adelante cuando tratemos el tema de la música como profecía.

similitud esquemática, en última instancia, estas piezas nos podrían ayudar a ejemplificar cómo funcionan las transacciones capitalistas de la venta y la compra o, como las menciona Marx, las metamorfosis M-D y D-M.¹⁹²

Con todo esto, ahora podemos afirmar que en el *Concertino* (1927), el acompañamiento que tiene que realizar la orquesta sinfónica al ensamble de instrumentos microinterválicos, resulta ser no solamente eso. Este acompañamiento parece actuar igualmente que las piezas metamorfoseadas, más aún, parece develar la forma en la que actúan. Si ya antes se advirtió sobre la influencia de las leyes de metamorfosis en los procesos de construcción y destrucción de identidades y en la importancia de este planteamiento para la historia, no solamente de la música en México, sino del gran tema de la identidad de lo mexicano y del nacionalismo, ahora se tratará de entender cómo estas leyes trabajan bajo una forma elíptica, en donde están operando, siempre, dos centros a la vez. Así, el objetivo de esta segunda parte consiste en demostrar de qué manera se presenta este comportamiento elíptico en las leyes de metamorfosis de Carrillo y cómo es que este comportamiento nos acerca a la forma estructural de la mercancía en el capitalismo.

Asimismo, se pretenden abordar algunos temas como la naturaleza profética de la música, los elementos que podemos considerar neobarrocos del Sonido 13 (como el cambio del enfoque en el principio físico y no matemático de la música. Principio que comparte el Sonido 13 con otras teorías musicales como la de los jesuitas de la contrarreforma) y sus entrecruces con las

¹⁹² La relación del uso de la elipse en el aspecto artístico y el económico no es nueva, ni siquiera forzada. Severo Sarduy, al respecto, asegura:

“¿Qué significa hoy en día una práctica del barroco? ¿Cuál es su sentido profundo? ¿Se trata de un deseo de oscuridad, de una exquisitez? Me arriesgo a sostener lo contrario: ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer –y no, como en el uso doméstico, en función de información– es un atentado al buen sentido, moralista y “natural” –como el círculo de Galileo– en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación. El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse –ese suplemento de valor– subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, del círculo.” Severo Sarduy, “Barroco”, en: *Obras. III. Ensayos*, FCE, México, 2013, p. 208

propuestas teóricas de lo barroco, concretamente, con la de Bolívar Echeverría. Todo esto, con la finalidad de sugerir que el elemento elíptico que subsiste en las leyes de metamorfosis musicales, es un elemento barroco más –como el elemento profético y el infinito sonoro– que contiene el Sonido 13.

Dos centros interdependientes

La parte del *encubrimiento* que conllevan dichas leyes, del que ya hemos hablado en el capítulo anterior, reviste una importancia más: nos demuestra que en la interpretación y en la composición musicales no existe un centro desde el que gire todo el concepto o la idea musical, o desde donde se realicen variaciones de un tema musical, en donde el centro sería el primer tema que detona todas sus variaciones, una relación muy parecida al movimiento heliocentrista donde el Sol (o el tema musical principal) es el centro desde el cual giran los planetas y todo el universo (en este caso, todas las variaciones, que no se pueden entender totalmente sin la referencialidad del centro.) Este sistema circular y heliocentrista recuerda el círculo armónico (perfecto) que se genera en la teoría musical moderna, el mismo que Carrillo dice romper con el descubrimiento de sus microtonos.¹⁹³ El sonido número 13 es importante nombrarlo, aunque su descubrimiento consiste en una serie infinita de sonidos, porque es el número que rompe con ese círculo armónico que por siglos ha constituido parte importante del mundo occidental. Esta deformación del círculo recuerda y refuerza, nuestra postura sobre la forma barroca de la elipse. Dos ejemplos de donde me sostengo para afirmar esto, aparte del de Carrillo: los estudios sobre lo barroco de Sarduy se postulan desde el análisis de la forma circular desde la cosmología con el geocentrismo y la geometrización del espacio, para ello utiliza los ejemplos de Galileo, Cigoli, Rafael y Tasso. Después analiza el rompimiento de la forma perfecta e idealista del círculo para

¹⁹³ Véase, Julián Carrillo, *Teoría Lógica de la Música*, sin Ed., México, 1954.

hablar de la forma barroca o la cosmología barroca con Kepler y todo su estudio del descentramiento al estudiar a Caravaggio, el Greco, Rubens, Borromini y, muy especialmente, Góngora y Velázquez que es de donde parte para proponer la elipsis como deformación o irrupción del círculo.¹⁹⁴ Desde estos fundamentales planteamientos es como podemos entender el segundo ejemplo que pongo a consideración: el texto sobre Liszt de Eugenio Trías donde asegura que:

El número 12 posee un alto coeficiente simbólico [entiéndase lo circular o perfecto]: signos zodiacales, colegio apostólico, serie dodecafónica. Y el número 13 una naturaleza algo dislocada. Podría creerse acorde con el inicio de una década dominada por la mala estrella y el infortunio, o por la sensación de lo *Unheimlich*: aquella en la que Franz Liszt, pocos años después de una desgraciada caída, ya bien cumplidos los setenta años, en 1886, poco antes de morir, escribe la increíble pieza para piano –de horrenda y cacofónica sonoridad querida y consentida, llena de acordes malditos que bailan sobre el tritono diabólico (*diabolus in musica*)– titulada *Unstern!/: sinistre, diastro*.¹⁹⁵

Para entender aún mejor esta discusión sobre el círculo y la elipse y entre el número 12 y el 13, hay que partir de la explicación que hace el mismo Carrillo sobre el llamado círculo armónico, es decir, el círculo perfecto que crean los doce sonidos artificiales de la música, al decir del maestro potosino: “¡Qué gran inconciencia fue encerrar a la humanidad en sólo 12 sonidos, y que por añadidura, producen intervalos físicamente sucios, en vez de aprovechar los miles y miles de intervalos immaculados que nos ofrece la naturaleza!”¹⁹⁶ De esta manera es como empieza su relato de la génesis de los sonidos musicales, donde declara culpable de este error a Bach “por

¹⁹⁴ Severo Sarduy, *op. cit.*, pp. 131-212

¹⁹⁵ Eugenio Trías, “Franz Lizt. La cuna de la música futura”, en: *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018, p. 263

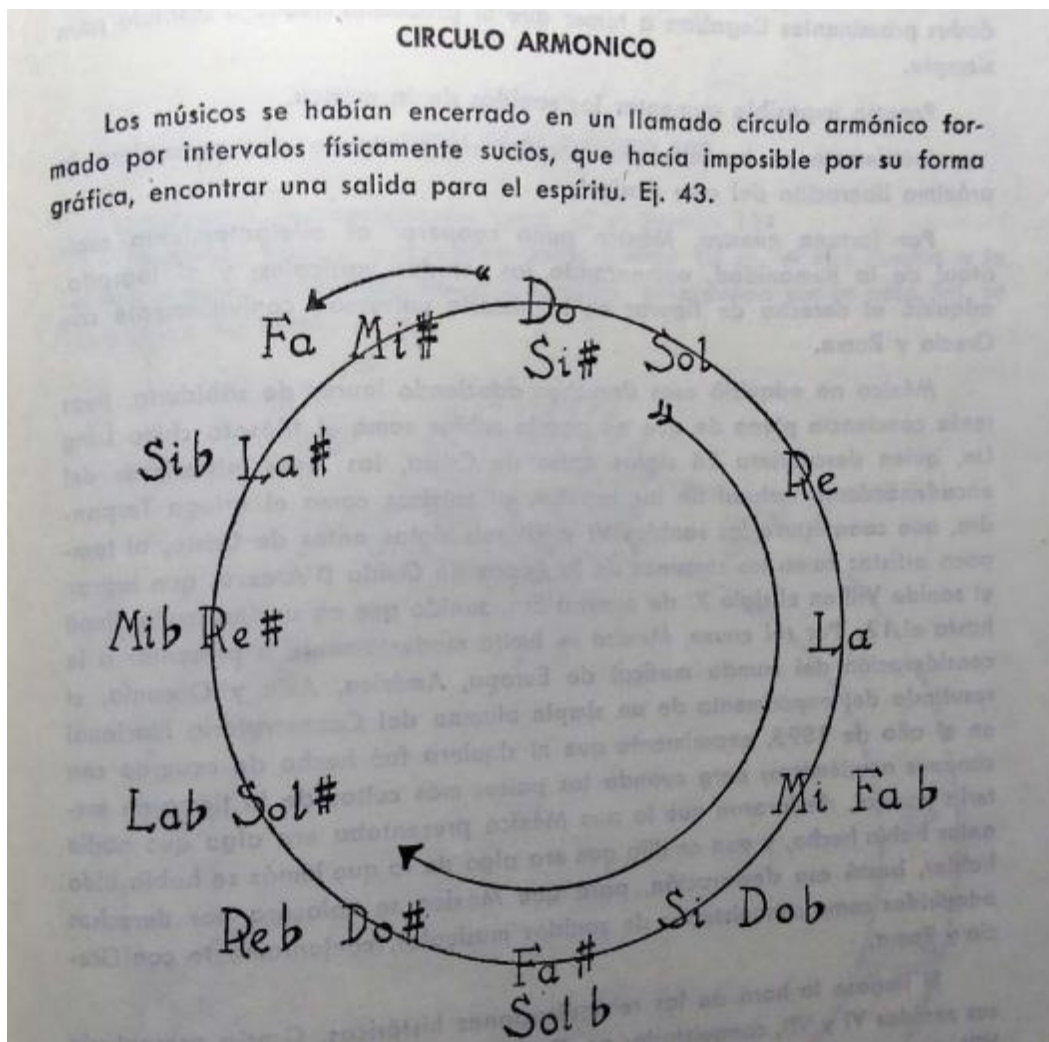
¹⁹⁶ Julián Carrillo, *Teoría Lógica de la Música*, p. 53.

haber puesto su maravilloso genio al servicio de la impureza.”¹⁹⁷ Su génesis de los sonidos empieza en China con la hipótesis de que aquellos entendieron que cada sonido producía su quinta, de esta manera pasa de China a la ley de Pitágoras, el cual, veinte siglos más tarde, realiza la misma ley de quintas, como se le conoce. Reconoce a Terpandro el creador del sonido VI (Mi)¹⁹⁸ y de este nuevo sonido nació el VII (Si), los dos llamados semitonos. A este respecto Carrillo apunta algo muy importante: “Vese claramente que los llamados semitonos NO NACIERON DE LA IDEA DE DIVIDIR EL TONO, con lo cual queda explicado por qué ninguno de los llamados semitonos es la mitad del llamado tono.”¹⁹⁹ En Roma surge el sonido VIII (Si bemol) y de ahí los restantes. Así es como se obtiene a lo largo de los siglos un círculo armónico formado por la ley de quintas. Círculo perfecto que determina no sólo una teoría musical (la occidental), sino la comprensión del mundo. Un mundo perfecto, pues éste es una imagen fiel del universo y de su creador. El círculo es la figura geométrica que determina no sólo a la música, sino a la astronomía, la matemática, etc. A cualquier ciencia, al universo, a la religión y las sociedades. Desde esta figura se determina el movimiento de los planetas (que producen una música –la de las esferas– la cual, por ser también perfecta, es imposible escucharla para el ser humano). De esta manera, el círculo armónico es el siguiente:

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ Es interesante resaltar los castigos merecidos para muchos de estos creadores de los sonidos. Terpandro es castigado en los juegos olímpicos por haber agregado un sonido más a la gama pentafónica, perfecta para los helenos. Algunos son severamente castigados y otros merecen la muerte. Esto, sin duda, se tiene que relacionar con la base musical sobre la cual se ha desarrollado la metafísica y la religión occidentales. Los castigos se deben, pues, por contradecir el orden del universo que está creado por existencias o voluntades metafísicas. Además de Julián Carrillo, mucho antes Boecio se dedica a relatar estas innovaciones en su *De institutione música*. Véase Boecio, *Sobre el fundamento de la música*, Gredos, Madrid, 2009.

¹⁹⁹ J. Carrillo, *op. cit.*, p. 59



Círculo armónico, *Teoría lógica de la Música* de Julián Carrillo, p. 61.

Un círculo armónico que, por ser perfecto, encerraba a los músicos en los 12 elementos que lo constituían. A la ruptura de este círculo se la adjudica Carrillo a su teoría del sonido 13, justo de ahí viene el nombre tan revolucionario. El sonido 13 será el sonido que logra irrumpir este círculo perfecto que dominó la comprensión del mundo por más de novecientos años. Carrillo también aprovecha su génesis de los sonidos musicales para poner a México dentro de la historia occidental de los sonidos, ¿un intento nacionalista?

Nadie veía la posibilidad de romper esa muralla que impedía el avance de la música.

En ese círculo giró la humanidad durante novecientos años.

Todas las teorías de la música existentes, se refieren a ese círculo fatal, que nos asfixiaba.

La inquietud de algunos músicos [músicos] excelsos, para romper ese círculo, era evidente, pero no encontraban una ruta que permitiera ir más allá de los 12 sonidos. ¿Cómo sería posible salir de ese círculo de hierro? Personalidades prominentes llegaban a temer que el problema quedara insoluto para siempre.

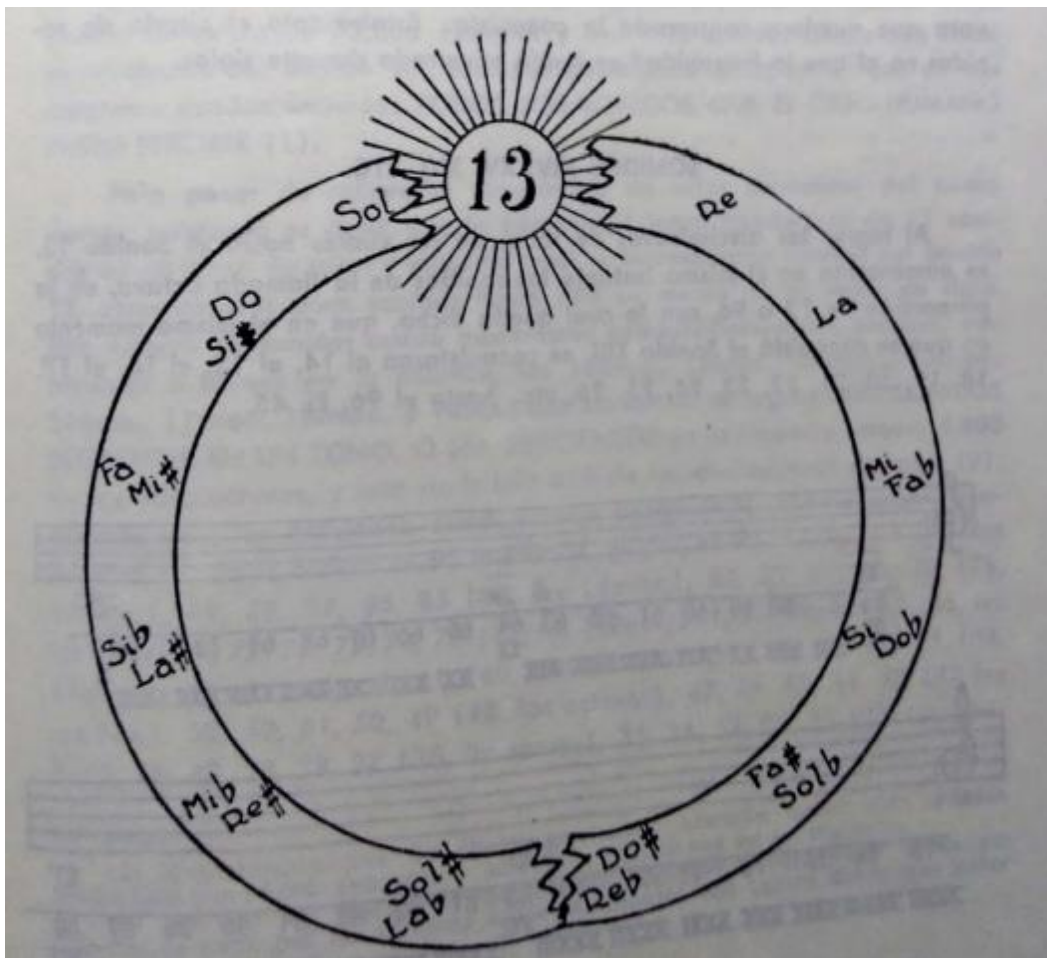
Parecía imposible aumentar los sonidos de la música.

Inútilmente se buscaba por doquier signo alguno que presagara la próxima liberación del arte musical.

Por fortuna nuestra, México pudo cooperar al adelantamiento espiritual de la humanidad, aumentando los sonidos musicales; y al lograrlo, adquirió el derecho de figurar en la historia universal, conjuntamente con Grecia y Roma. [...] Por tal causa, México se limitó modestamente a presentar a la consideración del mundo musical de Europa, América, Asia y Oceanía, el resultado del experimento de un simple alumno del Conservatorio Nacional en el año de 1895, experimento que ni siquiera fue hecho de acuerdo con cánones académicos; pero cuando los países más cultos de la tierra en materia musical, declararon que lo que México presentaba era algo que nadie antes había hecho, y aun se dijo que era algo de lo que jamás se había oído hablar, bastó esa declaración, para que México se colocara por derechos adquiridos como conquistador de sonidos musicales, conjuntamente con Grecia y Roma.²⁰⁰

Julián Carrillo demuestra el rompimiento de este círculo armónico perfecto de esta manera.

