



CUADERNOS DE  
**música**  
**unam**



# Índice

---

6

José Wolffer

---

9

Rubén López Cano

---

18

20

Angélica Montserrat  
Pérez Lima

---

---

46

Mariana Hajar Guevara

---

82

Mario Ernesto  
García Hurtado

---

110

Bernardo Jiménez Casillas

---

---

136

---

138

José Noé Mercado

---

164

Carolina Castañeda  
van Waeyenberge

---

196

Ricardo Lomnitz Soto

---

---

226

---

228

Itzel Mariana  
Camacho Ortiz

---

254

Carlos Lino  
González Maraver  
y Sofía Rosas Gama

---



# Presentación

Al igual que otras direcciones que forman parte de Cultura UNAM, en agosto de 2020 Música UNAM lanzó varias convocatorias concebidas para ofrecer apoyo a la comunidad artística mexicana. Entrañaban una respuesta a la mayor crisis económica que hemos sufrido en casi un siglo, desatada por la pandemia que aún nos tiene en vilo. Agrupadas bajo el lema de resiliencia sonora, las dos convocatorias dirigidas a compositores e intérpretes salieron

en compañía de una tercera, hermana menor en comparación con las otras, pero con un propósito muy específico: invitar a la escritura de textos sobre música concebidos para lectores no especializados. Si bien no limitaba la temática, la convocatoria sí adelantaba ciertas líneas posibles de investigación, por ejemplo la música escrita en los siglos XX y XXI en México, el vínculo entre música y tecnología y —urgente desde siempre, pero que apenas comienza a alcanzar una primera masa crítica— la perspectiva de género en el campo musical.

Rubén López Cano e Iván Martínez fueron los jurados encargados de seleccionar los textos; el primero nos ayudó también en el acompañamiento editorial de autoras y autores para desembocar en las versiones finales que aquí se publican. En su introducción, López Cano repasa en el hecho de que, a diferencia de lo que él esperaba, la mayor parte de los 62 textos recibidos fueron escritos por autores que no trabajan en el campo de la musicología en nuestro país, y que por tanto no los conocía.

Yo tampoco, y ello desvela justo el propósito de esta iniciativa: incentivar el acercamiento crítico (pero no musicológico, el cual está dirigido a otro público) a la música de nuestro país y nuestro tiempo, con el afán de ubicar nuevas voces, ofrecerles una tribuna y remediar un poco el terrible páramo que es la escritura crítica sobre música en nuestro país. El abanico de temas es de una diversidad que no será la tónica de las siguientes entregas de estos Cuadernos, pero ofrece una radiografía de las inquietudes que circulan en nuestro entorno en este momento. Estos textos en conjunto son un testimonio —uno más— de la resiliencia con la que, desde distintos frentes, la comunidad artística le ha plantado cara a lo que para tantas y tantos es la crisis más aguda en la memoria viviente.

---

**José Wolffer**

Director general de Música UNAM

Marzo, 2021

# Introducción.

## La música no calla

Llegó la pandemia y mandó parar. Todo se detuvo. Las clases, el comercio, los viajes y la música. Algunos creyeron ver entre los nucleótidos del virus la inminente caída del capitalismo. Otros, la proliferación de los estados de vigilancia al estilo de China. Nada de eso ha pasado aún. Al menos no lo hemos notado. Lo único cierto es que la música calló. Pero la música nunca calla del todo. Hace como setenta años John Cage salía de una cámara anecoica diseñada para evitar

la propagación de cualquier onda acústica o electromagnética: le habían prometido que ahí experimentarían el silencio absoluto. Sin embargo, aún en esas condiciones fue capaz de percibir el sonido de sus sistemas circulatorio y nervioso. “El futuro de la música está asegurado” concluyó –pues, mientras escuchemos, jamás podrá callar del todo. En efecto, el secreto está ahí, en saber escuchar.

La música no sólo es sonido. Aún en condiciones de enmudecimiento taxativo, la música sigue ocupando un lugar físico entre nosotros. Se prolonga en las neuronas que atesoran nuestras vivencias más preciadas (los recuerdos musicales es lo último que carcome el Alzheimer); en la memoria corporal de las reacciones fisiológicas que nos propina; en las redes afectivas que construye; en los lazos de complicidad que sectores amplios de la sociedad pactamos a través de ella y en el peculiar sentido que es capaz de imprimir a nuestra desorganizada vivencia de la realidad. La música es sobre todo una manera de pensar, un modo de estar, una forma de

instalarnos en el mundo; una vía para entenderlo y entendernos a nosotros dentro de él. Y si la música ha de callar un momento, podemos seguir pensando en ella o, mejor, pensando a través de ella. Este volumen que se pasea por sus pantallas es una muestra de ello.

Tuve la fortuna que Música UNAM me invitara a acompañar esta colección de textos destinada a que la música que promueve no callara del todo en este aciago año. Al principio pensé que me iba a encontrar con trabajos de conocidos colegas que ejercen la musicología de manera profesional. Lejos de ello, descubrí nombres ignotos, estilos de pensamiento y escritura diversos y una predilección temática ciertamente cautivante. Para alguien que ha hecho del pensar la música su manera de ganarse la vida, esto es como salir de una cámara anecoica con oídos y esperanzas renovadas: la reflexión sobre lo musical está asegurada en México.

Los trabajos aquí reunidos no son ejercicios académicos profesionales como los que se

producen cotidianamente en las facultades e institutos de la propia UNAM y que están sujetos a procesos de control académico como la evaluación por pares anónimos. Para algunas de las personas que los han escrito, esta es una de sus primeras experiencias editoriales. No obstante, nos hemos esforzado, en la medida de nuestras posibilidades, en que cada texto cumpla con los requerimientos habituales de documentación, reflexión y aportación que demanda el tipo de divulgación que busca esta colección. Seguramente, personas especializadas en cada campo visitado en estos textos encontrarán informaciones, opiniones y conclusiones dignas de debate. Esto forma parte también del propósito de este libro. En nuestras actuales sociedades del conocimiento, el saber no es otra cosa que un diálogo ininterrumpido sazonado con encontronazos de razones y fundamentos en contrapunto constante. Estoy seguro que este volumen contribuirá también a esos sonos.

Echemos ahora una mirada rápida a los contenidos. La primera parte se ocupa de la

música antes y después de la Revolución. En su trabajo sobre las mujeres en la música del México decimonónico, Angélica Montserrat Pérez Lima aporta un rico retrato repleto de matices sobre los usos y costumbres del sonar femenino de la época. Tras su lectura quedamos advertidos de que la musicología de género tiene todavía mucho por recorrer en México. Por otro lado, la figura de Julián Carrillo afirma su vigencia e interés. Mario Ernesto García Hurtado se aproxima a él desde su perfil de renovador organológico. Mariana Hajar Guevara, por su parte, subraya las contradicciones del arte y la cultura dentro de procesos políticos traumáticos como lo fue la Revolución mexicana. Su mirada al brillante papel que desempeñó el compositor potosino durante su exilio neoyorquino nos permite apreciar también que la música de arte occidental, pese a su declarada pretensión de universalidad, no es ajena a los prejuicios raciales. Es indispensable profundizar en el racismo que padeció el creador del Sonido 13 dentro y fuera de México y el impacto que tuvo en su vida y obra. El trabajo de Bernardo Jiménez Casillas que cierra esta sección es un atisbo al papel de la música

en el ideario cósmico de José Vasconcelos; ese gran ingeniero del conocimiento que fue capaz de diseñar una completa episteme nacional que en muchos aspectos aún sigue vigente.

La segunda parte del volumen nos revela inusitadas formas de hacer música en nuestros días. Ricardo Lomnitz Soto abre una ventana a la ecomúsica o el sonar y resonar con otras especies y elementos de la naturaleza. Estas estéticas se insertan dentro de una amalgama de pensamiento conocida como posthumanismo, que está tejiendo una conciencia adecuada para enfrentar los grandes retos que tiene nuestra especie, entre ellos, la conservación del planeta. Carolina Castañeda van Waeyenberge, por su parte, realiza un retrato nada habitual de Manuel Rocha, un artista poco convencional. Aquí captura con eficacia ese fascinante espacio donde el arte del sonido deja de ser música para estallar en un todo aun inconmensurable. Por último, José Noé Mercado nos invita a escuchar con nuevas orejas las producciones operísticas de Daniel Catán que han padecido cierto tipo de sordera entre nosotros.