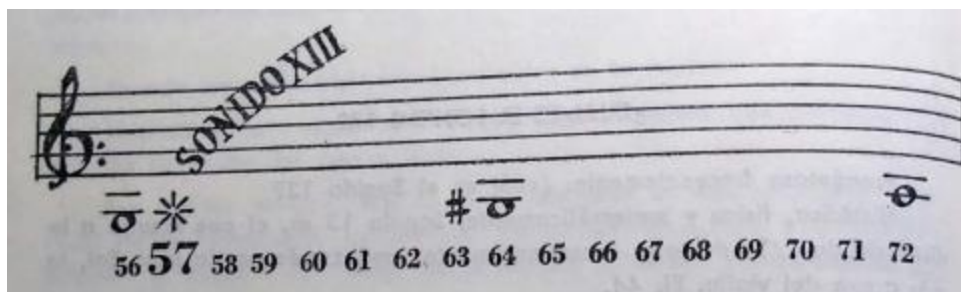
²⁰⁰ J. Carrillo, *op. cit.*, pp. 61-62



Rompimiento del círculo armónico, *Teoría Lógica de la Música* de Julián Carrillo, p. 63

El descubrimiento del sonido 13 es, también, el descubrimiento del infinito sonoro, así, con el sonido 13 se conquistó el 14, 15, 16, etc. Nos dice Carrillo “Histórica, física y matemáticamente, Sonido 13 es, el que resultó a la distancia de $1/16$ de tono ascendentemente, empezando por la nota Sol, la más grave del violín. Su razón matemática es: 1.0072 ”²⁰¹

²⁰¹ Ídem, p. 63



Según el experimento realizado por Carrillo donde descubre el sonido número 13, dicho sonido (el 13, el que rompe con el círculo armónico) sería el dieciseisavo de tono inmediato al sol de la cuarta cuerda del violín. Carrillo lo explica en este ejemplo gráfico. *Teoría Lógica de la Música* de Julián Carrillo, p. 64

Así, no sólo el proceso de composición por metamorfosis, sino toda la propuesta del Sonido 13 como sistema (o antisistema) tendría que ser un movimiento similar a lo postulado en la primera ley de Kepler: “los planetas describen elipses de las cuales el centro del Sol es uno de los centros”; el movimiento elíptico de los planetas, en donde el Sol ya no es el centro, sino uno de los centros; el visible. De esta misma manera, el *encubrimiento*, más allá de ser solamente un elemento para la descomposición identitaria, hace posible la propuesta de un sistema elíptico de la música en donde, como lo refieren los postulados clásicos de la elipse, uno de los dos centros siempre está oculto; en este caso la composición original, es decir, la obra a metamorfosear sería el centro oculto y el resultado, es decir, la metamorfosis de esa composición, sería el segundo centro visible y audible.

Ahora, como ya se ha explicado, el acompañamiento de la orquesta sinfónica para piezas como el *Concertino* sería una especie de intento de visibilización de ese otro centro oculto, una especie de “traducción” al clásico lenguaje sonoro de los doce sonidos, para hacer el mensaje musical más comprensible para los y las receptoras de la obra. No obstante, hay que tener claro que, para que esto sea así, el acompañamiento orquestal tiene que surgir de la metamorfosis del ensamble, es decir, un acompañamiento orquestal para ensamble de instrumentos microtonales

no es *per se* un segundo centro develado, hace falta que pase por las leyes de metamorfosis musicales.²⁰² Este sería un intento de interpretación de aquella petición que le hiciera Stokowky a Carrillo sobre un acompañamiento para la *Sonata casi fantasía* (1926), que derivó en el *Concertino*. Este intento de “traducción”, por supuesto, es ficticio, es decir, el mismo motivo musical que tocan los instrumentos en 4os, 8vos, 16vos y el sistema de doce sonidos, no representa el mismo mensaje sonoro. He aquí parte de la contradicción de los centros.

Es sabido, como ya se ha visto, que Carrillo anuncia que ningún compositor o compositora podrá identificar su propia obra gracias a que no estamos familiarizados con la relación alícuota de los sonidos (de esta postura parte para hablar de lo que hemos entendido aquí como *encubrimiento*.) Aun así, afirma que la obra sigue siendo la misma, es decir, que el *Himno Nacional* sería el mismo a pesar de que no lo podamos identificar al metamorfosearlo. Tal vez esta afirmación de Carrillo sea el elemento más complicado con el que se encuentra la propuesta de la estructura elíptica de la música de las leyes de metamorfosis. Si hacemos caso a que la “esencia” de la pieza musical es la misma pero lo que cambia es su forma al grado de llegar a las 34,260 permutaciones, estaríamos pensando en una estructura más parecida al tipo fractal, en donde siempre existe una forma prototípica de la que surgen las demás. Aunque esto es cierto, no estaría completo el análisis de las piezas metamorfoseadas con este esquema de tipo fractal. Es decir, esta estructura fractal sólo nos ayudaría a demostrar el origen de las formas musicales metamorfoseadas pero no explicaría su comportamiento (su *ethos*) ni su estructura interna (más allá de las partes o temas musicales en los que se pueda analizar una obra.)

²⁰² Un ejemplo claro al respecto sería la pieza *Horizontes* de Julián Carrillo; un poema musical para ensamble de instrumentos microtonales con acompañamiento sinfónico, donde este último no está compuesto con las leyes de metamorfosis musicales, por tanto, la estructura es distinta. Un análisis musicológico sobre esta pieza lo ha realizado Gustavo Galván Cázares en su tesis referida.

Se hace esta aclaración porque, gracias a algunos estudios musicológicos recientes,²⁰³ podemos afirmar que esto no es del todo cierto, pues el maestro potosino logra generar un proceso de composición a partir de estas leyes que propone y que debido a los cambios que va efectuando en las mismas leyes que él generó conforme las aplicaba, va olvidándose del origen de la obra “original” para proponer una realidad alterna de ella en la que, no obstante, siempre están presentes esos dos centros y, así, irremediablemente, la obra se comporta en los límites de su estructura elíptica.

Ante todo esto, no parece que las metamorfosis se comporten como lo hacen las variaciones, es decir, como un juego musical que consiste en el desarrollo de la decoración de un tema principal. Al respecto, Bolívar Echeverría trabajó la idea de la *decorazione assoluta* de T. Adorno para entender, desde el arte barroco, el *ethos* barroco. Con ello llegó a la idea de pensar los ornamentos como liberados mas no independizados, esto es, desenfocar el centro de la obra de arte con el recurso del desarrollo absoluto de las decoraciones al grado de no saber cuál es el motivo principal y dudar si tiene uno la obra de arte. Esta decoración absoluta viene a descentralizar (a “deformar” según sus críticas negativas) la obra de arte. Para Echeverría esta *decorazione assoluta* creó un juego de ambivalencias, una inversión de contrarios entre lo sustancial y lo accesorio, lo esencial y lo aparente, lo real y lo ficticio, lo pragmático y lo onírico, lo cuerdo y lo ilusorio.²⁰⁴ Lo mismo pasa con las metamorfosis musicales, pues existe una descentralización de la obra musical al permutarse, pero, aún falta determinar si la metamorfosis resultante es solamente *decorazione assoluta* de la obra original, decoración que no se independiza pero sí se libera totalmente de su origen. O que, a pesar de no independizarse

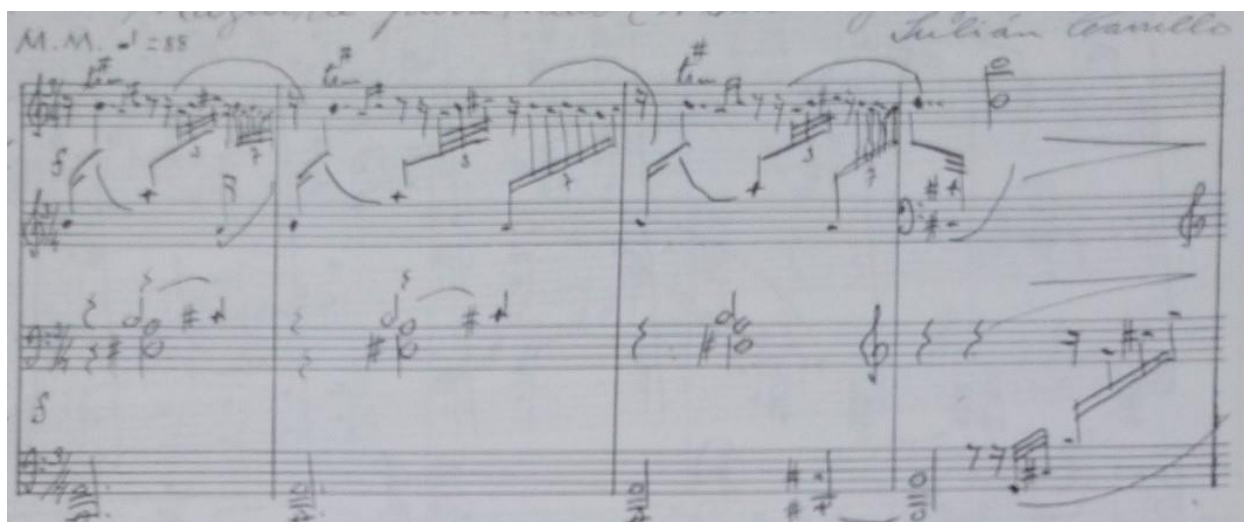
²⁰³ Mario Hurtado ha realizado una investigación sobre el proceso de composición del *Concertino* en su tesis *El proceso creativo del Concertino (1926-27) de Julián Carrillo y sus consecuencias editoriales e interpretativas*, Tesis de Doctorado, Facultad de Música, UNAM, 2019.

²⁰⁴ Cfr., Bolívar Echeverría, “Ethos barroco y arte barroco”, en: *La modernidad de lo barroco*, ERA, México, 1998, pp. 215-216.

totalmente, dicha metamorfosis rebaza los lineamientos de una decoración absoluta. Lo mismo parece suceder con los acompañamientos metamorfoseados, al grado de no saber con certeza quién acompaña a quién, si los instrumentos microtonales a la orquesta o la orquesta a los instrumentos microtonales. Es decir, si acaso existe una ambivalencia en todo esto, tiene que ser entre lo musical y el ruido, lo afinado y desafinado, también entre composición o mera decoración (aun refiriéndonos a la radicalidad de la decoración absoluta). Las metamorfosis de Carrillo funcionan al subsumir, ocultando, la centralidad de la obra musical pero nunca eliminándola. Aunque aún falta mucho por investigar, considero que en las metamorfosis existe en ejercicio de descentralización por ocultamiento y no una eliminación, de ahí que defienda el principio elíptico en esta propuesta. El problema es que, en este principio elíptico, que, según lo ya analizado, se puede considerar como barroco, el elemento de ocultamiento parece ser más radical que en las variaciones y por este motivo, no parece que se pueda hablar de una decoración radical, sino de un proceso de producción (composición) distinto. Una producción que parte de la negación (que no aniquilamiento o eliminación, sino de un *ocultamiento absoluto*) del centro original, es decir, un ocultamiento absoluto que hace que el juego de ambivalencias o de espectralidad sea distinto al que se propone en las formas barrocas. Por eso considero que en las metamorfosis de Carrillo no creo que estemos hablando de formas barrocas como en las variaciones, a pesar de contener este principio elíptico barroco. En todo caso estamos ante una radicalidad del ocultamiento que por su misma dinámica radical termina por presentarse ya no como una ambivalencia, es decir, como un elemento barroco de decoración, sino como otra obra independiente centralizada, aunque su estructura no lo sea así.

Para entender mejor todo esto, veamos un ejemplo de una metamorfosis al duplo, realizada por el maestro Carrillo en 1952 y transcrita por Arturo Antonio Gómezanda, de la

Mazurka No. 1 (1907) de Julián Carrillo. Esta permutación se realiza dentro del sistema clásico de los doce sonidos. Dicha metamorfosis es melódica y está realizada al duplo para dos pianos y lo es así debido a que la *Mazurka* “original” abarca del Re bemol 2 hasta el La 7, es decir, casi toda la extensión del teclado del piano clásico. Así, al duplicar los intervalos lo hace también la extensión sonora y un piano no es suficiente para producir los intervalos que resultan de la metamorfosis. Los primeros cuatro compases de esta pieza metamorfoseada se nos presentan de este modo:



Manuscrito de la *Mazurka metamorfoseada al duplo para dos pianos*, Julián Carrillo. Archivo personal.

En esta pequeña muestra²⁰⁵ podemos entender lo que hemos explicado hasta aquí como el centro **p2**, es decir, el centro visible de la estructura elíptica. Así, aunque no lo veamos, aquí estaría operando el otro centro oculto, es decir, la partitura “original” (**p1**). ¿Cómo es posible esto? Al ser una metamorfosis melódica, la forma melódica de la pieza “original” es, en términos generales, la misma sólo que en la pieza metamorfoseada esta forma melódica está sostenida por dos pianos, es decir, por cuatro pentagramas en lugar de dos y los intervalos son alícuotamente

²⁰⁵ Agradezco al maestro Arturo Antonio el haberme proporcionado el manuscrito de esta partitura metamorfoseada, así como la partitura “original” de la *Mazurka* de Julián Carrillo. Ambas son transcripciones de A. Antonio Gómezanda.

más grandes entre cada sonido, en este caso corresponderían al duplo de cada intervalo “original”. Para seguir ejemplificando este caso, ayudará hacer visible el centro oculto, es decir, mostrar, por lo menos, los primeros dos compases de la *Mazurka* “original”.

A Antonio Gomezanda

Mazurka

Julián Carrillo

The image shows a musical score for a piece titled "Mazurka" by Julián Carrillo, dedicated to Antonio Gomezanda. The score is written for piano and is in 3/4 time. It begins with a tempo marking of "M.M. 38." and a dynamic marking of "f". The music features a complex rhythmic structure with triplets and sixteenth notes. The score is presented in a hand-drawn style with a light background.

Mazurka, Julián Carrillo, 1948. Archivo personal.



***Mazurka*, Julián Carrillo, Portada de la primera edición, 1948. Archivo personal**

Ciertamente, la forma melódica de los dos primeros compases sufre algunas modificaciones. Aunque, en general, esta forma es la misma, la rítmica de los compases varía un poco y esto hace que se modifique la melodía. Es decir, si en el primero y segundo compases de la pieza original aparece un tresillo seguido de dos negras y una unión de dos fusas (es decir, un trino –tr–), en los

mismos compases pero de la pieza metamorfoseada, después de los tresillos, el autor propone una unión de siete semicorcheas que representan la ejecución del trino de la *Mazurka*. De esta forma, podemos observar cómo la forma melódica primaria está presente en la forma metamorfoseada aunque ya no como origen sino como un elemento más de un sistema más complejo, pues los compases que resultan de la metamorfosis son un poco más elaborados. Así es como el centro oculto funciona, ya no como origen de la metamorfosis, sino como un elemento más pero que nunca se ve, que puede pasar, incluso, desapercibido.

Ahora sí, siguiendo con la relación del trabajo de Velázquez, *Las meninas* pueden ayudarnos a ejemplificar este esquema elíptico. Severo Sarduy es uno de los que interpretan esta pintura con el esquema elíptico al afirmar que en ella existen dos centros: el oculto es el cuadro que no podemos ver más que su pintor y el centro visible en este caso sería todo aquel espectador de la obra, más aún, Bolívar Echeverría asegura que dicho centro visible es, también, el punto de vista desde el cual se supone que están (y no están) los reyes. Este detalle está sustentado por el reflejo del espejo que está al fondo de la pintura. Gracias a este detalle Echeverría propone que el cuadro debería de titularse “Retrato de sus Majestades en un espejo”, pues asegura que éste tendría que ser el centro de la pintura debido a la importancia socialmente indudable de su título de nobleza. Si todo esto fuera así como lo propone Echeverría, entonces Velázquez estaría realizando una irreverencia al poner al observador u observadora del cuadro en el mismo lugar que sus majestades. Aquí existiría otro juego de ambivalencias importante. Por otro lado, a diferencia de *Las hilanderas*, aquí no se muestra el centro oculto. Por esto mismo, esta sería una representación visual de lo que pasa con las piezas metamorfoseadas que no develan el centro oculto.



Diego Rodríguez De Silva y Velázquez, *Las meninas*, Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

Parece ser que la idea de ambivalencia de la que habla Echeverría no es más que el efecto del vértigo que provoca la estructura elíptica, el no saber “¿quién está en el mundo de quién: el cuadro en el mundo del que lo mira o el que lo mira en el mundo del cuadro?”²⁰⁶ Las ambivalencias son tales que se genera una multiplicidad de ellas, entre lo divino y lo humano, lo predestinado y la libertad o lo cotidiano y lo extraordinario como el caso del espectador común y sus majestades.²⁰⁷

²⁰⁶ B. Echeverría, “Ethos barroco y arte barroco”, en: *op. cit.*, p. 212.

²⁰⁷ Sobre esta ambivalencia entre la vida ordinaria y lo extraordinario Ángeles Smart se detiene a hablar en su texto “Vida cotidiana y ornamento barroco: la crítica de Bolívar Echeverría a *Las Meninas* de Velázquez”, en: *Modernidad barroca y capitalismo. Debates sobre la obra de Bolívar Echeverría*, UNAM, inédito.

Ante tales ambivalencias, Bolívar Echeverría se pregunta: “¿tiene [esta obra de arte] la fuerza suficiente para imponer su centralidad?”²⁰⁸ Esta pregunta resulta elemental para entender la estructura elíptica de la que hablamos. Dado que si asumimos que *Las Meninas* está realizado bajo esta estructura, entonces no tendría por qué soportar ninguna centralidad, en el entendido de que no la tiene, y, de esta manera, el juego de ambivalencias sería totalmente el propósito de la obra. Todo esto corresponde con lo que Echeverría llama el método barroco, es decir,

hundirse y salir del desasosiego agudo y fugaz, pero omniabarcante, que trae consigo aquella “vivencia” en la que “el eco precede a la voz” (Sarduy) y lo sustancial es sustituible por lo accidental, lo central por lo ornamental, lo esencial por lo apariencial, lo auténtico por lo impostado, lo luminoso por lo tenebroso, lo virtuoso por lo pecaminoso, lo maldito por lo bendito, lo eterno por lo efímero, lo diabólico por lo divino. Pero es un método que sólo es plenamente efectivo si la acción estética que hace uso de él se inspira en el *ethos* barroco.²⁰⁹

A pesar de estas pertinentes aclaraciones y de la propuesta de Echeverría del juego de ambivalencias, siempre quedan las preguntas ¿qué pintaba Velázquez en el cuadro que le da la espalda al espectador?, ¿en realidad pintaba a los reyes? Las preguntas siempre se impondrán dado que no podemos ver lo que pinta Velázquez. Todo siempre quedará en suposiciones. Este elemento es en el que nos interesa centrarnos, en el centro que no se ve, en “la presencia desquiciante de lo no representado en lo representado.”²¹⁰ En esa parte fantasmagórica de la estructura elíptica: el centro, aunque oculto, está operando.

Es fácil hablar de la estructura elíptica que se puede entrever en la composición de *Las Meninas*, ya que Velázquez es un pintor barroco y la elipse un elemento importante del arte barroco. Por el mismo motivo, es relativamente fácil proponer cómo en *Las hilanderas*,

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 215.