Una reflexión de la música en México no puede tener ninguna credibilidad si no incluye a la música popular que, desde el surgimiento de la radio, ha hecho del país una potencia cultural en toda Latinoamérica y en muchas partes del globo. Itzel Mariana Camacho Ortiz, en su trabajo sobre los sonideros, nos recuerda que la música no es sólo un panteón sagrado de compositores e intérpretes geniales. Las particulares formas en que le damos “play” al reproductor, las estrategias con que intervenimos y alteramos las grabaciones originales y nuestra interacción corporal con ellas son poderosas instancias capaces de crear significado, identidad y nuevos cuerpos. En efecto, los bailes sonideros son factorías incansables que producen corporalidades en tránsito desde donde se expresa un deseo que desborda cualquier noción binaria del género o del universo. Por su parte, Carlos Lino González Maraver y Sofía Rosas Gama señalan que, más allá de nuestros prejuicios raciales y de clase, el reguetón es la expresión de una cosmovisión del mundo que no excluye el cuerpo en estado de cópula. Su sexualidad exacerbada no se puede reducir a una “vulgar falta al decoro”: es la expresión de la resistencia cultural de etnias africanas que no olvidan que fueron obligadas a una diáspora no solicitada. El meneo de caderas es el antídoto a una vieja negación histórica; pone

ante nuestros ojos que también somos africanos y que en estas músicas se aloja un pozo de memorias y batallas que no debemos olvidar.

Mientras revisaba estos textos fui incapaz de contener los recuerdos de miles de felices epifanías que he tenido gracias a alguna de las publicaciones de la UNAM. Esos momentos mágicos en que descubres músicas de regiones del mundo imposibles de pronunciar; o devaneos estéticos y aventuras intelectuales que ninguna otra editorial tendría el valor de publicar. La mera posibilidad de que alguien, en algún momento, a través de esta nueva publicación universitaria viva ese destello, ese golpe de ventana que te hace mirar a un horizonte fascinante que jamás habías contemplado, me hace infinitamente feliz.

---

**Rubén López-Cano**

Esmuc

Barcelona, invierno de 2021





# **Prácticas musicales en el México pre- y post- revolucionario**

---

20

Angélica Montserrat  
Pérez Lima

---

46

Mariana Hajar Guevara

---

82

Mario Ernesto  
García Hurtado

---

110

Bernardo Jiménez Casillas

---

# **Prácticas femeninas y el desarrollo de la música en México en el siglo XIX**

Angélica Montserrat Pérez Lima

**“...de esa masa inculta y oprimida, relegada a los oscuros rincones del hogar y a las austeras prisiones del convento, la mujer se ha levantado reflejando luminosas siluetas, como el astro que en la noche tempestuosa logra brillar en un momento entre la densa oscuridad del cielo.”**

Laureana Wright

Durante el siglo XIX la feminidad estuvo marcada por un comportamiento de recato, restringido casi siempre a los deberes del hogar. Parte de la “buena educación” femenina contemplaba cierta relación con la música; aunque esta parecía ser sólo un requisito acorde a los modelos de una dulce hija, una buena esposa o una madre abnegada. Estos arquetipos estaban afianzados principalmente en las clases acomodadas de la nueva nación. Las mujeres permanecían

predominantemente en el ámbito privado, mientras que los hombres se desenvolvían en la esfera pública, donde se tomaban las decisiones de la sociedad mexicana.

La educación femenina fue definida por padres y esposos. Ellos podían aspirar a grandes logros profesionales, pero el papel de la mujer se limitaba al ámbito doméstico, a convertirse en la “reina del hogar” cuyo fin principal era guardar la unión y defensa de la familia. Esta no era una actividad menor, pues ese núcleo se convirtió en una organización social sin la cual no se entendería la estabilidad alcanzada por la burguesía decimonónica. En este sentido, la educación de las mujeres consideró la enseñanza de ciertas materias y habilidades que les ayudaran a sortear las tareas de una casa respetable. Si bien la música fue considerada como parte de esta preparación, la posibilidad de adquirir conocimientos musicales era destinada a las señoritas de clase media y alta, quedando vedada para el resto de las mujeres. No obstante, existieron excepciones en algunos conventos que

albergaron a niñas y señoritas sin dote, pero que destacaban como instrumentistas o cantantes. Tal fue el caso del Colegio de San Ignacio de Loyola Vizcaínas donde, desde el siglo XVIII, se cuidaba y educaba a niñas huérfanas y mujeres viudas (Tello 2013, 291).

Aunque la música fue uno de los saberes y prácticas incluidos en la enseñanza de las mujeres, esta no se contemplaba con un fin profesional. La afición musical era, más bien, “una herramienta de seducción [...], añadía valor a la señorita en su etapa casadera, por lo que era altamente apreciada” (Bitrán 2013, 127). Por el contrario, “casi nunca se consideró parte de la educación masculina, y cuando sí lo fue, se trataba de un propósito que tendría como fin formar un profesionista, un artista” (Miranda 2001, 114). Vemos entonces que, a pesar de las contradicciones, la participación de las señoritas *dilettanti*<sup>1</sup> en la vida musical

---

<sup>1</sup> Adjetivo con el cual se aludía a los músicos no profesionales, que incursionaban en el arte como afición o recreación.

decimonónica nos acerca a contemplar la construcción y concepción del género femenino en la sociedad mexicana del siglo XIX. Por otro lado, estas prácticas permiten reconocer el desarrollo económico y cultural generado a través de la creación de espacios para la enseñanza, el desarrollo de repertorio, la crítica y la edición musical.

---

## La buena educación

---

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, las señoritas mexicanas tomaban clases diversas, ya fuera de forma privada o en centros escolarizados. Los anuncios publicados en diversos periódicos de la época anunciaban las materias contempladas en su formación, incluyendo: lectura, escritura, doctrina cristiana, geografía, aritmética, historia universal, literatura, lenguas (español, francés e inglés),

dibujo, bordado, costura, baile, canto y piano (*La Sociedad* 1865, 4). Fue precisamente este último el instrumento que predominó en la enseñanza de las jóvenes decimonónicas, aunque el arpa también era considerada acorde con su educación. Sin embargo quedaron fuera otros instrumentos que, si bien estaban a su disposición, no eran tan socorridos por las damas por considerarse poco adecuados para ellas, como consta en una reseña del periódico *El Nacional*:

Tocó en desgracia a las Sritas. Clemencia Argandar y Josefa Franco ejecutar un duetino para pistones<sup>2</sup>, de ningún efecto ni colorido: comprendemos que dichas señoritas fueron mal aconsejadas para tomar esa pieza, que en sí es de poco efecto, por lo que no tuvieron campo en que dar a conocer sus talentos; sentimos esto, porque ya tenemos oportunidad de haber conocido su amplia capacidad en la ejecución de tan

---

<sup>2</sup> La palabra “pistón” se utilizaba en esta época para referirse a la trompeta.

difícil cuanto impropio instrumento para una dama. Pobre es nuestra opinión, pero movidos por la simpatía que nos guía a tan recomendables damas, nos permitimos ligeramente indicarlo dejen el estudio del pistón, que entendemos, tal vez no sea provechoso ni a su salud ni a sus intereses y lo sustituyan con otro de mejores resultados a su delicado sexo (*El Nacional* 1884, 2).