²⁰⁹ B. Echeverría, “Ethos barroco y arte barroco”, en: *op. cit.*, p. 217.

²¹⁰ Esta cita la toma Bolívar Echeverría de Heinrich Wölfflin *Renaissance und barock*, para este trabajo se utiliza la traducción, *Renacimiento y Barroco*, Ediciones Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1986.

Velázquez parece interesado en mostrar los dos centros elípticos y contradictorios entre sí. Sin embargo, una de las complicaciones es entender este comportamiento dentro de proyectos ajenos a los comportamientos barrocos y, como afirmaba Echeverría, “verlo como elemento desquiciador del naturalismo realista.”²¹¹ Es justo con este sentido con el que se trata de entender tal comportamiento elíptico dentro de un proyecto tan ajeno al arte barroco como el Sonido 13. En palabras de Echeverría

Se trata, por el contrario, de un “método” que ha sido y es integrado y refuncionalizado en la creación de obras artísticas y poéticas que sigue los otros sentidos que son también propios de la cultura estética moderna. Los juegos de ambivalencia de los contrarios conforman un “barroquismo” más o menos impreciso que puede reconocerse con una función estructurante más o menos decisiva en obras de inspiración lo mismo clasicista que realista o romántica. Seguir las aventuras del “método barroco” en medio de proyectos de estetización ajenos al *ethos* barroco; verlo en acción como elemento desquiciador del naturalismo realista, como antecedente rococó de la depuración neoclásica o como tenebrismo “gótico” en la irrupción del romanticismo sería una tarea fascinante de la historia del arte y la literatura occidentales, que en estas páginas apenas si puede ser indicada.²¹²

¿Cuál es esa “función estructurante más o menos decisiva” que genera los juegos de ambivalencias? Para esta investigación tal función es la estructura elíptica que se comporta por medio de metamorfosis y, al igual que lo propone Echeverría, se cree que tal movimiento de ambivalencias se puede encontrar en cualquier diversidad de obras. Este comportamiento barroco (recordemos que la elipsis es un elemento que se potencializa en el arte barroco, desde la pintura hasta la literatura) es el que se tratará de desarrollar para explicar a qué se refería Marx al proponer la elipsis como la estructura fundamental de las mercancías.

²¹¹ *Ibidem*, p. 217.

²¹² *Ídem*.

Mercancía: elipsis y metamorfosis

Gementes et flentes in hac lacrimarum valle.

¿Por qué se insiste en que la estructura elíptica de las piezas metamorfoseadas puede ayudarnos a explicar la estructura de la mercancía que propone Marx en *El Capital*? Ciertamente, en la actualidad, la música se reviste de la forma mercancía de la misma manera como muchas otras producciones que antes no eran mercancías ahora lo son: por medio de la subsunción a esta forma. Desde esta realidad ya existe una relación de identidad de la música con la mercancía. Lo cierto es que dicha relación es más compleja. Lo importante aquí, parece ser, es que este método de composición/descomposición devela la forma en que todas las mercancías se comportan por el simple hecho de ser mercancías y entrar al mercado de la circulación mercantil, es decir, mientras no jueguen su propio juego (la venta y la compra) las mercancías no pueden ser tales. Y el hecho de que deleve su comportamiento quiere decir que, aunque la mercancía convive directamente en la cotidianidad social de los y las habitantes de los Estados-naciones, no es perceptible el modo en el que lo hace. La mercancía tiene una forma diabólica, dirá Marx y asumirá que la mercancía es una cosa sensorialmente suprasensible que, para entenderla, debemos adentrarnos en las “neblinosas comarcas del mundo religioso.”²¹³

Otra relación que se tiene que tener en cuenta es que la música fue y ha sido rito y mito antes y al momento de ser mercancía (forma actual con la que la conocemos). Es decir, la relación de la música con la religión que la acompaña desde tiempos inmemoriales no es interrumpida al subsumirse la música a la forma mercantil, al contrario, esta relación estrecha

²¹³ Karl Marx, *El Capital. Tomo I/Vol. 1, Libro primero. El proceso de producción del capital*, trad. Pedro Scaron, Siglo XXI, Biblioteca del pensamiento socialista, México, 2016, p. 89.

ayuda a entender la relación de la crítica de la religión con la crítica de la economía política que desarrolló Marx. “La crítica de la religión es la condición preliminar de toda crítica.”²¹⁴ Esto nos puede ayudar a entender que, a final de cuentas, lo que hasta aquí se ha dilucidado no es más que una reelaboración del *quadrivium* medieval, es decir, la conjunción de la Aritmética (principio musical que aquí se encuentra en crisis), la Geometría (la reelaboración de las cónicas: la elipse), la Música y la Astronomía (en su relación con el movimiento elíptico de los planetas). Sin proponérselo, y en un sentido muy específico, es un acercamiento a los planteamientos de la música de las esferas. Nuevo acercamiento que ya no tiene al número como unidad regente y donde la actividad divina se niega pero no su forma ritual de actuar, la cual es traducida por la crítica a la religión que trató de desarrollar Marx. La negación de esta actividad “divina” es un ocultamiento más que un aniquilamiento. Al negarse se oculta, no se aniquila. Es decir, que se encuentre un símil en el movimiento de los planetas descrito por Kepler, y la forma elíptica que adquieren las piezas metamorfoseadas no quiere decir que sea gracias a la actividad divina o a la forma armónica en la que se creó el universo.²¹⁵ La relación que se hace aquí sobre el movimiento de los astros con la música no es ya con la finalidad de que la música pueda armonizar a los seres humanos con la armonía del universo, del cual participan por ser creaturas de él. Esa relación está rota y, aunque lo esté, es necesaria tenerla en cuenta y afirmarla constantemente. Es necesario, pues, que exista la religión –como religación– para anularla sin hacerla desaparecer: principio de la transustanciación, dogma base del cristianismo y, a la vez, principio elemental del intercambio mercantil capitalista. Cristianismo y capitalismo: teologías

²¹⁴ Karl Marx, “Contribución a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel”, en *Karl Marx. Antología*, Siglo XXI, México, 2015, p. 91

²¹⁵ Un estudio completo sobre las repercusiones musicales armónicas desde la noción ontológica de la música de las esferas en el trabajo astronómico de Kepler lo ha realizado Bruce Stephenson, *The Music of the Heavens. Kepler's Harmonic Astronomy*, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1994.

del intercambio. Esta parece ser la condición necesaria de la crítica de Marx y también la de la música moderna.

Además, como ya se ha afirmado, se tiene que considerar al producto musical, no sólo como eso, sino, también, como mercancía. Desde este punto habrá que partir para desarrollar el análisis requerido si se quiere entender de qué maneras se comporta en específico la música del Sonido 13. Con todo esto, es necesario entender la forma bicéfala de la mercancía propuesta por Marx en *El capital* para tratar de comprender esta misma forma que, a su vez, mantiene la música. Desde este supuesto parte la hipótesis de que la elipse no sólo ayuda a entender la naturaleza de las mercancías, va más allá. Ayuda a entender el movimiento del plusvalor y la ganancia y, por último, las metamorfosis del capitalismo global. Esto no será otra cosa que una cartografía del estudio del movimiento de metamorfosis en *El capital*.

Otra de las condiciones de este análisis es que tiene que quedar claro que la metamorfosis de una obra musical (así como de toda mercancía) ocurre en la circulación de la música como mercancía, es decir, cuando una partitura o una grabación están circulando en el mercado y son compradas. Justo ahí es cuando existe una de las posibilidades de la metamorfosis por parte del supuesto o supuesta compradora, es decir, la metamorfosis entendida como otro valor de uso de la música. Ya no solamente se conseguirá música para su interpretación sino para su metamorfosis. Es decir, las leyes de metamorfosis son proceso continuo de producción montado en el intercambio y la circulación de la música como mercancía, debido a que dicho método de composición (producción) es, siempre, un comportamiento que actúa sobre una obra musical ya compuesta. Las leyes de metamorfosis terminan rindiendo respeto a la mercancía; pleitesía mercantil. Esto no quiere decir que no se puedan vender obras ya metamorfoseadas, sino que, para que se pueda metamorfosear una obra siempre tendrá que estar, como un antecedente

inamovible, el proceso de producción. Este proceso de no-creación, sino de conversión es también un elemento propio de la transustanciación cristiana y del capitalismo. Aquí ya estamos en el terreno de la crítica a la economía política de la música. Pues en el proceso de la circulación ya existe, nos dice Marx, una primera metamorfosis: la de la compra-venta y una segunda metamorfosis: la venta-compra: el *paso mortale* de la mercancía, el salto de fe que se traducirá en el movimiento crediticio del capital.

Aunque a lo largo de *El capital* podemos encontrar pasajes en los que Marx nos relata, de manera implícita, cómo se comporta el movimiento elíptico de la mercancía y del capitalismo, se encuentran, de manera general, dos grupos de metamorfosis a las que se refiere explícitamente el filósofo de Tréveris. El primer grupo se encuentra en el primer libro cuando se explica “La metamorfosis de las mercancías” dentro del Capítulo III al hablar del “Medio de circulación”. El segundo grupo se localiza en el segundo libro, a lo largo de la primera sección, al hablar de “Las metamorfosis del capital y el ciclo de las mismas”. Nuestro interés consiste en tratar de entender a qué se refiere Marx cuando afirma que la mercancía y el capital se desarrollan por medio del movimiento de metamorfosis. Cuáles son las implicaciones a las que se puede llegar, bajo la premisa que en la explicación de las metamorfosis descansa una de las mayores contribuciones del pensamiento marxiano. A este texto le interesa sobre todo el primer grupo de metamorfosis que describe Marx, debido a que tales movimientos de permutación describen el comportamiento y la estructura interna de la mercancía en su hábitat natural: el intercambio mercantil. Este primer estudio puede ayudar a entender el segundo grupo de metamorfosis, el cual no sólo se puede utilizar como apoyo y complemento de lo que se infiere del análisis de la metamorfosis de las mercancías, sino que contribuye a entender cómo se comporta y cuál es el espacio donde se desarrolla el plusvalor o por qué Marx asume que el plusvalor es invisible para los capitalistas

individuales y, también, por qué afirma que el plusvalor y la tasa de plusvalor son lo invisible y lo esencial y la ganancia se revela al capitalista en la superficie de los fenómenos.²¹⁶

Asimismo, para un estudio de las metamorfosis de la mercancía y del capital es necesario rastrear el desarrollo de esta idea original, que nos recuerda que el capitalismo no es una estructura sino una fuerza que se va autoalimentando por medio de sus crisis y del crédito. Al hacer este ejercicio, también se puede descubrir la raíz religiosa del movimiento de metamorfosis por medio del concepto de transustanciación. Por lo tanto, *El capital* no es el único ni el primer texto donde Marx propone esta idea de metamorfosis. Tal concepción se puede rastrear, por lo menos, desde veinte años antes (1847) en *Miseria de la filosofía*, y después en la *Contribución a la crítica de la economía política* (1859). Aunque, si seguimos los estudios realizados por García Bacca (poco tomados en cuenta en la recepción mexicana del marxismo)²¹⁷ el concepto se encuentra desde su tesis doctoral y vuelve a surgir en la *Crítica de la filosofía del derecho de Hegel* y en los mismos *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844. Dice García Bacca: “Marx la emplea tal cual, tomándola del latín, al menos siete veces en sus escritos juveniles, comenzando por su *Disertación doctoral* (1840). Habla en ella de ‘la transustanciación en carne y sangre’, necesaria al filósofo que pretenda escribir una real y transformadora historia de la filosofía (MEGA, vol. I, p. 133) y no una simplemente reinterpretadora”.²¹⁸ Es necesario precisar cómo esta idea del movimiento de metamorfosis está originada desde la preocupación de Marx por seguir la crítica de la religión, como él mismo la entendió: “la crítica de la religión es la premisa de toda crítica. Exigir sobreponerse a las ilusiones acerca de un Estado de cosas vale tanto como *exigir que se abandone un estado de cosas que necesita de ilusiones*. La crítica de la religión es,

²¹⁶ Cfr., Karl Marx, *El Capital. El proceso global de la producción capitalista*, Tomo III, Vol. 6, trad. León Mames, Siglo XXI, México, 2009, p. 49

²¹⁷ Me refiero al estudio que realiza de los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* en Juan David García Bacca, *Presente, pasado y porvenir de Marx y del marxismo*, FCE, México, 1985.

²¹⁸ *Ídem*, p. 74

por tanto, en *germen*, la *crítica del valle de lágrimas* que la religión rodea de un *halo de santidad*.²¹⁹

La precisión de García Bacca es cierta, la palabra es de origen latino, invención de aquellos teólogos, aunque en el oriente cristiano también se creía lo que fundamenta el dogma, no existía una palabra precisa para ese milagro eucarístico. Aunque tuvo gran realce en el Concilio de Trento (1544-1563), según lo que se sabe hasta hoy, fue el monje Hildeberto de Tours en 1079 quien utiliza por primera vez el concepto. Es de notar que el joven Marx empiece a hablar de transustanciación y no de consustanciación, pues esta última es sostenida por el luteranismo. Si bien la consustanciación asume la convivencia de ambas sustancias (la del pan y el vino y la del cuerpo y sangre de Cristo) en una sola forma –la del pan–, la transustanciación es la ocultación de lo natural, mas no su aniquilamiento, es decir, la conversión sustancial, la eliminación (no aniquilación) de una sustancia para dar paso a otra sustancia en los mismos accidentes de la sustancia anterior. A estas apariencias que son incambiadas se les llama *commune tertium*, pues son ellas las que hacen posible que la nueva sustancia tenga un espacio en donde aparecer bajo esas apariencias accidentales que, de principio, no le serían propias a dicha sustancia. Es como si la madera se convirtiera en hierro pero conservando los accidentes de la madera. Esto tiene como conclusión una realidad compleja: hay una apariencia externa distinta de su sustancia. El fenómeno no corresponde al nómeno, se podría decir. El pan deja de ser sustancialmente pan aunque conserva todos sus accidentes, ahora es el cuerpo y la sangre de Dios “ocultos” en los accidentes del pan y del vino.

Si bien, el concepto no es propiamente una invención de la teología contrarreformista, sí fue una reelaboración conceptual que los teólogos jesuitas implementaron para impulsar la

²¹⁹ Karl Marx, “En torno a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel”, en *La sagrada familia y otros escritos de la primera época*, traducción de Wenceslao Roces, Grijalbo, México, 1959, p. 3

reforma cristiana. Menciones especiales son las de James (Diego) Laínez y Alfonso Salmerón, dos de los siete fundadores de la Compañía de Jesús, teólogos delegados del Papa en el Concilio de Trento. El que estos dos teólogos jesuitas hayan retomado este concepto resulta importante por las implicaciones a las que se llega. Es la transustanciación el concepto con el que se quiere combatir la creencia en que en el pan y el vino coexisten las sustancias propias de estos materiales pero también las del cuerpo y la sangre de Dios (consustanciación). Con la consustanciación no puede existir el intercambio de sustancias que le es propia a la transustanciación. Esta es la principal distinción entre ambas profesiones de fe. Por un lado, coexistencia sustancial en los accidentes de una sola sustancia; por el otro, intercambio sustancial. De aquí la importancia de que Marx se detenga en el concepto de transustanciación y no de consustanciación que, en un principio, le sería más cercano. El cristianismo y el capitalismo son, pues, teologías del intercambio, no de la creación. En la transustanciación tanto católica como capitalista, no hay creación sino puro intercambio, pura *conversio*, no es solamente *mutatio* simple, sino conversión sustancial infinita. Lo que importa no es que en el principio existiera el Verbo, sino que el Verbo se *convirtió* en Hombre. Y, así como no hay creación, tampoco hay aniquilación, solamente un cambio constante de sustancias; superación constante. Al respecto García Bacca se da cuenta, de manera muy atinada, cómo dicho movimiento es descrito desde Hegel pero con el concepto alemán *Aufhebung*, este concepto dialéctico que une dos significados opuestos: conservar y suprimir; transustanciación pura pero desacralizada. Dice García Bacca:

A ese cambio de una sustancia en otra, sin aniquilación alguna, se llamó, por los teólogos católicos, transustanciación.

Hegel conoció el término y su significado; mas como buen protestante, consciente de sus implicaciones históricas, religiosas y filosóficas, no lo usó; empleó e introdujo el alemán *Aufhebung*, aséptico e incontaminado de teologías y ontologías teológicas, católicas.

Marx, con la ruda franqueza de lenguaje e ideas que le caracterizarán y serán parte de su fuerza literaria y conceptual, vuelve al mercado la palabra transustanciación y se sirve indistintamente de ella o de su alemana transcripción, *Aufhebung*, cuando le conviene o le viene a la pluma.²²⁰

La mercancía (y el dinero como mercancía de mercancías) es la unidad base de su religión; el milagro, la estructura basal de su profesión de fe. Tanto el milagro (el cambio del agua en vino, el paso de la muerte a la vida, la transformación de las piedras en panes, la curación a los enfermos, la transfiguración en el Monte Tabor –todo en la vida pública de Jesús es intercambio) como la mercancía, constituyen la *donación constante de forma* y tienen, cada una, sus formas paradigmáticas tanto en el dinero como en el milagro de la transustanciación. La Contrarreforma católica es una reformación que tiene como base el intercambio, de ahí su relación intrínseca con el modo de producción e intercambio capitalista. De ahí también que, probablemente, Marx se haya inclinado por esta concepción católica y capitalista a la vez.

A decir de García Bacca, Marx es el primero en aplicar esta sacra categoría al humanismo y esto se da en los *Manuscritos económico-filosóficos* del 44. Dice García Bacca:

Con este transfondo teológico, la afirmación del joven Marx: “*El ateísmo, en cuanto transustanciación de Dios, es el advenimiento mismo del humanismo teórico*” adquiere sus propios, reales y conmovedores sentido y valor. Ateísmo, así entendido, no es simple negación de Dios; afirmación de que no lo hay; y no es su aniquilación, caso de haberlo; es la asimilación de Dios por el hombre. El ateísmo, según Marx, sería la *auténtica, real y total comunión de Dios por el hombre*: hacerse Dios el hombre por asimilación de Dios de la realidad asimilable sin desperdicios. O dicho en otra forma, para que nos entendamos en castellano: *ateísmo* es hacer que la *encarnación de Dios* en un solo hombre, en Jesús de Nazaret, se verifique en *cada uno de los hombres*. Nada de monopolios religiosos, de monopolio de la divinidad.²²¹

²²⁰ Juan David García Bacca, *Presente, pasado y porvenir de Marx y del marxismo*, FCE, México, 1985, p. 75

²²¹ *Ídem*, pp. 76-77

Este principio de negación y no aniquilamiento será, como veremos más adelante, el principio del estudio de la forma elíptica de la mercancía. Por esta razón es importante el rastreo del uso de la categoría sacra para el estudio del intercambio mercantil capitalista. La transustanciación tiene una estructura elíptica, podríamos decir. Forma santa es la elipsis –forma de la mercancía– que niega su “santidad” mas no la aniquila y se presenta como un misterio. Teología negativa es el capitalismo. La intermediación que realiza el dinero –mercancía de mercancías–, en los *Cuadernos de París*, ya la asimila Marx con la intermediación de Dios hecho hombre. La intermediación será el principio de su enajenación:

Cristo representa originalmente: 1] a los hombres frente a Dios; 2] a Dios para los hombres; 3] a los hombres ante el hombre.

De igual manera, el dinero representa originalmente, según su concepto: 1] a la propiedad privada para la propiedad privada; 2] a la sociedad para la propiedad privada; 3] a la propiedad privada para la sociedad.

Y Cristo es tanto el Dios enajenado como el hombre enajenado. Dios ya sólo tiene valor en la medida en que representa a Cristo; igualmente el hombre. Lo mismo sucede con el dinero.

¿Por qué tiene la propiedad privada que avanzar hasta la *institución del dinero*? Porque el hombre, como ser social, tiene que avanzar hasta el intercambio, y porque el intercambio –bajo las condiciones de la propiedad privada– tiene que avanzar hasta el valor. En efecto, el movimiento mediador del hombre que intercambia no es un movimiento humano, una *relación humana*; es la *relación abstracta* de la propiedad privada con la propiedad privada: esta relación *abstracta* es el *valor*, cuya existencia como valor es el *dinero*. El hecho de que las cosas pierdan su significación de propiedad personal, humana, se debe a que los hombres que intercambian no se comportan entre sí como hombres. La relación social entre propiedad privada y propiedad privada es ya una relación en la que la propiedad privada está enajenada de sí misma. Por ello, el dinero, la *existencia* para sí de esta relación, es la enajenación de la propiedad privada, la eliminación de su naturaleza personal, *específica*.²²²

²²² Karl Marx, *Cuadernos de París (Notas de lectura de 1844)*, trad., notas y edición Bolívar Echeverría, estudio previo Adolfo Sánchez Vázquez, Ítaca, México, 2011, pp. 128-129

Ya Marx entiende claramente que por medio del intercambio se llega al valor, aquel “milagro de la economía política”, como él mismo le llama, que consiste en “una sobreproducción acompañada de supermiseria”²²³ Desde esta posición ya se vislumbran los alcances de la inserción de la transustanciación al estudio de la economía política, pues con estos elementos podemos entender por qué Marx asume que solamente desde la elipse se podrán entender las contradicciones que configuran a la mercancía: el valor y el valor de uso. Esta investigación asume que los alcances no quedan ahí, sino que desde la estructura elíptica y la categoría de transustanciación se puede entender la aparente contradicción entre la ganancia y el plusvalor que trata Marx en el Libro III de *El capital*, así como las metamorfosis del capitalismo global que detalla en el libro II de *El capital*.

Transustanciación mercantil

En *Miseria de la filosofía*, al hablar sobre la oposición entre valor de uso y valor de cambio, Marx se refiere a este suceso como un *acto de transustanciación* [en el original francés *acte de transsubstantiation*,²²⁴ la traducción al alemán no cambia en nada su sentido: *Transsubstantiationsakt*.]²²⁵ Ante la pregunta ¿cómo se convierte el valor de uso en valor de cambio? Proudhon afirma que tal problema no ha sido esclarecido por los economistas, por tal motivo, se propone aclararlo. Es por esto que Marx afirma que “Proudhon se prepone explicarnos ante todo la doble naturaleza del valor, ‘la distinción dentro del valor’, el proceso

²²³ *Ídem*, p. 115

²²⁴ Karl Marx, *Misère de la philosophie Réponse à la Philosophie de la misère de Proudhon*, en: <https://www.marxists.org/francais/marx/works/1847/06/misere.pdf>,

²²⁵ Karl Marx, “Das Elend der Philosophie” en: Karl Marx - Friedrich Engels, *Werke, Band 4*, Dietz Verlag, Berlin/DDR, 1972, S. 63 – 182. La traducción de Siglo XXI al español de *Transsubstantiationsakt* es justamente “acto de transustanciación”, que como en la misma edición refieren, basándose en la versión española del Instituto Marx-Engels-Lenin de Moscú, han cotejado la última edición (1963) del texto original *Misère de la philosophie*.

que convierte el valor de uso en valor de cambio. Tenemos que detenernos con Proudhon en este acto de **transustanciación**.²²⁶ La crítica principal de Marx al intento de respuesta de Proudhon se centra en que dicha transustanciación se ha dado porque en un punto de la historia un hombre que no puede producir tantas cosas que se demandan, *propone* a otros ceder una parte de sus productos por los suyos. Marx ve esto como un “desprecio soberbio por el ‘método histórico y descriptivo’ [...] Proudhon supone a un hombre que **propone** a otros hombres, colaboradores suyos en funciones diversas, llevar a término este acto de generación, y asunto concluido.”²²⁷ Al refutar los argumentos de Proudhon, Marx asume este problema como un “misterio profundo de la oposición y de la contradicción.” El juego de ambivalencias es claro y lo es más al entender la referencia religiosa de la transustanciación como una crítica más, también, como un elemento que potencia la ambivalencia entre las contradicciones: lo divino y lo profano, el valor y el valor de uso.

Si bien, Marx no llega a una conclusión que no sea la crítica a Proudhon, sí señala que tal contradicción entre el valor de uso y valor de cambio, además de ya haber sido expuesta por los economistas antes de Proudhon, es el origen de donde parte esta idea de transustanciación, que a lo largo de veinte años irá desarrollando para después llamarle propiamente metamorfosis. En esta primera señalización de dicha contradicción, Marx concluye al preguntarse “Así, pues, ¿en qué consiste toda la dialéctica de Proudhon? En sustituir el valor de uso y el valor de cambio, la oferta y la demanda, por nociones abstractas y contradictorias, tales como la escasez y la abundancia, la utilidad y la opinión, *un* productor y *un* consumidor, ambos caballeros del *libre arbitrio*.”²²⁸

²²⁶ Karl Marx, *Miseria de la filosofía. Respuesta a la Filosofía de la miseria de P.-J. Proudhon*, Siglo XXI, Biblioteca del pensamiento socialista, México, 2015, p.3.

²²⁷ *Ídem.*, pp. 5-6 (negritas mías)

²²⁸ *Ídem.*, p. 13

Es necesario destacar cómo Marx desarrolla su crítica al capitalismo, una vez más, desde conceptualizaciones de tipo religioso, en este caso la transustanciación. Ya se ha dicho: para la teología católica, la transustanciación es el acto que se da en la conversión del vino y del pan en la sangre y el cuerpo de Dios en la persona de Jesús; la terrenalidad en contraposición de lo divino, lo ordinario por lo extraordinario. Por medio de este acto, el sacerdote, que funge como puente de comunicación entre su Dios y sus feligreses, hace posible la presencia de lo extraordinario y divino, es decir, de Dios ante sus creyentes, pero en la forma de lo más ordinario: el pan y el vino. Así, la transustanciación es la forma de hacer presente algo por medio de otra forma. No solamente eso, es la unidad de los contrarios. Por esto último, no es lo mismo que un símbolo, pues no es una representación de una cosa por medio de otra forma, sino el paso de una sustancia en otra forma totalmente contraria a la primera (habrá que entender que siempre existe la otra parte, es decir, si una sustancia pasa a otra forma, esta otra forma tuvo que sacrificar relativamente su propia sustancia para dar paso a la otra.) El hecho de no llamarle metamorfosis a la transustanciación, muy probablemente, es debido al realce de la sustancia sobre la forma. Marx toma esta conceptualización para hablar de la contradicción que existe entre el valor y el valor de uso de una mercancía, no solamente eso, sino que ataca el hecho religioso que produce tal enajenación de la forma. Así, la conversión del pan y vino por cuerpo y sangre, es trasladada a la crítica de la economía política para entender la relación del valor de uso en valor de cambio que, aunque no se elimina ninguno de los dos, se ocultan según el tipo de metamorfosis mercantiles. No es más que el relato de la venta y la compra. Y también, es el inicio del gran problema sobre el tiempo y el espacio que contiene la crítica marxiana al complejo engranaje capitalista.

De esta manera, se puede entrever que el problema de la transustanciación –posterior metamorfosis– se origina en el análisis de la contradicción natural del capitalismo entre el valor de uso y el valor de cambio. Esto, sin lugar a dudas, hace centrar la atención en la construcción interna de la mercancía y la relación de ésta con el proceso de circulación del capital, aunque aquí Marx todavía no hable expresamente del dinero y su papel para que sean posibles las metamorfosis. Ante tal contradicción pareciera que el trabajo por hacer es resolver desapareciendo dicha contradicción. Este tema ha sido largamente tratado por los múltiples marxismos y tiene muchas explicaciones e intentos de solución. Actualmente, David Harvey ha analizado las diferentes contradicciones del capitalismo, y en lo referente al valor de uso y de cambio dice que

Obviamente, he elegido este caso de la vivienda porque es un ejemplo perfecto de cómo la diferencia en el mercado entre el valor de uso y el valor de cambio de una mercancía puede convertirse en una oposición y un antagonismo, intensificándose hasta dar lugar a una contradicción absoluta y a una crisis en todo el sistema financiero y económico. No tenía que evolucionar necesariamente de esa forma (¿O quizás sí? Deberíamos ser capaces de responder en último término a esta pregunta crucial).²²⁹

Poniendo como ejemplo el mercado de la vivienda, Harvey analiza esta contradicción en términos negativos, es decir, aquí afirma que el desarrollo el capitalismo ha creado un juego peligroso entre el original valor de uso de la vivienda y el nuevo valor de cambio agregado al entrar en la circulación mercantil. Este juego es peligroso porque termina por crear una “oposición y un antagonismo” que se van intensificando hasta llegar a la “contradicción absoluta” y su posterior crisis en el sistema financiero y económico. Esta interpretación, dicha de esta manera, parece dar a entender que tal contradicción, más que una naturaleza del capitalismo,

²²⁹ David Harvey, *Diecisiete contradicciones y el fin del capitalismo*, trad. Juan Mari Madariaga, Editorial IAEN (Instituto de Altos Estudios Nacionales del Ecuador), Quito, Ecuador, 2014, p. 38.

es un error. Marx asegura lo contrario y, como se verá más adelante, lo que le interesa, por lo menos en un primer momento, no es solucionar este “error”, sino entenderlo como una naturaleza del capital. No obstante, concordamos con Harvey en que debemos de ser capaces de responder a la pregunta sobre si es necesario que el capital se haya desarrollado de esta forma contradictoria. Ciertamente, Marx en *Miseria de la filosofía*, no describe como tal el proceso de metamorfosis, solamente se centra en el problema de la contradicción entre el valor de uso y el valor, sin embargo este paso previo es importante en tanto que con él entenderá por qué se realiza la metamorfosis bajo la estructura del ocultamiento que le es propia a la elipsis. Para tal cometido, es necesario avanzar en nuestra investigación. Es así que, posteriormente, Marx desarrolla esta crítica, la cual aparece en la *Contribución a la crítica de la economía política*.

Contradicciones dualmente polares: el curriculum vitae de la mercancía

En la *Contribución* ya se habla de la metamorfosis de la mercancía, justo cuando se habla del medio de circulación, en el segundo capítulo “El dinero o la circulación simple”. Ciertamente, hay diferencias en cómo aborda el tema a comparación de lo que expone en *El capital*. Aquí se presenta un primer desarrollo de la propuesta de las metamorfosis, aunque se puede clasificar como incompleto si se compara con sus posteriores intervenciones. Por otro lado, a diferencia de lo expuesto en *Miseria de la filosofía*, Marx ya no realiza solamente una crítica, sino que desarrolla una propuesta que tiene su base en la contradicción entre el valor de uso y valor de cambio. Al mismo tiempo, se menciona (¿por primera vez?) el concepto de metamorfosis:

El intercambio real de las mercancías, es decir el intercambio social de materiales, procede en una **metamorfosis** en la cual se desarrolla la naturaleza dual de la mercancía en cuanto valor de uso y valor de cambio, pero al mismo tiempo su propia metamorfosis se cristaliza en la representación de la circulación. [...] La segunda premisa es que las mercancías entran en el proceso de intercambio como mercancías

con *precio determinado*, o que dentro del mismo *aparecen* como existencias *duales* recíprocas: realmente, como valores de uso, e idealmente –en el precio– como valores de cambio.²³⁰

Tanto el proceso de metamorfosis como la relación mediada por el precio van a ser el centro de la explicación de Marx. Ciertamente, se puede decir que, lo que expone en la *Contribución*, es el núcleo de lo que después desarrollará en *El capital*, lo que él mismo llama el *salto mortale* de la mercancía, es decir, el doble paso de la venta (M-D) y la compra (D-M), cuya fórmula general se representa M-D-M, o lo que él mismo llama la “metamorfosis global” o “el *curriculum vitae* de la mercancía”. En esta primera parte también llama a la metamorfosis como *transformación* y, nuevamente, como *transubstanciación*; en cualquiera de estos casos, los refiere como sinónimos de este grupo de metamorfosis mercantiles.

Tal vez, el desarrollo más destacado de esta parte se encuentra cuando Marx hace una especie de declaración de derrumbamiento del pensamiento y actuar centralista-circular, al afirmar, no de manera explícita o directa, que la realidad capitalista se vive siempre de manera en la que no podemos escapar de “contradicciones dualmente polares”:

El contraste entre valor de uso y valor de cambio se distribuye, pues, de una manera polar entre los dos extremos de M-D, de modo que la mercancía es valor de uso con respecto al oro, valor de uso que aún debe realizar en el oro su valor de cambio ideal, el precio, mientras que el oro, con respecto a la mercancía, es valor de cambio, el cual sólo materializa su valor de uso en la mercancía. Sólo en virtud de este desdoblamiento de la mercancía en mercancía y oro, y en virtud de la relación nuevamente dual y opuesta en la cual cada extremo es, idealmente, lo que su contrario es realmente, es decir, sólo presentando a las mercancías como **contradicciones dualmente polares** se resuelven las contradicciones implícitas en su proceso de intercambio.²³¹

²³⁰ Karl Marx, *Contribución a la crítica de la economía política*, trad. Jorge Tula, León Mames, *et. al.*, Siglo XXI, Biblioteca del pensamiento socialista, México, 2016, p. 73 (negritas mías)

²³¹ *Idem.*, p. 76 (negritas mías)

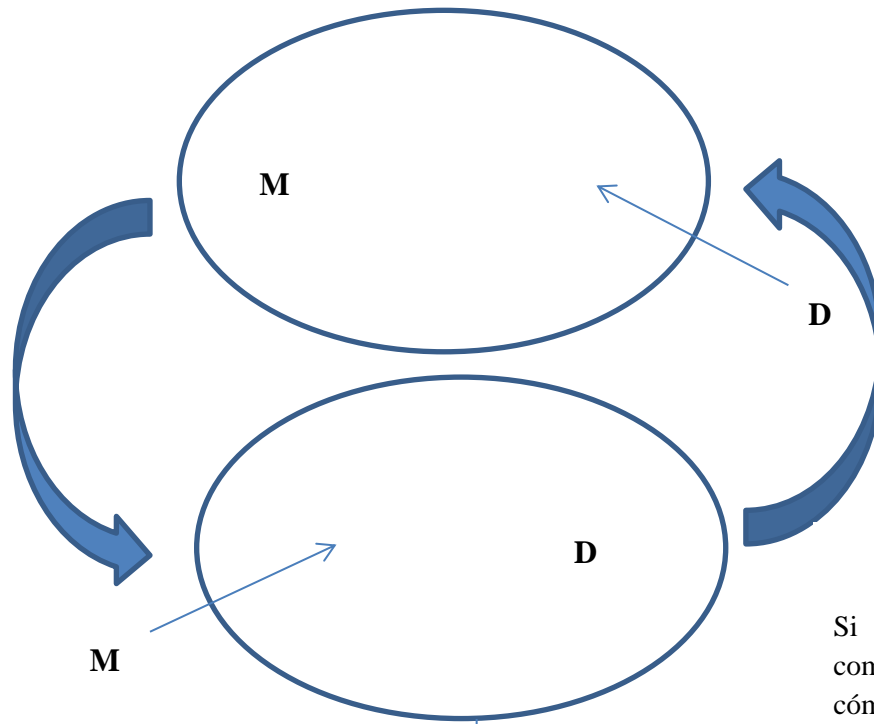
Seguido de esta declaración rotunda, pasa a aclarar cómo es que la venta congenia con la compra, he aquí el *paso mortale* que hace posible la travesía de la primera metamorfosis (la venta) a la segunda metamorfosis (la compra). En todo caso, esta concepción de “contradicciones dualmente polares” sería una prefiguración de la elipse.

Hemos considerado hasta ahora a M-D como venta, como transformación de mercancía en dinero. Pero pongámonos en el otro extremo: el mismo proceso aparece más bien como D-M, como compra, como transformación de dinero en mercancía. La venta es necesariamente y al mismo tiempo su contrario, y la compra es una cosa cuando se contempla el proceso desde un lado, y la otra cuando se lo contempla desde el otro lado. O en realidad el proceso sólo se distingue porque en M-D la iniciativa parte del extremo de la mercancía o del vendedor, mientras que en D-M parte del extremo del dinero o del comprador.²³²

Con lo hasta ahora expuesto podemos pensar las dos metamorfosis de la venta (M-D) y la compra (D-M) como un mismo momento escindido por sus partes, mejor dicho, por sus distintos focos que aparecen conforme se realiza la transacción determinada por el precio. Diagramado, se entendería así:

²³² *Ídem.*, pp. 76-77.