Tener un piano y una señorita que pudiera tocarlo era una inversión con varios beneficios: se “cultivaba” a la hija y se procuraba un atractivo para los futuros esposos. Además, se proveía de entretenimiento a la casa y los posibles invitados a las reuniones, lo cual se traducían en cierto estatus, pues se ofrecía como el pretexto perfecto para abrir las puertas de la casa a bailes y tertulias. El hogar también se convertía en el sitio perfecto para el flirteo entre los asistentes: algún joven mostraría sus destrezas como ejecutante (porque también había señoritos pianistas). Quizás otros lo

hicieran a la hora del baile, aprovechando la cercanía de los cuerpos, permitida brevemente entre polcas, mazurcas, danzas habaneras y, por supuesto, valeses.

En su crónica *El piano*, Amado Nervo hacía un cálculo al aire sobre las muchachas que estudiaban dicho instrumento. De cuarenta mil, decía, sólo diez eran artistas y sólo una era una gran pianista (Nervo 1991 [1896], 111). El escritor y poeta había dejado de lado algunas variables como la pertinencia o postura en torno a la interpretación de ciertas piezas por parte de las señoritas, “todavía a fines del siglo XIX los típicos manuales de comportamiento recomendaban que la mujer conservara su ‘feminidad’ cuando tocaba algún instrumento y que no abordara obras deslumbrantes o demasiado innovadoras o largas” (Vilar-Payá 2010, 572). Pese a estas consideraciones, algunas jóvenes lograron destacar como instrumentistas, cantantes o incluso compositoras.

---

# Entre anuncios, ediciones y publicaciones

---

Así como las escuelas y profesores de música ofrecían sus servicios en diversas publicaciones, los constructores de instrumentos anunciaban sus nuevas creaciones y adquisiciones. A finales del siglo XVII “los claves o pianofortes fueron los instrumentos más solicitados, luego estos [fueron] sustituidos por ‘el piano de macillos, con preferencia por los modelos ingleses, cuyo mecanismo superior iba a determinar la evolución futura del instrumento en el mundo” (Camacho 2013, 252). Estos instrumentos fueron construidos en México desde fines del virreinato. Los pianos eran anunciados en publicaciones como *El Diario de México* (1810) o *El Iris Mexicano* (1821) —la primera revista mexicana— y posteriormente en publicaciones dedicadas exclusivamente a las damas como *Presente amistoso para señoritas mexicanas* (1847). Esta última también compartía partituras que sus lectoras podían interpretar entre sus

círculos cercanos. En cierto sentido, las prácticas musicales de las señoritas activaron actividades económicas a través de la venta de instrumentos y la demanda de servicios de instructores.

Del mismo modo, las publicaciones dedicadas a las mujeres se convirtieron en un motor para el desarrollo, difusión y creación musical en el país. Entre vestidos de moda, efemérides y consejos para el hogar, varias publicaciones ofrecían partituras de música de baile o de salón<sup>3</sup> que

---

**3** Como su nombre lo indica, la música de baile incluía aquellas piezas compuestas para tal fin: valsos, mazurcas, polcas, chotis, danzas habaneras o el híbrido de estas danzas. Ejemplo de esta música es el conocido vals “Sobre las olas” de Juventino Rosas, quien fue un prolífico compositor de este repertorio. Por otro lado, la música de salón incluía las mismas formas, pero transformadas en piezas que se escuchaban, pero no se bailaban. Las versiones de salón solían tener un grado mayor de dificultad técnica, aunque sin llegar a la demanda de la música de concierto. La música de salón también incluía piezas características, que expresaban algún estado de ánimo, un “carácter”, tal fue el caso de las ensoñaciones, rêveries, momentos musicales y nocturnos. El “Vals poético” de Felipe Villanueva es un ejemplo de esta música. La música de concierto, que también podía tocarse dentro de alguna reunión o tertulia, implicaba un mayor nivel técnico y por tanto, mayor dificultad de ejecución. Melesio Morales, Julio Ituarte y Ricardo Castro son algunos de los compositores de este repertorio. En el caso de la música de concierto, Guadalupe Olmedo cuenta con piezas como la “Segunda rêverie” o su “Paráfrasis” sobre la ópera Ildegonda de Melesio Morales. Véase Miranda, 2013.

las jóvenes podían interpretar al piano. Varias de estas piezas fueron escritas por compositores reconocidos por obras de concierto y de mayor dificultad técnica; sin embargo, recurrían al uso de pseudónimos para deslindarse de estas “composiciones menores”. Tal fue el caso de Julio Ituarte, reconocido pianista y compositor que prefirió firmar ciertas piezas de baile con el juego de palabras “Jules Ettonart” (Miranda 2010, 21).