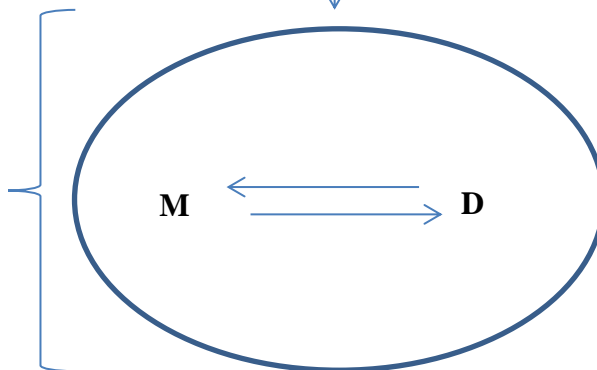
**Venta
(Metamorfosis 1)**
Si asumimos el lugar del vendedor podemos observar cómo la metamorfosis parte de la forma mercancía para permutarse en dinero.



**Compra
(Metamorfosis 2)**
Si asumimos el lugar del comprador podemos observar cómo la metamorfosis parte de la forma dinero para permutarse en mercancía.

Un mismo movimiento

Si no asumimos ninguno de los lugares anteriores, más que el de observador externo, podemos observar cómo los dos centros, aparte de estar presentes, se transforman en su contrario al momento de efectuar la transacción (compra-venta)



La importancia de detenerse en estos pequeños párrafos radica en entender que, desde la *Contribución*, Marx asume el proceso del capitalismo, en este caso de las mercancías en el capital, como un proceso que no tiene un centro, sino que tiene, por lo menos, dos centros, los

cuales no solamente son dos sino que son contradictorios, pero, aparte de serlo, son concomitantes el uno del otro, son parte de un mismo movimiento el cual se desarrolla por medio de metamorfosis, que en la vida cotidiana conocemos como transacciones o, simplemente, venta y compra. Gracias a este entramado de transformaciones es más claro entender a la mercancía como un cúmulo de relaciones, realidad que da paso a su naturaleza como fetiche. Más allá de esto, Marx asume que en dicha unidad, que consta por lo menos de dos mercancías (asumiendo al dinero como mercancía de mercancías), solamente se puede hablar de superación de las contradicciones no en términos hegelianos de síntesis, sino en el término que hasta ahora él le llama *contradicciones dualmente polares*. Es decir, que dichas contradicciones nunca se superan, en términos de desaparecer, sino que logran convivir la una de la otra en una unidad a la que llamamos mercancías, aunque dicha convivencia no es posible sin la regulación que otorga el dinero y valor de cambio de dichas mercancías, es decir, el precio. Así, dicha síntesis no viene del interior de la estructura mercantil, sino del exterior, del dinero y su relación con las mercancías. Esto rompe totalmente con aquellas explicaciones que pretenden entender las contradicciones de la mercancía como una superación o una síntesis interna (negación de la negación) que logra dejar atrás las contradicciones entre valor de uso y valor de cambio. De aquí la importancia de estudiar los adelantos de Marx al respecto en la *Contribución* ya que al introducir al dinero en esta discusión, logra comprender en su totalidad la relación que hace surgir dichas metamorfosis.

En su estudio sobre los *Grundrisse*, sobre la génesis y la estructura de *El capital*, Roman Rosdolsky, se da cuenta de esto al estudiar la parte en que Marx habla de las metamorfosis de la mercancía en *El capital*:

Hemos llegado con ello a uno de los aspectos más importantes, pero al mismo tiempo menos tomados en cuenta y comprendidos, de la economía marxiana. En efecto, ¿con

qué frecuencia se ha repetido la formulación de Marx de la “contradicción entre valor de uso y valor de cambio”? (Karl Kautsky lo hizo de una manera ingenua y superficial, y los economistas soviéticos de la escuela estalinista, de una manera dogmática y charlatanesca [*sic.*].) Cuán raras han sido las ocasiones en que se hizo el esfuerzo de desarrollar esta formulación, de ver en ella algo más que una de las huellas del “coqueteo con el modo de expresión hegeliano”. Pero en realidad se trata de uno de los descubrimientos más fundamentales de la economía marxiana, de un principio sin el cual todas las conclusiones de la teoría del valor y del dinero quedan mutiladas.²³³

Antes de llegar a *El capital*, aquí ya se puede ver esta diferenciación entre el pensamiento hegeliano y el marxiano. Dicha diferenciación aún no queda del todo clara en la *Contribución*, aunque sí ayuda mucho la incorporación de las metamorfosis y su explicación para entender lo que hasta ahora podemos llamar una estructura de contradicciones dualmente polares, pues la sola idea de una transustanciación manejada con anterioridad dejaba todavía un misterio que sólo se aderezaba con esos dejos religiosos que le proporcionaba esa misma idea.

De la misma forma, en este texto Marx habla sobre el papel del precio en estas constantes transformaciones, aunque de manera escueta e incluso indirecta. Esto es un adelanto en el pensamiento marxiano pues al hablar del lugar que juega la segunda metamorfosis D-M, es decir, la compra, se dice que

En cuanto oro, o en su existencia como equivalente general, es posible representar directamente la mercancía en los valores de uso de todas las demás mercancías, todas las cuales **aspiran al oro como su más allá**, pero al mismo tiempo **indican la nota en la cual debe resonar** para que sus **cuerpos**, los valores de uso, se pongan del lado del dinero, y su **alma**, el valor de cambio, del lado del oro mismo.²³⁴

²³³ Roman Rosdolsky, *Génesis y estructura de El Capital de Marx (estudios sobre los Grundrisse)*, trad. León Mames, Siglo XXI, Biblioteca del pensamiento socialista, México, 2014, p. 165

²³⁴ Karl Marx, *Contribución...*, *op. cit.*, pp. 78-79. (negritas mías)

Aunque en esta pequeña explicación de la compra Marx no menciona el precio, es evidente que al decir que las mercancías “aspiran al oro como su más allá”, está dando por hecho que dicha aspiración no se indica de ninguna otra forma que no sea por medio del precio. De la misma forma, “indicar la nota en la cual debe de resonar” cada mercancía, es justamente otorgarles un precio, pues sin este elemento no se podría indicar ninguna nota de resonancia, ni aspirar a un más allá mercantil (el dinero). El precio como la “nota” reguladora que “afina” al sistema de mercancías. El precio como el indicador de los hertzios en los que debe de resonar cada mercancía. El precio, por último, como el creador del sistema musical de las mercancías. Visto de esta manera, como el sistema justo de “afinación” de las mercancías, es ya un acercamiento claro a la idea del dinero como representación y medida de valor. Aprecio y deprecio de la mercancía como afinación y desafinación, es el movimiento claro del valor de las mercancías en la circulación de su mercado. Así, dinero y partitura cumplirían la misma función valorativa de aprecio y deprecio, gracias a su naturaleza de representación. *Representación absoluta* en la misma línea de la *decorazione assoluta* de Adorno.²³⁵ También resulta curioso que Marx explique estas contradicciones en un tema clásico de la filosofía –la contradicción entre el cuerpo y el alma–, esta explicación no la vuelve a mencionar en *El capital*, lo que sí hace es desarrollar el tema en términos literarios más sofisticados, concretamente en términos shakespereanos, que terminan por arrojar más claridad en la relación de las mercancías con el dinero. Asunto que se abordará más adelante.

²³⁵ Es Bolívar Echeverría el que emplea la expresión “representación absoluta” para referirse a una reelaboración de la *decorazione assoluta* de Adorno. Echeverría asume que, la misma función que tiene el ornamento en el arte barroco –el de apoyar al contenido de la obra– la realiza la representación artística al reproducir la realidad, que, aunque no se independiza sí se autonomiza al grado de autoafirmarse pero siempre dentro de la sujeción a la obra original. Esto es, se radicaliza el concepto de representación al grado de no tratarse solamente de un retrato de la vida sino de una representación que se pone en lugar de lo representado aunque nunca superándolo, pero sí autonomizándose. Cfr., B. Echeverría, “Ethos barroco y arte barroco”, en: *La modernidad de lo barroco*, Era, México, 1998, pp. 212-213. Así, lo mismo pasaría con el precio, el cual es una representación del valor de la mercancía. Esta representación del valor se vuelve una representación absoluta pues el precio, aunque siempre es sólo una representación, ocupa totalmente el lugar del valor.

Finalmente, un último tema que sobresale, es que, bajo este esquema de metamorfosis sucesivas, se cae en un “círculo vicioso de superposiciones”. Este círculo vicioso se entiende de la siguiente manera:

Si volvemos ahora a la circulación global, M-D-M, se revelará que en ella una mercancía recorre toda su serie de metamorfosis. Sin embargo, al mismo tiempo y mientras ella comienza la primera mitad de la circulación y lleva a cabo la primera metamorfosis, una segunda mercancía entra en la segunda mitad de la circulación, lleva a cabo su segunda metamorfosis, y sale de la circulación y, a la inversa, la primera mercancía entra en la segunda mitad de la circulación, mientras una tercera mercancía entra en la circulación, recorre la primera mitad de su curso y lleva a cabo la primera metamorfosis. Por lo tanto, la circulación global M-D-M, en cuanto metamorfosis global de una mercancía, es siempre y al mismo tiempo el fin de la metamorfosis global de una segunda mercancía y el comienzo de la metamorfosis global de una tercera, es decir **una serie sin principio ni fin.**²³⁶

De esta forma, es necesario hacer notar que al exponer la naturaleza dual de las metamorfosis mercantiles, Marx salta del proceso de producción al de circulación, al grado de afirmar que “el proceso de la circulación es el movimiento de las metamorfosis del mundo de las mercancías.”²³⁷ Este proceso de circulación, pues, no es más que una “concatenación infinitamente intrincada de este movimiento, que siempre concluye y recomienza en puntos infinitamente diferentes.”²³⁸ La circulación mercantil, generada por el movimiento de las constantes metamorfosis, provoca una infinidad de transacciones, es decir, transmutaciones que acaban por no tener principio ni fin. Llegamos, pues, al *infinito de la forma mercantil*, momento que se exagera de forma importante al momento de introducir el crédito: el momento religioso en el intercambio de mercancías, “el convenio que presupone que una mercancía puede venderse por adelantado, es la

²³⁶ Karl Marx, *Contribución...*, *op. cit.*, p. 79

²³⁷ *Ídem.*, p. 81

²³⁸ *Ídem.*, p. 80

institucionalización que pospone el momento crítico de la venta de una mercancía.”²³⁹ Es decir, el crédito es una representación y adelanto de lo que tendría que ser una de las metamorfosis, esto acelera más el proceso de intercambio que de por sí ya, nos dice Marx, no tiene ni principio ni fin. Al atender las implicaciones del crédito dentro del proceso de intercambio parece que la elipse no soporta ya la infinidad de metamorfosis que surgen de él. Tal vez, la elipse sólo sea una forma geométrica introductoria que puede ayudarnos a entender cómo funcionan y lo descentradas que se encuentran dichas permutaciones. Lo que hace, pues, el crédito es retardar el *salto mortale*, el momento crítico, el salto de fe que tiene que dar la mercancía para metamorfosearse. Curiosamente, –y como se verá más adelante– con este proceso es con el que llega a proponer el infinito sonoro Julián Carrillo, quien también pasa de proponer el número inmenso de metamorfosis a la propuesta del infinito en las escalas, los acordes y los ritmos. Con todo esto ¿qué es lo que hace posible que surjan las metamorfosis mercantiles?, ¿cómo es posible que la mercancía se constituya, siendo una unidad, por polos dualmente contradictorios?, ¿qué estructura puede soportar esta naturaleza ambivalente? Las respuestas a estas preguntas se encuentran con más precisión en *El capital*.

La metamorfosis de las mercancías

Todo este recorrido se ha hecho, sin duda, por los terrenos de la teoría de la forma de valor de Marx. Así, el movimiento de metamorfosis y la propuesta de la elipse como estructura que soporta tal movimiento, no son más que un desarrollo para entender dicha teoría. De esta manera llegamos a *El capital*. Este es sin duda el análisis más acabado sobre el desdoblamiento de la mercancía, a la vez, para esta investigación, es el que más dudas produce. Hemos tenido claro, el

²³⁹ Kojin Karatani, *Transcrítica. Sobre Kant y Marx*, trad. Andrea Torres Gaxiola, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2021, p. 24.

mismo Marx lo menciona, que el proceso en que se intercambian mercancías implica relaciones contradictorias, recíprocamente excluyentes. Esta forma de relacionarse de las mercancías no es ningún error en el sistema capitalista, al contrario, es su naturaleza. Entendido esto, sabemos, pues, que el desarrollo de la mercancía no suprime tales contradicciones, sino al contrario, lo que hace es engendrar la *forma* en que puede moverse. Justo en este sentido es como Marx empieza la segunda sección del Capítulo III y termina diciendo en el primer párrafo: “Constituye una contradicción, por ejemplo, que un cuerpo caiga constantemente sobre otro y que con igual constancia se distancie del mismo. La **elipsis** es una de las formas de movimiento en que esta contradicción se realiza y al mismo tiempo se resuelve.”²⁴⁰

Ciertamente, las metamorfosis a las que se refiere en *El Capital*, son esencialmente las mismas que describe en la *Contribución*. En la edición alemana se refiere a ellas como *Die Metamorphose der Waren*²⁴¹, de manera similar en la edición en inglés las llama *the Metamorphosis of Commodities*²⁴². Utiliza también varias palabras como sinónimos, más variadas que en la *Contribución*. En ese sentido, habla de *transformación*, *mutación*, *permutación*, incluso de *transustanciación*, siempre para referirse a las metamorfosis, esto es, para referirse al *cambio de forma* que se da en la transacción venta-compra.

Marx, en un primer momento, hace referencia a uno de los aportes geométricos más grandiosos en la historia de la humanidad: las cónicas, particularmente a una de ellas: la elipse. Esta es, tal vez, la contribución mayor que hace Marx para entender cómo son posibles las

²⁴⁰ Karl Marx, *El Capital. Tomo I/Vol. 1, Libro primero. El proceso de producción del capital*, trad. Pedro Scaron, Siglo XXI, Biblioteca del pensamiento socialista, México, 2016, p. 127. (negritas mías)
Aristóteles en el Libro VIII, *Física* 261b 30 habla sobre el movimiento circular. Esto como antecedente de la revolución elíptica de Kepler.

²⁴¹ Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, Erster Band, Buch I: Der Produktionsprozeß des Kapitals*, DIETZ VERLAG BERLIN, Berlin, 1962, p. 118

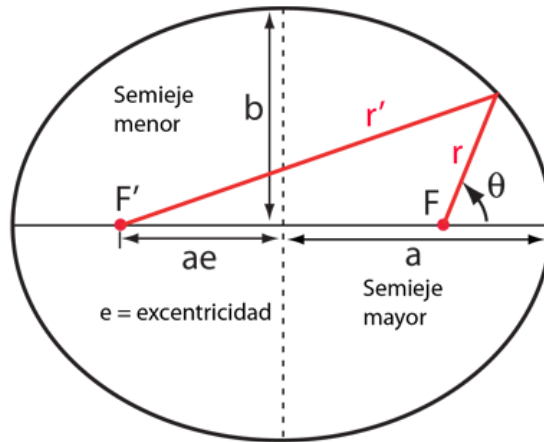
²⁴² Karl Marx, *Capital. Book One: The Process of Production of Capital*, **Translated:** Samuel Moore and Edward Aveling, edited by Frederick Engels, Progress Publishers, Moscow, USSR; First english edition of 1887; **Online Version:** Marx/Engels Internet Archive (marxists.org) 1995, 1999.

metamorfosis del capital y es también el elemento que complementa todo el desarrollo anterior sobre las contradicciones del capital. Pues con esta contribución nos otorga la estructura que soporta las contradicciones y hace posible las metamorfosis dentro del capitalismo, no solamente de las mercancías. Pero ¿de verdad vale la pena detenerse a lo que es en realidad una mención sin explicación por parte de Marx? Uno de los mayores problemas es que solamente lo afirma de manera explícita en una corta frase y nunca más se detiene a explicar o desarrollar esta idea: “La elipsis es una de las formas de movimiento en que esta contradicción se realiza y al mismo tiempo se resuelve”. Este es, tal vez, un primer elemento que nos hace dudar sobre la pertinencia de detenerse a desarrollar tal comentario. ¿La elipsis es solamente una ayuda para entender los movimientos de intercambio de las mercancías o realmente es una estructura esquemática que soporta tales transacciones? Pase a esto, el desarrollo de esta idea no es imposible, a lo largo de *El capital* se pueden rastrear los comportamientos de los distintos elementos y etapas del capitalismo en que podemos destacar esta estructura elemental para que el capitalismo, entendido como una pulsión, pueda seguir su marcha exterminadora.

¿Qué es entonces la elipsis? Ελλειψις, recuerda Sarduy, significa falta y “se aplica a la elipsis, ya que en ella algo ha sido suprimido, y también a la elipse, ya que algo le falta para ser un círculo perfecto.”²⁴³ La elipsis se utiliza en distintas disciplinas que parecen muy distintas entre sí, por ejemplo, la definición matemática más clásica dice que “una elipsis se define como el lugar geométrico de todos los puntos P del plano tales que la suma de sus distancias r_1 y r_2 a partir de dos puntos fijos F1 y F2, los focos, tiene un valor constante.”²⁴⁴

²⁴³ Severo Sarduy, “Barroco”, en: *Obras III. Ensayos*, FCE, México, 2013, p. 182. Aunque Sarduy utiliza “elipse” y “elipsis” para distinguir la forma retórica de la cónica geométrica, en este trabajo se utiliza indistintamente, pues, como se ve a continuación, los actuales manuales de matemáticas hacen uso del término “elipsis” para referir a la cónica y no “elipse” como Sarduy.

²⁴⁴ Richar Courant, Herbert Robbins, *pref.* y avances recientes Ian Stewart, *¿Qué son las matemáticas? Conceptos y métodos fundamentales*, trad. Martín Manrique Mansour, FCE, México, 2017, p. 233



La definición matemática no hace hincapié en el elemento invisible, mas introduce una propiedad interesante: el valor constante que se produce por la suma hacia cualquier punto de la figura desde ambos focos. Es decir, la distancia siempre será la misma desde cualquier punto de la figura hacia los dos centros aunque el punto de vista sea distinto. Es importante detenerse en este punto de vista matemático, pues el valor constante tendrá que prefigurar la condición mercantil del precio. Es decir, ese elemento que trata de regular o que, en palabras de Marx, afina a las mercancías. El precio es el *nómos*, es decir la ley que regula o la nota musical que afina.²⁴⁵ También será un engaño óptico, algo similar a lo que propone Karatani con su propuesta de la paralaje pronunciada en *Transcrítica* “Si mi propio punto de vista subjetivo es un engaño óptico, entonces, también la perspectiva objetiva o el punto de vista de otros no es más que un

Por ahora basta con dar la definición más clásica o, propiamente dicho, métrica, pues se sabe que existe una definición que establece la geometría proyectiva, la cual asume que “las secciones cónicas son simplemente las proyecciones de un círculo en un plano.” Posteriormente, Riemann en 1851 desarrolló la geometría elíptica, de la cual ahora tampoco se hablará.

²⁴⁵ Es en los Problemas del pseudo-Aristóteles donde se encuentra por primera vez el doble sentido de *nómos* o las *nómoi*, es decir, las leyes reguladoras aunque también las *nómoi* eran las piezas que se cantaban bajo una estructura armónica. Ver, Pseudo-Aristóteles, Problema XIX, 28. Con esto se reafirma la lectura que asegura que en Aristóteles, la música está estrechamente relacionada con la política. Recientemente ha sido Ramón Andrés quien hace una interpretación de esto y termina afirmando que la música será un remedio contra el olvido. Ver Ramón Andrés, *Filosofía y consuelo de la música*, Acantilado, Barcelona, 2020.

engaño óptico. Y si la historia de la filosofía no es nada más que la historia de esas reflexiones, entonces, en sí misma, no es más que un engaño óptico.”²⁴⁶

Asimismo, en literatura se sabe que la figura literaria de la elipse se entiende como una “figura de construcción, antiguamente llamada eclipsis, que consiste en suprimir una o más palabras que no son necesarias para la claridad del sentido; *vgr.*: ¿qué tal? por ¿qué tal estás? Ejemplo: Si el Rey no viene a prenderme no hay en todo el mundo quién. (Lope de Vega)”²⁴⁷ Tal definición devela la etimología de la palabra que, de *eclipsis* pasa a *elipsis*. Misma raíz para la palabra eclipse, en donde el ocultamiento de uno de los centros es más claro aún. Esta definición gramatical deja todavía más en claro el papel de la elipse (*eclipsis/eclipse*) dentro del proceso capitalista de la circulación de mercancías. Dado que existen siempre dos focos, uno de ellos está oculto.²⁴⁸ Ocultamiento o negación sin aniquilación. Es la fantasmagoría de la mercancía de la que habla Marx. Misterio de fe que hace transustancializar el pan y el vino por el cuerpo y la sangre de Cristo. Nuevamente, las aportaciones de Karatani nos servirán para entender mejor el elemento del ocultamiento o la invisibilidad como parte constitutiva de la dinámica propia del capitalismo y la generación de plusvalía: “uno de los puntos que quiero plantear es que **el modo en que se adquiere el plusvalor es estrictamente invisible** –en

²⁴⁶ Kojin Karatani, *Transcritica. Sobre Kant y Marx*, trad. Andrea Torres Gaxiola, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2021, p. 17.

²⁴⁷ Viviana H. Fernández, *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines. Tropos, figuras de pensamiento, de lenguaje, de construcción, de dicción, y otras curiosidades*, Buenos Aires, 2007, en: <http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=diccionario+pr%C3%A1ctico+de+figuras+ret%C3%B3ricas>

²⁴⁸ Esto nos lleva a pensar en la utilización actual de la elipse en los trabajos de rodaje cinematográfico, por ejemplo, en la reciente *Roma* de Alfonso Cuarón, en la primera escena vemos cómo se esparce al agua sobre el piso de un patio, escuchamos, pero no vemos, cómo cae el agua y por el sonido de una escoba que acompaña al agua, entendemos toda la escena: hay “alguien” que está echando el agua al piso mientras barre con la escoba. Lo cierto es que nosotros solamente vemos el agua en el piso y todo lo demás lo damos por hecho. Esta es una clara utilización de la elipse en el cine, es decir, mostrar sólo un foco (eje) en el tiro de la cámara mientras el otro foco, aunque operando, queda invisible pero no perceptible para nuestra experiencia cinematográfica. Tres minutos dura la cámara mostrándonos solamente cómo el agua, mezclada con jabón, recorre el estrecho tramo del piso del patio que nos permiten ver mientras escuchamos los ruidos de la escoba, una cubeta de metal y de la persona que está barriendo (el personaje principal). Cuarón utiliza este recurso de la elipsis en su primer plano secuencia que dura un total de cuatro minutos y medio, tres de ellos de manera elíptica para presentarnos, sin mostrarnos realmente, al personaje principal.

contraste con la manera en que la ganancia es adquirida– [...] la invisibilidad es también una condición para la lucha en el proceso de circulación.”²⁴⁹

Volviendo a la crítica de la economía política, tan sólo en este primer párrafo, Marx nos otorga la estructura que hacía falta en la *Contribución* y de la cual no se tenía más que una idea vaga en la *Miseria de la filosofía*. La elipsis es entonces esa estructura que nos ayuda a entender cómo es posible que dichas contradicciones operen sin desaparecer ni realizar antes una síntesis. Al entender que existe una relación focal contradictoria en el proceso de circulación de las mercancías, entendemos también cómo Marx se desprende totalmente del pensamiento hegeliano y cómo logra desarrollar un propio sistema crítico.

Ciertamente, si atendemos las nociones literaria y cinematográfica, podemos entender también cómo es posible que ambas metamorfosis puedan operarse al mismo tiempo cuando nuestra experiencia sólo puede percibir una de ellas: el comprador, la metamorfosis D-M, el vendedor la metamorfosis M-D. Queda ahora más claro lo que Marx decía desde la *Contribución* “La venta es necesariamente y al mismo tiempo su contrario, y la compra es una cosa cuando se contempla el proceso desde un lado, y la otra cuando se lo contempla desde el otro lado.” Un comportamiento fantasmagórico que recuerda, aparte de la fantasmagoría de la mercancía, el movimiento fantasmal que describió Marx sobre el comunismo: “Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo.”²⁵⁰ El foco que no se ve es justamente el fantasma, en este caso haciéndose presente desde el asedio, como asegura Derrida, quien recalca esta idea al desarrollar su fantología (*hantologie*)²⁵¹ y es ahí, también, donde al proceso de metamorfosis de las

²⁴⁹ K. Karatani, op. cit., p. 26. (negritas mías)

²⁵⁰ Karl Marx, F. Engels, “Manifiesto del Partido Comunista”, en: *Obras escogidas, Vol. I*, Editorial PROGRESO, URSS, 1974, p. 110

La traducción de Paco Leiva por parte de Ediciones Llibreria Universirària Barcelona y publicada por la editorial Folio en 2007, dice: “Un espectro ronda por Europa, el espectro del comunismo”

²⁵¹ Cfr., Jacques Derrida, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Editorial Trotta, Madrid, 2012.

mercancías le denomina “espectropoético”, pues al no encontrar una estructura que sostenga dichas permutaciones, acude a la alquimia y la magia para tratar de explicarlas:

La metamorfosis de las mercancías (*Die Metamorphose der Waren*) era ya un proceso de idealización transfiguradora que puede ser llamado legítimamente espectropoético. [...] Cuando, en este mismo pasaje, Marx describe la transmutación, se está tratando del asedio. Lo que opera de manera alquímica son intercambios o mezclas de (re)aparecidos, composiciones o conversiones *locamente espectrales*.²⁵²

A la concepción de Derrida, por demás interesante, le hace falta la estructura elíptica que sostiene y hace posibles las permutaciones, parece ser que, por tal motivo, Derrida habla de un proceso de idealización transfiguradora o, lo que es lo mismo, un proceso espectropoético. Visión que hace pensar el intercambio como un movimiento alquímico, punto del que parte para hablar de espectros.

Esta posición derridiana hace recordar que otra relación importante es la de la estructura elíptica con la forma de operar de la magia natural y, posteriormente, con la magia mecánica. En un acto de magia siempre existe un punto oculto y otro visible. El paso de la magia natural a la magia tecnológica o mecánica no puede ser posible sin la mediación del llamado *Humanismo* entendido no solamente como antropocentrismo sino, como bien afirma Bolívar Echeverría,

la pretensión de la vida humana de supeditar la realidad misma de lo Otro a la suya propia; su afán de constituirse, en tanto que Hombre o sujeto independiente, en calidad de fundamento de la Naturaleza, es decir, de todo lo infra-, sobre- o extrahumano, convertido en puro objeto, en mera contraparte suya. Aniquilación o expulsión permanente del caos –lo que implica al mismo tiempo una eliminación o colonización siempre renovada de la Barbarie–, el humanismo afirma un orden e impone una civilización que tienen su origen en el triunfo aparentemente definitivo de la técnica racionalizada sobre la técnica mágica. Se trata de algo que puede llamarse “la muerte

²⁵² *Ídem.*, pp. 59-60

de la primera mitad de Dios” y que consiste en la abolición de lo divino-numinoso en su calidad de garantía de la efectividad del campo instrumental de la sociedad.²⁵³

La conquista de lo humano sobre la técnica mágica, por medio de la técnica racionalizada, en el campo musical, fue realizada por medio de la creación de autómatas musicales en el siglo XVII, gracias al impulso contrarreformista de los jesuitas; “*propagatio fidei per scientias*”. En México destacan, por su relación, tanto epistolar – en el caso del jesuita poblano Alexandro Favián–, como bibliográfica –Sor Juana Inés de la Cruz–, con el destacado Athanasius Kircher (1602-1680). Los libros que arribaron al continente americano siguieron la misma vía de intercambio mercantil que todas las demás mercancías: el tornaviaje de Europa al puerto de Veracruz, de Veracruz, por vía terrestre, al puerto de Acapulco, de Acapulco a Manila, Filipinas y después, de regreso, de Manila a Europa pasando por las mismas escalas.²⁵⁴ Una de las mayores rutas de intercambio mercantil que conectaba Occidente con Oriente, teniendo a México de por medio. Entre estos libros se encuentra la importante *Historia y magia natural o ciencia de filosofía oculta, con nuevas noticias de los más profundos misterios, y secretos del Universo visible* del jesuita Hernando Castrillo.²⁵⁵ Libro que da cuenta de la importancia del neoplatonismo –principalmente las relecturas del *Timeo*– y de Nicolás de Cusa como referentes teóricos para la comprensión del mundo. Hay que recordar que estas influencias son notorias en varios momentos en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz. En su Romance 21 *Que escribe a la*

²⁵³ Bolívar Echeverría, “Modernidad y capitalismo (15 tesis)”, en *Las ilusiones de la modernidad*, El equilibrista, UNAM, México, 1997, pp. 149-150

²⁵⁴ Es importante referir, para los estudios del puerto de Veracruz en los que su música está presente, las siguientes obras: Antonio García de León, *Tierra adentro, mar en fuera. El puerto de Veracruz y su litoral a Sotavento, 1519-1821*, FCE, Universidad Veracruzana, México, 2014. Y Antonio García de León, *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*, FCE, México, 2016.

²⁵⁵ Hernando Castrillo, *Historia y magia natural o ciencia de filosofía oculta, con nuevas noticias de los más profundos misterios, y secretos del Universo visible, en que se trata de Animales, Pezes, Aves, Plantas, Yervas, Metales, Piedras, Aguas, Semillas, Parayso, Montes y Valles, escrita por el Padre Hernando Castrillo de la Compañía de Jesus, natural de Cadiz, donde trata de los secretos que pertenecen a las partes de la tierra*, Madrid, 1723. Consultado en <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5323759587&view=1up&seq=5&skin=2021>

Excelentísima Señora Condesa de Paredes, excusándose de enviar un libro de música; y muestra cuán eminente era en esta arte, como lo prueba en las demás, escribe:

¿Enseñar Música a un Ángel?
¿Quién habrá que no se ría
de que la rudeza humana
las Inteligencias rijá?

Mas si he de hablar la verdad,
es lo que yo, algunos días,
por divertir mis tristezas
di en tener esa manía,

y empecé a hacer un *Tratado*
para ver si reducía
a mayor facilidad
las reglas que andan escritas.

En él, si mal no me acuerdo,
me parece que decía
que es una línea espiral,
no un círculo, la Armonía;

y por razón de su forma
revuelta sobre sí misma,
lo intitulé *Caracol*,
porque esa revuelta hacía.²⁵⁶

Nuevamente, la concepción de armonía es importante. Sor Juana cita la concepción cusana de la armonía como una espiral que deja relucir en *De ludo globi* (1463) pero sin citar directamente a Nicolás de Cusa y, de paso, nombra su famoso tratado de música, *Caracol*, que a la fecha no ha sido localizado pero que asume, ya desde el nombre, dicha concepción cusana de armonía. Así, la relación del pensamiento neoplatónico es tanto musical como mágica que tiene que ver con la concepción de la armonía que no sólo tiene tintes musicales sino cosmológicos. La armonía musical como trasunto de la armonía del alma que, a la vez, es reminiscencia de la armonía

²⁵⁶ Sor Juana Inés de la Cruz, 21. “Que escribe a la Excelentísima Señora Condesa de Paredes, excusándose de enviar un libro de música; y muestra cuán eminente era en esta arte, como lo prueba en las demás”, en *Florilegio. Poesía. Teatro. Prosa. Sor Juana Inés de la Cruz*, selección y prólogo de Elías Trabulse, Promexa Editores, México, 1979, pp. 78-79.

celestial (música de las esferas).²⁵⁷ Cabe anotar la influencia de Nicolás de Cusa en toda la primera parte de este Romance, no ya del *De ludo globi* sino de la *Docta ignorantia*.²⁵⁸ En esta corriente barroca se encuentra Athanasius Kircher, cuyo pensamiento es propiamente un neoplatonismo ficiniano con un tanto de mística cusana. Recordando el señalamiento de Bolívar Echeverría sobre el humanismo pensado como ese paso de la técnica mágica a la técnica racionalizada, es interesante lo que dice Linda Báez Rubí:

Más interesante resulta destacar que no sólo los libros de tan famoso polígrafo [Athanasius Kircher], representante de la corriente educativa barroca de los jesuitas, arribaron al continente americano sino que con ellos llegó su complemento indispensable para la realización de la práctica experimental que anunciaba ya el pensamiento humanista del *Quattrocento*: los instrumentos que vivieron un desarrollo exponencial en los nuevos campos difundidos por la enciclopedia barroca como la óptica, la mecánica, la neumática y la gnómica.²⁵⁹

Es importante destacar la importancia de los autómatas musicales y el interés de Alexandro Favián por ellos.²⁶⁰ Desde este punto de vista, no me parece extraña la relación teológica que realiza Walter Benjamin con el autómata del ajedrez.

Es conocido el relato del autómata construido de forma tal que, para asegurarse la conquista de la partida, podía contrarrestar en una jugada cualquier movimiento del

²⁵⁷ En esta interpretación del Romance, sigo de cerca el trabajo de Linda Báez Rubí que en seguida se citará

²⁵⁸ Aquí sigo de cerca las interpretaciones que ha realizado al respecto Evodio Escalante en el *Primero Sueño* de Sor Juana, las cuales se pueden encontrar en dos grabaciones de video: en su ponencia titulada *El Sueño de Sor Juana* en el marco de la conmemoración del centenario del natalicio de Raúl Rangel Frías en la Universidad Autónoma de Nuevo León: https://www.youtube.com/watch?v=jEK7tsuQ_Js&t=209s y en la grabación con motivo del Homenaje al Dr. Evodio Escalante. Entre la literatura y la filosofía: <https://www.youtube.com/watch?v=Nh0UWFa6tE>

De manera más desdibujada, músicos como Mario Lavista asumen que en Sor Juana se puede apreciar la concepción de músicos distinta del cantor, de raigambre neoplatónica y que dominó en la Edad Media. Ver, Mario Lavista, “Guido y Sor Juana”, en *Cuaderno de música I*, El Colegio Nacional, México, 2016, pp. 31-40.

²⁵⁹ Linda Báez Rubí, “La música y la armonía cosmológica en las prácticas culturales y literarias de la Nueva España”, en *De música y cultura en la Nueva España y el México independiente: testimonios de innovación y pervivencia*, Lucero Enríquez Rubio, coord. y editora, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2017, p. 17

²⁶⁰ Un estudio sobre la correspondencia entre Favián y Kircher lo ha realizado Ignacio Osorio Romero, *La luz imaginaria. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, México, 1993

ajedrecista oponente. Un muñeco en traje turco, con pipa de narguile en su boca, se sienta al tablero que está apoyado sobre una amplia mesa. Por medio de un sistema de espejos se produce la ilusión de que esa mesa es transparente por todos lados. En verdad, dentro del muñeco se sentaba un enano jorobado, maestro de ajedrez, que le movía la mano con unos cordeles. Un aparataje equivalente puede ser imaginado para la filosofía. Siempre deberá ganar el muñeco, cuyo nombre sea “materialismo histórico”. Podrá sin más enfrentarse a cualquiera, si se sirve de la teología, pequeña y desagradable hoy, la cual no debe dejarse ver por nadie.²⁶¹

Gran parte de la relación de los autómatas con la magia es la del asombro que provoca que exista una fuerza oculta que le da movimiento al autómata. Aunque el asombro no es la finalidad del interés que éste despierta, sino que va más allá: los autómatas (también los relojes) son la demostración del movimiento perpetuo del cosmos (*machina mundi*). El ser humano es pensado como un *alter opifex Deus*, de ahí que Echeverría asuma este paso como “la muerte de la primera mitad de Dios.” Hay que precisar que ya a principios del siglo XX en México los autómatas musicales siguen causando asombro, pero ahora en su forma mercantil. En la mayoría de las revistas de cultura musical –que no eran muchas–, se anuncia la venta de autómatas. Por ejemplo, en los números de la *Revista Musical de México*, tanto de los años 1919 y 1920 se anuncian “pianos autotono”, pianos que podían ser automáticos, eléctricos o reproductores.

²⁶¹ Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia (*Über den Begriff der Geschichte*)”, en: *Estética y política*, trad. Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2009, p. 131.



Revista Mvsical de México, Tomo I, Núm. 3, 15 de julio de 1919.



Revista Mvsical de México, Tomo I, Núm. 5, 15 de septiembre de 1919.