Las piezas recuperadas de las revistas femeninas, así como las partituras adquiridas en casas de música o como regalo de galantería<sup>4</sup>, conformaron álbumes personales de acuerdo con nivel de ejecución de cada una de las *dilettanti* del hogar. Al hojear estas compilaciones podemos tener una idea de las piezas preferidas por sus dueñas, las que más interpretaban, pero también aquellas que no

---

<sup>4</sup> Era una práctica común que los caballeros regalaran partituras con dedicatorias especiales para las señoritas a quienes frecuentaban o intentaban conquistar, esto quedó plasmado en partituras con la imagen o el nombre de la dama en cuestión. (Miranda 2010)

tocaban, pero aun así formaban parte de su colección. Estas también sirvieron como recurso didáctico de las diversas cátedras de piano existentes. Los álbumes son un compendio donde compositores como Beethoven y Chopin convivían al lado de Melesio Morales, Julio Ituarte, Juventino Rosas y Guadalupe Olmedo. Son un objeto aún por explorar para conocer la música de salón y de concierto más socorrida entre las jóvenes pianistas del siglo XIX.

---

## Mujeres y artistas

---

La escritura y la música fueron pilares para el desarrollo profesional de las mujeres en México. Al ser parte de las materias concebidas para su educación, varias pudieron destacar a la par de los hombres, aunque no siempre se les reconocía ese mérito. La escritora mexicana Laureana Wright reconoció el hecho de que el arte, la poesía y la escritura eran de los pocos

lugares donde la mujer podía sobresalir: “allí donde la ley sádica no le ha impedido empuñar el cetro, que según las instituciones por herencia le correspondiera [al hombre], ella ha sabido presentarse al mundo demostrándoles que no son incompatibles en su ser la belleza y el genio, la dulzura y la energía, la virtud y la decisión” (Wright 1891, 43). El arte fue uno de los intereses centrales en publicaciones a cargo de Wright. Tal fue el caso de *Violetas del Anáhuac* (1887), publicación creada por y para mujeres donde Fanny Natali de Testa fue la encargada de la crítica musical y cultural.

También conocida bajo el pseudónimo de ***Titania***, ***Amnemis*** o ***La Re Do***, Fanny Natali de Testa fue una contralto de ascendencia irlandesa que radicó en México desde alrededor de 1880 hasta el año de su muerte en marzo de 1891. Además de su talento como cantante en óperas de Verdi y Donizetti, logró gran admiración con sus crónicas culturales en diversas publicaciones como *El diario del hogar*, *El Nacional* y *Violetas del Anáhuac*, donde “aplaudía a los artistas cuando

lo merecían y trataba con indulgencia cuando todavía no habían podido vencer por completo las dificultades del arte” (Wright 1888, 495).

De Testa trabajó junto a otra figura femenina destacada de la época: Ángela Peralta, con quien compartió escenario en varias puestas de ópera en el país. Al igual que el “ruiseñor mexicano”, Fanny Natali realizó giras en distintos lugares, incluyendo Estados Unidos y España. Tras establecerse en México comenzó una red de amistades muy interesante que incluía a Ricardo Castro y Gustavo E. Campa, mismos que debieron haber sido invitados a las tertulias que usualmente De Testa organizaba en su casa (Molina 2020). Tras un par de años en el país, Fanny Natali abrió una academia de canto junto a su esposo, el tenor Enrico di Testa. La participación de las mujeres como cantantes en las compañías de ópera fue quizá una de las prácticas artísticas más frecuentes en el entorno musical. Sin embargo, aunque estuviera permitido, no dejó de existir cierto recelo sobre ello, ya que viajaban solas con el resto de la compañía.