Así, esta propuesta de la elipsis, como estructura musical y mercantil, llega, sin proponérselo y de forma indirecta, a la milenaria relación entre las figuras geométricas con la música, la cosmología y la teología; una relación de corte neoplatónico (para nada ajena en la tradición del pensamiento humanista mexicano, que tiene a exponentes de primera línea como Sor Juana Inés de la Cruz y su relación con la espiral de Nicolás de Cusa, en donde el movimiento helicoidal representa la forma en la que el alma se armoniza con el universo), basta mencionar el *Musurgia universalis* (1650) de Kircher que tanto influenció a J. S. Bach, Beethoven y Rameau pero también a la mayoría de la élite intelectual musical jesuita y no de los siglos XVII y XVIII mexicanos.

Me parece que la estructura elíptica que Marx asume en la mercancía tiene límites más lejanos. Ya hemos visto cómo funciona la elipsis dentro del proceso de metamorfosis de las mercancías. Ahora quisiera plantear una directriz general e introductoria sobre cómo se entenderían, de manera general, las llamadas metamorfosis que se originan dentro del amplio proceso global de circulación (Cc) que Marx explica en el Tomo II de *El capital*.

Como ya se ha dicho, Marx distingue el movimiento elíptico como la estructura operante en la mercancía, en el cual existe un proceso de metamorfosis. La propuesta de la forma elíptica viene de la comprensión de lo que es la mercancía para Marx. Si ya sabemos, entonces, que el proceso en que se intercambian mercancías implica relaciones contradictorias, recíprocamente excluyentes y que el desarrollo de la mercancía no suprime estas contradicciones, sino que engendra la forma en que puede moverse²⁶², entonces se infiere que el terreno en el que se transforman las mercancías continuamente es un terreno cambiante, Marx entiende esto como “metabolismo social”, es decir, en tanto se transfieren mercancías por otras en las cuales unas son no-valores de uso por otras que son valores de uso, estamos ante un metabolismo social.²⁶³

²⁶² Esta particularidad de la mercancía no siempre ha sido así de clara para las diferentes lecturas críticas marxistas contemporáneas. Un ejemplo claro de ello es el del Bolívar Echeverría de *El discurso crítico de Marx*, en donde entiende los polos contradictorios de la mercancía como dos elementos aparte que no se encuentran en el mismo espacio y tiempo. Esto estaría en contra de lo que hasta aquí se ha explicado. Por los desarrollos posteriores de Echeverría se creería que tal concepción que enuncia en este libro es refutada. Por ahora nos basta citar cómo para Echeverría no es tan claro, en ese entonces, esta contradicción que sostiene la forma mercancía:

“En efecto, los dos polos de esta contradicción –en definitiva: el valor y el valor de uso– no tienen normalmente que encontrarse en un mismo tiempo y lugar, en un mismo “cuerpo” de mercancía. En la medida en que una mercancía sólo puede estar en uno de los dos extremos de la relación de equivalencia, los dos polos mercantiles que se repelen se encuentran repartidos en dos “cuerpos” de mercancía: el polo “valor de uso” en el cuerpo de la mercancía activa o relativa y el polo “valor” en el cuerpo de la mercancía pasiva o co-relativa. La mercancía existe, así, alternativamente en sus dos formas de existencia contradictorias entre sí.” Bolívar Echeverría, “Comentarios sobre el ‘punto de partida’ de El Capital”, en: *El discurso crítico de Marx*, Ítaca, FCE, México, 2017, p. 121

²⁶³ Asimismo, Harvey se acerca, sin que sea su pretensión, a esta idea del proceso de circulación como un metabolismo social, al preguntarse si el capital es una cosa o un proceso y afirma que “La dualidad proceso-cosa no es exclusiva del capital, sino que en mi opinión es una condición universal de la existencia en la naturaleza, y dado que los seres humanos forman parte de esta, es una condición universal de la actividad y de la vida social en todos los modos de producción.” David Harvey, “Contradicción 6 ¿El capital es una cosa o un proceso?”, en: *op. cit.*, p. 83.

Parece ser que con la concepción de las metamorfosis tanto como con la de metabolismo social, Marx rozaría los linderos metafísicos al pensar que toda la lógica de la actividad del capitalismo obedece a una forma metafísica, en este caso la naturaleza. Para nada es así. De hecho, se puede pensar esto, debido a que la misma noción de metamorfosis viene de una larga tradición dentro de la literatura y la filosofía emparentada con cosmovisiones de orden metafísico, es decir, las transformaciones a las que se alude tienen que ver, no con una técnica racionalizada o un proceso económico, sino por mediación divina.²⁶⁴ Marx no concuerda con estas posiciones y lo que hace es traspasar a un plano no metafísico el concepto de metamorfosis aunque sin aniquilar dicho plano. No es casualidad, parece, que en el libro en donde empieza a disentir y poner en la mesa el tema de las contradicciones entre valor de uso y valor de cambio, *Miseria de la filosofía*, también denuncia, en la segunda parte, la metafísica de la economía política.

Alfred Schmidt, de manera semejante, entiende la relación de la naturaleza con el proceso histórico como una constante expresión de la mercancía: “La mercancía es una unidad de determinaciones opuestas. Como ‘célula’ de la sociedad burguesa refleja en sí la relación de la naturaleza con el proceso histórico, tal como éste se presenta en el estadio de las fuerzas productivas avanzadas. La mercancía contiene la naturaleza como ‘ser en sí’ y como ‘ser para otro’”. Alfred Schmidt, “Naturaleza y análisis de la mercancía”, en: *El concepto de naturaleza en Marx, Siglo XXI*, Biblioteca del pensamiento socialista, México, 2014, p. 73

Por el contrario, para Thomas Piketty las metamorfosis del capital corresponden a la evolución del “acervo” del capital, es decir, la evolución de su tamaño desde la relación capital/ingreso y la composición entre distintos activos que se han generado desde el siglo XVIII a la actualidad, así como el desarrollo de las diferentes formas de riquezas. Piketty, por lo tanto, lo que hace es un estudio sobre las transformaciones en la estructura del capital desde el siglo XVIII en Reino Unido y en Francia. *Cfr.*, Thomas Piketty, “Las metamorfosis del capital”, en: *El capital en el siglo XXI*, FCE, México, 2015, pp. 129-156

Las metamorfosis a las que se refiere Piketty difieren mucho de las que habla Marx en *El capital*.

²⁶⁴ Uno de los grandes mitos de la metamorfosis se encuentra en la *Odisea*, cuando Idótea le confiesa a Menelao que capturando a su padre Proteo, éste le podría decir su destino. El problema es que Proteo rehúye a su vocación y para ello se transforma en cualquier animal. *Cfr.*, Homero, *Odisea*, IV, 383-424. Por su parte Ovidio, en una gran muestra de genialidad, redacta el poema *Metamorfosis*, donde reúne todas las transformaciones que relatan los mitos griegos. Por otro lado, en la literatura latinoamericana, José Enrique Rodó escribe *Motivos de Proteo* con la intención de realizar un libro en perpetuo devenir. En la filosofía mexicana, Eduardo Nicol publicó *La agonía de Proteo*, donde afirma que la forma es una constancia del ser, el problema es que el ser humano es un ser inconstante. Todas estas publicaciones, aunque de diferentes tradiciones, con fuertes tintes metafísicos. *Cfr.*, Ovidio, *Metamorfosis, ed. y trad.* Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, Cátedra, Letras Universales, Madrid, 2015; *Cfr.*, José Enrique Rodó, *Motivos de Proteo. Nuevos motivos de Proteo, pról.* Raimundo Lazo, Porrúa, México, 1993; *Cfr.*, Eduardo Nicol, *La agonía de Proteo*, Herder, México, 2004.

Si Marx habla de un metabolismo social, lo entiende en el sentido relacional, esto es, que se refiere al constante movimiento de transformación que se genera en el proceso global del capitalismo. De ahí que Marx asuma que “cada elemento [del proceso global de circulación] se presenta como punto de partida, punto de transición y punto de retorno. El proceso global aparece como unidad de los procesos de producción y de circulación; el de producción se vuelve mediador del de circulación y a la inversa.”²⁶⁵ Lo que une, entonces, a los tres procesos o ciclos será la valorización del valor y todo esto será posible gracias a un movimiento de metamorfosis ya no de mercancías (aunque sí estén implicadas), sino de procesos globales en donde el valor y su propia valorización son el objetivo de dichas permutaciones. Así, el ciclo del capital dinerario, el ciclo del capital productivo y el mercantil, se excluyen y se relacionan mutuamente por medio de continuas transformaciones, de metamorfosis. De nueva cuenta, ¿cómo es posible que se excluyan y se relacionen a la vez? Por medio de la estructura elíptica. Por medio de la filtración invisible o fantasmagórica de elementos de un proceso en otro proceso. El capital es, pues, un *metabolismo social “protéico”* que, a diferencia de Proteo, cambia constantemente de forma para cumplir su “destino”. Dice Marx: “El proceso cíclico del capital es interrupción permanente, abandono de una fase, ingreso en la siguiente; dejación de una forma, existencia en otra; cada una de estas fases no sólo trae aparejada la otra, sino que al mismo tiempo la excluye.”²⁶⁶

Por otro lado, parece ser que la estructura elíptica alcanza, también, otro límite más que –de la misma manera que las metamorfosis del proceso global de producción del capital– lo enuncio de manera general. La forma elíptica, me parece, puede ayudar a entender lo que asumen algunos marxistas críticos actuales, sigo pensando en Kojin Karatani, quien afirma que la forma de adquirir plusvalor en el capitalismo es invisible. Esta afirmación parte de asumir que los

²⁶⁵ Karl Marx, *El capital. El proceso de circulación del capital*, Tomo II, Vol. 4, Siglo XXI, México, p. 117.

²⁶⁶ *Ídem*, p. 119.

diferentes intercambios (ya sea D-M o M-D) entre los diferentes sistemas de valor son siempre equitativos, por tanto la obtención del plusvalor, para los diferentes capitales, puede obtenerse – como lo acabamos de ver– gracias a alguno de los procesos o ciclos del capital. Por esto asegura

Karatani:

Sea como fuere, el capital no es selectivo respecto al modo en que realiza el plusvalor; siempre realiza el plusvalor a partir de la diferencia entre los sistemas de valores gracias a un intercambio equitativo en cada transacción. Pero uno de los puntos que quiero platear es que *el modo en que se adquiere el plusvalor es estrictamente invisible* –en contraste con la manera en que la ganancia es adquirida– y, por así decirlo, el mecanismo entero permanece en un hoyo negro. Por lo tanto, la *invisibilidad* es también una condición para la lucha en el proceso de circulación.²⁶⁷

Es decir, como indica Marx al distinguir entre la tasa de ganancia, la ganancia, el plusvalor y la tasa de plusvalor y al asumir que la tasa de ganancia es el resultado de la tasa de plusvalor medida según el capital global, así la transformación del plusvalor en ganancia se debe a la transformación de la tasa de plusvalor en tasa de ganancia: “El plusvalor y la tasa de plusvalor son, relativamente hablando, *lo invisible y lo esencial* que hay que investigar, mientras que la tasa de ganancia, y por ende la forma del plusvalor en cuanto ganancia, se revelan en la superficie de los fenómenos.”²⁶⁸

De esto se puede concluir que la mercancía no se refiere a una cosa en específico sino a una relación entre varios factores, por ejemplo, el trabajo producido (pretérito) y el producto (convertido en mercancía), el valor de uso y el valor de cambio o la plusvalía y la ganancia en donde, siempre, una de las dos partes se esconde.

²⁶⁷ Kojin Karatani, *Transcrítica*, trad. Andrea Torres Gaxiola, FFyL, UNAM, México, pp. 25-26. (Itálicas mías)

²⁶⁸ Karl Marx, *El capital*, Tomo III, Vol. VI, Siglo XXI, México, p. 49.

Bibliografía

Agustín, San, “La música”, en *Obras completas XXXIX, Escritos varios (1º)*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, MCMLXXXVIII, pp. 49-364.

Agüeros, Agustín, “Manuel M. Ponce, pianista y compositor aguascalientense”, *El tiempo Ilustrado*, 30 de septiembre de 1906.

Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. Eduardo L. Suárez, FCE, México, 1993.

Andrés, Ramón, *Filosofía y consuelo de la música*, Acantilado, Barcelona, 2020.

Aristóteles, *Física*, Gredos, Madrid,

Attali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, trad. Ana María Palos, Siglo XXI, México, 1995.

Báez Rubí, Linda, “La música y la armonía cosmológica en las prácticas culturales y literarias de la Nueva España”, en *De música y cultura en la Nueva España y el México independiente: testimonios de innovación y pervivencia*, Lucero Enríquez Rubio, coord. y editora, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2017.

Barrón Corvera, Jorge, *Manuel M. Ponce, A Bio-Bibliography*, Westport, Praeger, 2004 (Bio-Bibliographies in Music, número 95)

Benjamin, Walter, “Sobre el concepto de historia (*Über den Begriff der Geschichte*)”, en: *Estética y política*, trad. Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2009.

Berlin, Isaiah, *Las raíces del Romanticismo*, trad. Silvina Marí, Edición de Henry Hardy, 1999

Boecio, *Sobre el fundamento de la música*, Gredos, Madrid, 2009.

Borghi, Simone, *La casa y el cosmos. El ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari*, Cactus, Buenos Aires, 2014.

Botstein, Leon, “La invención modernista de México. Carlos Chávez, la Revolución mexicana y la política cultural de la música”, en: *Carlos Chávez y su mundo*, editora Leonora Saavedra, El Colegio Nacional, México, 2018.

Brading, David, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, Era, México, 2011.

Brennan, Juan Arturo, “Por el camino de Carrillo”, en: *Pentagrama de Letras*, CONACULTA, México, 2009, p. 315. (Originalmente publicado en: *Revista Universidad de México*, diciembre de 1988)

Cabrera e Ipiña de Corsi, Matilde; Buerón Rivero de Bárcena, María, *La Lonja de San Luis Potosí. Un siglo de tradición. “Memorias de María Asunción”*, sin ed., sin año.

Calva, José Rafael, *Julián Carrillo y microtonalismo: la visión de Moisés*, SACM, INBA, México, 1984.

Campos, Rubén M., *El Folklore Literario y Musical de México*, selección y notas preliminares de Alfredo Ramos Espinosa, Biblioteca Enciclopédica Popular, no. 126 de la colección, SEP, México, 1946.

_____, *El Folklore Literario y Musical de México*, selección y notas preliminares de Alfredo Ramos Espinosa, colección METROpolitana, no. 25, México, 1974.

Carredano, Consuelo y Eli, Victoria, “Ideas, canciones y oposiciones”, en: *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Vol. 8, FCE, México, 2015.

Carrillo, Julián, *Dos leyes de física musical*, sin ed., México, 1956.

_____, *El infinito en las escalas y en los acordes*, Ediciones Sonido 13, México, 1957.

_____, *Errores universales en música y física musical*, Seminario de Cultura Mexicana, México, 1967.

_____, *Física musical*, manuscrito sin fecha

_____, *La física purificará a la música*, manuscrito sin fecha.

_____, *Leyes de metamorfosis musicales*, sin ed., México, 1949.

_____, *Musical compositions in third, quarter, eighth and sixteenth-tones. Musical critic's comments*, sin ed., México, sin fecha.

_____, *Pre-Sonido 13. Rectificación básica al sistema musical clásico*, S.L.P., México, 1930.

_____, *Problemas de estética musical enviados a la U.N.E.S.C.O. y datos históricos relacionados con el problema del Sonido 13*, Imprenta universitaria, México, 1949.

_____, “Prólogo a la primera edición”, en: *Tratado sintético de instrumentación para orquesta sinfónica y banda militar*, 2ª edición, s/ed., México, 1948.

_____, *Sonido 13. Fundamento científico e histórico*, sin ed., México, 1948

_____, *Teoría Lógica de la Música*, sin Ed., México, 1954.

_____, *Tratado sintético de contrapunto (melodías simultáneas)*, 3ª ed. (corregida, aumentada y ligeramente modernizada), sin ed., México, 1948.

_____, *Tres conferencias*, 3ª edición, México, D.F., 1936.

Carrillo Flores, Dolores, *Julián Carrillo. Testimonio de una vida*, Secretaría de Cultura, Centro Julián Carrillo, S. L. P., México, 2020.

Castrillo, Hernando, *Historia y magia natural o ciencia de filosofía oculta, con nuevas noticias de los más profundos misterios, y secretos del Universo visible, en que se trata de Animales, Pezes, Aves, Plantas, Yervas, Metales, Piedras, Aguas, Semillas, Parayso, Montes y Valles, escrita por el Padre Hernando Castrillo de la Compañía de Jesus, natural de Cadiz, donde trata de los secretos que pertenecen a las partes de la tierra*, Madrid, 1723. Consultado en <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5323759587&view=1up&seq=5&skin=2021>

Courant, Richar y Robbins, Herbert, *pref. y avances recientes Ian Stewart, ¿Qué son las matemáticas? Conceptos y métodos fundamentales*, trad. Martín Manrique Mansour, FCE, México, 2017.

Conti, Luca, *Suoni di una terra incognita. Il microtonalismo in Nord America (1900-1940)*, Libreria Musicale Italiana, Italia, 2005.

Chávez, Carlos, *Obras, Vol. 1, Escritos periodísticos (1916-1939)*, comp. y ed. Gloria Carmona, El Colegio Nacional, México, 1997.

_____, “La música en México (1900-1950)”, en: Carlos Chávez, *Obras, Vol. 3. Escritos periodísticos (1950-1975). Varia (1932-1977)*, comp. y ed. Gloria Carmona, El Colegio Nacional, México, 2014.

Cruz, Sor Juana Inés de la, 21. “Que escribe a la Excelentísima Señora Condesa de Paredes, excusándose de enviar un libro de música; y muestra cuán eminente era en esta arte, como lo prueba en las demás”, en *Florilegio. Poesía. Teatro. Prosa. Sor Juana Inés de la Cruz*, selección y prólogo de Elías Trabulse, Promexa Editores, México, 1979.

Deleuze, Gilles, *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Cactus, Buenos Aires, 2017.

Derrida, Jacques, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Editorial Trotta, Madrid, 2012.

Echeverría, Bolívar, “Comentarios sobre el ‘punto de partida’ de El Capital”, en: *El discurso crítico de Marx*, Ítaca, FCE, México, 2017.

_____, “El *ethos* barroco”, en: *La modernidad de lo barroco*, ERA, México, 2011.

_____, “El juego, la fiesta y el arte”, en *Definición de la cultura*, FCE, México, 2010.

_____, “Ethos barroco y arte barroco”, en: *La modernidad de lo barroco*, ERA, México, 1998.

_____, “Imágenes de la *blanquitud*”, en: *Modernidad y blanquitud*, ERA, México, 2011.

_____, “Modernidad y capitalismo (15 tesis)”, en *Las ilusiones de la modernidad*, El equilibrista, UNAM, México, 1997.

Elias, Norbert, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, FCE, México, 2019.

Eximeno, Antonio, *Del origen y reglas de la música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración*, trad. Francisco Antonio Gutiérrez, Madrid, Imprenta Real, 1796, en Antonio Gallego, “La investigación de la música en los jesuitas expulsos”, en Oscar Flores (coord.) *El Clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820). Arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, México, 2014.

Fernández, Viviana H., *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines. Tropos, figuras de pensamiento, de lenguaje, de construcción, de dicción, y otras curiosidades*, Buenos Aires, _____, 2007, en: <http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=diccionario+pr%C3%A1ctico+de+figuras+ret%C3%B3ricas>

Fernández de la Cuesta, Ismael, “Nota sobre la teoría musical de los jesuitas expulsos y el padre Pedro de Ulloa (1678-1721)”, en Oscar Flores (coord.) *El Clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820). Arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, México, 2014.

Fernández de Lizardi, José Joaquín, *El Periquillo Sarniento*, Editorial Porrúa, Colección Sepan Cuantos, México, 2016.

Galeano, Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina*, ed. 50, Siglo XXI, México, 2021.

Gámez, Moisés, *Esencia de espectáculo, arte y cultura. 120 años del Teatro de la Paz de San Luis Potosí*, Editorial Ponciano Arriaga, CONACULTA, COLSAN, San Luis Potosí, S. L. P., 2014.

García Bacca, Juan David, *Filosofía de la música*, Anthopos, Madrid, España, 1990.

_____, *Presente, pasado y porvenir de Marx y del marxismo*, FCE, México, 1985.

García de León, Antonio, *Tierra adentro, mar en fuera. El puerto de Veracruz y su litoral a Sotavento, 1519-1821*, FCE, Universidad Veracruzana, México, 2014.

_____, *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*, FCE, México, 2016.

González Casanova, Pablo, “Una utopía de América”, 1ª ed., 1953, en: *Pablo González Casanova. Obras históricas 1948-1958 (El misonéismo y la modernidad cristiana en el siglo XVIII; Una utopía de América; La literatura perseguida en la crisis de la Colonia)*, ediciones facsimilares, pról. Andrés Lira, El Colegio de México, México, 2013.

Gómez Rivas, Armando, “Instituciones musicales. La conformación de una cultura musical en el México del siglo XX”, en: *La música en los siglos XIX y XX*. Tomo IV, Colección El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010), CONACULTA, México, 2013.

Grupo 13 Metropolitano, *Julián Carrillo. Su vida y su obra*, Edición Grupo 13 Metropolitano, México, 1945.

Hammeken, Luis de Pablo, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, Bonilla Artigas Editores, México, 2018.

Harvey, David, *Diecisiete contradicciones y el fin del capitalismo*, trad. Juan Mari Madariaga, Editorial IAEN (Instituto de Altos Estudios Nacionales del Ecuador), Quito, Ecuador, 2014.

Henríquez Ureña, Pedro, “Música popular de México”, en: *Estudios mexicanos*, FCE, SEP, México, 1984.

Hernández-Hidalgo, Omar, quien realizó un primera recapitulación del Archivo en *Catálogo integral del archivo Julián Carrillo*, Instituto de Cultura de San Luis Potosí, Editorial Ponciano Arriaga, San Luis Potosí, 2000.

Homero, *Odisea*, Gredos, Madrid,

Ibargüengoitia, Jorge, “Las lecciones de la historia patria. Monsieur Ripois y la Malinche”, en: *Instrucciones para vivir en México*, Joaquín Mortiz, México, 2018.

Illades, Carlos, *Nación, sociedad y utopía en el romanticismo mexicano*, Sello Bermejo, CONACULTA, México, 2005.

Juanes, Jorge, *Diego Rivera. Pintor de templos de estado*, Ediciones Quinto Sol, México, 2016

Karatani, Kojin, “Introducción ¿qué es la transcrítica?”, *Transcrítica*, trad. Andrea Torres Gaxiola, pp. 14-15, consultado en: http://www.kojinkaratani.com/en/pdf/Transcritica_Prefacio_e_Introduccion.pdf.

_____, *Transcrítica. Sobre Kant y Marx*, trad. Andrea Torres Gaxiola, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2021.

Latham, Alison, (coord.), “pieza de carácter”, en: *Diccionario Enciclopédico de la Música*, FCE, México, 2014.

Lavista, Mario, “Guido y Sor Juana”, en *Cuaderno de música I*, El Colegio Nacional, México, 2016.

Madrid, Alejandro, “Manuel M. Ponce from Nineteenth-Century *Modernismo* to Twentieth Century Modernism”, en *Sounds of a Modern Nation, Music, Culture, and Ideas in Post-Revolutionary Mexico*, Temple University Press, 2009.

Martínez Mendoza, José Refugio, *Senda de Espinas y Flores. Los creadores de la física potosina*, Pról. Marco Arturo Moreno Corral y Antonio Aguilera Ontiveros, Museo de Historia de la ciencia de San Luis Potosí, Sociedad Científica Francisco Javier Estrada, México, 2012.

Martínez, J.R.; Martínez Gutiérrez, Luis Guillermo “Análisis de la construcción de la teoría del Sonido 13 basado en el modelo epistemológico de Einstein”, en: *Scientific Journal SLP*. Article 3SJ, pp. 10. Available online July 13, 2017.

_____, *Julián Carrillo. El potosino que forjó un nuevo universo*, México, 2016.

Marx, Karl, *Capital. Book One: The Process of Production of Capital*, Translated: Samuel Moore and Edward Aveling, edited by Frederick Engels, Progress Publishers, Moscow, USSR;

First english edition of 1887; Online Version: Marx/Engels Internet Archive (marxists.org) 1995, 1999.

_____, *Contribución a la crítica de la economía política*, trad. Jorge Tula, León Mames, et. al., Siglo XXI, Biblioteca del pensamiento socialista, México, 2016.

_____, “Contribución a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel”, en *Karl Marx. Antología*, Siglo XXI, México, 2015.

_____, *Cuadernos de París (Notas de lectura de 1844)*, trad., notas y edición Bolívar Echeverría, estudio previo Adolfo Sánchez Vázquez, Ítaca, México, 2011.

_____, “Das Elend der Philosophie” en: Karl Marx - Friedrich Engels, *Werke, Band 4*, Dietz Verlag, Berlin/DDR, 1972, S. 63 – 182.

_____, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, Erster Band, Buch I: Der Produktionsprozeß des Kapitals*, DIETZ VERLAG BERLIN, Berlin, 1962.

_____, *El Capital*, Tomo I, Vol. I, Siglo XXI, México, 2016.

_____, *El Capital, libro I, capítulo VI inédito*, Siglo XXI, México, 1971.

_____, *El capital. El proceso de circulación del capital*, Tomo II, Vol. 4, Siglo XXI, México.

_____, *El Capital. El proceso global de la producción capitalista*, Tomo III, Vol. 6, trad. León Mames, Siglo XXI, México, 2009.

_____, “En torno a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel”, en *La sagrada familia y otros escritos de la primera época*, traducción de Wenceslao Roces, Grijalbo, México, 1959.

_____, “La llamada acumulación originaria. Capítulo XXIV”, en: *El Capital. El proceso de producción del capital*, Tomo I, Vol. 3, Libro primero, trad. Pedro Scaron, Siglo XXI, México, 2018.

_____, *Misère de la philosophie Réponse à la Philosophie de la misère de Proudhon*, en: <https://www.marxists.org/francais/marx/works/1847/06/misere.pdf>,

_____, *Miseria de la filosofía. Respuesta a la Filosofía de la miseria de P.-J. Proudhon*, Siglo XXI, Biblioteca del pensamiento socialista, México, 2015.

Marx, Karl y Engels, F., “Manifiesto del Partido Comunista”, en: *Obras escogidas, Vol. I*, Editorial PROGRESO, URSS, 1974.

Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana*.

Mello, Paolo, “Hacia una nueva lista de las obras de Ponce”, *Heterofonía* 118-119, CENIDIM, 1998.

Miranda, Ricardo, “Identidad y cultura musical en el Siglo XIX”, en: *La música en los siglos XIX y XX*. Tomo IV, Colección El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010), CONACULTA, México, 2013.

_____, *Manuel M. Ponce*, Akal, México, 2020.

Monsiváis, Carlos, *Aires de Familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Anagrama, España, 2006.

Motejano y Aguiñaga, Rafael, *Los teatros en la ciudad de San Luis Potosí*, Editorial Ponciano Arriaga, S. L. P., México, 2003.

Montemayor, Cecilia, *La canción de arte de Julián Carrillo. Antología de obras para voz y piano*, Secretaría de Cultura, UANL, 2015.

Moreno Rivas, Yolanda, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana; un ensayo de interpretación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

Nava, Armando, *¿Qué ha pasado con el “Sonido 13” en 100 años?*, Editorial Herbasa, México, 1995.

Nicol, Eduardo, *La agonía de Proteo*, Herder, México, 2004.

Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, España, 2012.

Olavarría y Ferrari, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México*, vol. II, México, Porrúa, 1961.

Oliva, Carlos, *Teorías y discursos críticos en México. Ensayos introductorios a filosofías mexicanas*, FFyL, UNAM, México, 2021

Ortega Esquivel, Aureliano., *Ensayos sobre pensamiento mexicano*, MAPorrúa, México, 2014.

_____, *Filosofía Mexicana*, Universidad de Guanajuato, México, 2018.

Osorio Romero, Ignacio, *La luz imaginaria. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, México, 1993.

Ovidio, *Metamorfosis*, ed. y trad. Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, Cátedra, Letras Universales, Madrid, 2015.

Piketty, Thomas, “Las metamorfosis del capital”, en: *El capital en el siglo XXI*, FCE, México, 2015.

Ponce, Manuel M., “La música y la canción mexicana”, en *Revista de Revistas* 4, 199 (sobretiro especial navideño), 21 de diciembre de 1913.

Rodó, José Enrique, *Motivos de Proteo. Nuevos motivos de Proteo*, pról. Raimundo Lazo, Porrúa, México, 1993.

Rosdolsky, Roman, *Génesis y estructura de El Capital de Marx (estudios sobre los Grundrisse)*, trad. León Mames, Siglo XXI, Biblioteca del pensamiento socialista, México, 2014.

Rovira Gaspar, Ma. del Carmen, *Pensamiento Filosófico Mexicano del siglo XIX y primeros años del XX*, (1 reimp.), UNAM, México, 2017.

Sarduy, Severo, “Barroco”, en: *Obras. III. Ensayos*, FCE, México, 2013.

Schmidt, Alfred, “Naturaleza y análisis de la mercancía”, en: *El concepto de naturaleza en Marx*, Siglo XXI, Biblioteca del pensamiento socialista, México, 2014.

Smart, Ángeles, “Vida cotidiana y ornamento barroco: la crítica de Bolívar Echeverría a *Las Meninas* de Velázquez”, en: *Modernidad barroca y capitalismo. Debates sobre la obra de Bolívar Echeverría*, UNAM, inédito.

Snowman, Daniel, *La Ópera. Una historia social*, trad. Ernesto Junquera, FCE, Siruela, México, 2017.

Stephenson, Bruce, *The Music of the Heavens. Kepler's Harmonic Astronomy*, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1994.

Stevenson, Robert, *Music in Mexico*

_____, *Music in Aztec and Inca territory*

Suárez de la Torre, Laura (coord.), *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México, 2014.

_____, *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis... El Romanticismo en México, siglo XIX*, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México, 2020.

Trías, Eugenio, “Franz Lizt. La cuna de la música futura”, en: *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018.

Velázquez, Primo Feliciano, *Historia de San Luis Potosí*, tomo III, El Colegio de San Luis, UASLP, S. L. P., México, 2004.

Wölfflin, Heinrich, *Renacimiento y Barroco*, Ediciones Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1986.

Hemerografía:

Alatríste Guzmán, Oscar, “México en la esfera imperial británica 1763-1848. Un bosquejo de interpretación”, en: *Decires. Revista del Centro de Enseñanza para Extranjeros*, ISSN 1405-9134, vol. 13, núm. 16, 1er. Semestre, 2011, pp. 5-52. Consultado en <http://revistadecires.cepe.unam.mx/articulos/art16-3.pdf>

Almazán Orihuela, Joel, “La recepción musical de las óperas de Gioachino Rossini en la ciudad de México (1821-1831)”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, INBA, CONACULTA, México, julio-diciembre, no. 129, 2003.

Britán Goren, Yael, “Henri, Heinrich, Enrique Herz La invención de un artista romántico en el México decimonónico”, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXV, núm. 102, 2013.

_____, “Los que no han oído tocar a Herz no saben lo que es un piano. Un virtuoso europeo en México (1849-1850)”, *Heterofonía*, núms. 134-135, enero-diciembre de 2006.

Chávez, Carlos, “La música”, en: *México en la Cultura*, México, SEP, 1946.

Gómez Rivas Armando, “El concurso de música popular mexicana de El Universal”, en: *Heterofonía*, enero-diciembre, no. 132-133, CENIDIM, México, 2005.

Herrera, Jesús, “El *Manuscrito de Mariana Vasquez*: música para tocar, bailar y cantar de principios del México independiente”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, México, enero-diciembre, no. 132-133, 2005.

Lazos, John G., “Gómez, Antonio: el maestro de los maestros entre los mexicanos, o ajonjolí de todos los moles”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, México, enero-junio, no. 140, 2009.

_____, “José Antonio Gómez y tres instancias en la construcción de la identidad en el México Independiente”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, México, julio-diciembre, no. 143, 2010.

Maya, Áurea, “La verdadera locomotora de la *Sinfonía Vapor* de Melesio Morales”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, México, enero-diciembre, no. 136-137, 2007.

_____, “Preludio a *Ildegonda* de Melesio Morales: narrativa y contenido temático”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, INBA, CONACULTA, México, no. 140, enero-junio, 2009.

Miranda, Ricardo, “*Anastasia*, o de las evocaciones de Oriente”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, INBA, CONACULTA, México, enero-junio, no. 140, 2009.

_____, “Música de raro encantamiento”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, México, enero-diciembre, no. 136-137, 2007.

_____, “Romanticismo y contradicción en la obra de Julián Carrillo”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, México, no. 129, julio-diciembre, 2003.

_____, “‘Suenan músicas en las esquinas...’: crítica, representación y significado en *Ferial* de Manuel M. Ponce”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, México, no. 143, julio-diciembre 2010.

Saavedra, Leonora, “Manuel M. Ponce’s *Chapultepec* and the Conflicted Representations of a Contested Space”, *The Musical Quarterly* 92, 3-4 (otoño-invierno de 2009)

_____, “Manuel M. Ponce y la canción mexicana”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, México, no. 142, enero-junio 2010.

_____, “Ponce y los músicos populares”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, México, no. 143, julio-diciembre 2010.

Sánchez Sánchez, Víctor, “La frontera norte de la zarzuela en América: *Spanish Opera* en San Francisco en 1870”, en: *Heterofonía. Revista de investigación musical*, CENIDIM, INBA, CONACULTA, México, no. 132-133, enero-diciembre, 2005.

Vaillant, Alain, “El romanticismo y el triunfo de lo impreso”, en *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, México, No. 62, mayo-agosto, 2005.

Discografía:

Barrón, Jorge, notas al álbum *Manuel M. Ponce, obra completa para piano*, Héctor Rojas, piano, Sony, 1998.

Carrillo, Julián. Las dos sinfonías, Director José Miramontes Zapata, dos discos, Grabación en vivo de conciertos en el teatro de la Paz de San Luis Potosí, México, 2015. (En el primer disco se encuentran la *Sinfonía I en Re Mayor, Tema con Variaciones para Orquesta Op. 2* y *Primera Suite para Orquesta Op. 1*; en el segundo: *Sinfonía No. 2 en Do, Op. 7, Schottische “A Isabel”* y *Marcha Nupcial*)

_____, *Matilde o México en 1810. Ópera en 4 actos*, Coro y Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí, director José Miramontes Zapata, 2 discos. Grabación realizada durante el ensayo general del 11 de diciembre de 2010 en el Teatro de la Paz.

Carlos Undiano, *Entre valeses y lanceros. Música potosina de salón para piano*, San Luis Potosí, S.L.P., 2018.

_____, *Obras para piano de compositores potosinos*, San Luis Potosí, S.L.P., 2020.

Tesis:

Aguilar Ruz, Luisa del Rosario, *La imprenta musical profana en la ciudad de México, 1826-1860*, Tesis de Maestría, FFyL, UNAM, México, 2011.

_____, *La imprenta musical profana en la ciudad de México, (1860-1877)*, Tesis de Doctorado, Facultad de Música, UNAM, México, 2018.

Galván, Gustavo, *Aproximación a la obra microinterválica de Julián Carrillo*, Tesis de Maestría, Facultad del Hábitat, UASLP, 2018.

Hurtado, Mario, *El proceso creativo del Concertino (1926-27) de Julián Carrillo y sus consecuencias editoriales e interpretativas*, Tesis de Doctorado, Facultad de Música, UNAM, México, 2019.

Nieto Villena, Alejandra, *Caracterización de impresiones fotográficas históricas. El acervo fotográfico del maestro Julián Carrillo*, Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, Valencia, Diciembre, 2017.

Recursos de internet:

Carrillo, Julián, “¿Por qué no se difunde el Sonido 13?”, Marzo, 1965, consultado en: <http://www.sonido13.com>

Evodio Escalante, *El Sueño de Sor Juana*, Conmemoración del centenario del natalicio de Raúl Rangel Frías en la Universidad Autónoma de Nuevo León, consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=jEK7tsuQ Js&t=209s>

Evodio Escalante, *Homenaje al Dr. Evodio Escalante. Entre la literatura y la filosofía*, consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v= Nh0UWFa6tE>