En el caso de las mujeres instrumentistas, la educación pianística ofreció sus propios frutos. En tertulias y bailes de salón, pero también en conciertos públicos, algunas señoritas destacaron como ejecutantes, logrando sobrepasar el adjetivo de “boxeadoras del piano” acuñado por Nervo para convertirse en pianistas reconocidas. Tal fue el caso de María Dorotea Losada, destacada y joven pianista, cuyos méritos fueron reconocidos en el *Calendario de las Señoritas Megicanas* [sic] de Mariano Galván en 1840.

Nacida en México el 6 de febrero de 1824, Dorotea Losada recibió sus primeras clases de música a los 7 años. A los 9 se convirtió en alumna de José María Oviedo, quien a su vez estudiaba con el reconocido pianista José Antonio Gómez y Olguín, fundador de la Gran Sociedad Filarmónica de México (1845), sociedad antecesora de la homónima Sociedad Filarmónica de México (1866) y su conservatorio<sup>5</sup>. Dorotea Losada contaba con

---

**5** La Sociedad Filarmónica de México fundó a su vez el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica (1866), el actual Conservatorio Nacional de Música.

16 años cuando fue mencionada por el calendario de Galván de la siguiente manera: “es admirable y sorprendente la facilidad con que lee y ejecuta a primera vista piezas muy difíciles y complicadas, transportando la música del tono en que está escrita, al que se le pide en acompañamiento, con la más bella naturalidad y expresión. Todo México es testigo y admirador de su habilidad, pues hace ya cuatro años que tiene el gusto de verla en varias partes, públicas y particulares, tocando sola o llenado el piano en piezas concursantes a toda orquesta” (Galván 1840, 270).

Para la mitad del siglo XIX, las escuelas y cátedras de música particulares habían crecido considerablemente, al igual que las casas editoriales donde se publicaba a compositores tanto europeos como locales. La consolidación del Conservatorio Nacional de Música como institución oficial de enseñanza cambiaría el panorama de la educación musical en México. Aunque en cátedras separadas, el Conservatorio había dado cabida a ambos géneros. Si bien las cátedras de las señoritas ocupaban en

gran medida su aprendizaje como cantantes o ejecutantes de instrumento, algunas incursionaron en la composición. No obstante, “la creación musical se veía como un reto mayor en el cual la mujer no sería capaz de emular el nivel de excelencia y profundidad alcanzado por los varones” (Vilar-Payá 2010). Contra dicho pronóstico, Guadalupe Olmedo (1854-1889) logró convertirse en la primera compositora titulada por esta institución.

Guadalupe Olmedo y Lama estudió piano y composición de forma particular con el compositor mexicano Melesio Morales, quien años más tarde se convertiría en su esposo. En 1875 se tituló como compositora tras un examen en que respondió satisfactoriamente a cuestionamientos de teoría musical y donde presentó 15 obras, entre ellas su “*Ensayo clásico para cuarteto de cuerdas* [...] obra más antigua que se conserva de autor mexicano para dicha dotación [...] [así como] su *Obertura a grande orquesta* [composiciones por las] que recibió un diploma de honor [y la inclusión como miembro]

de la Sociedad Filarmónica” (Miranda 2001, 116). Al igual que otras mujeres artistas, Olmedo se dedicó a la docencia en la cátedra de señoritas pianistas del Conservatorio, aunque también colaboraría en publicaciones como el Álbum Musical junto a Morales y otros compositores como Julio Ituarte y Tomás León. Varias de sus composiciones fueron editadas en Italia, y otras más continúan resguardadas en acervos como el Fondo Reservado del Conservatorio Nacional de Música.

---

## Un álbum medio abierto

---

La educación musical abrió brecha para las mujeres y su desarrollo profesional. Los logros de las mujeres de esta época trazaron un camino para generaciones posteriores. Ejemplo de ello puede constatarse al interior de la cátedra de Carlos J. Meneses, de donde surgieron varias pianistas y maestras de piano incluyendo a

las propias hijas del maestro: María Luisa y Luz Meneses. María García Glenda fue también discípula de Meneses, y actuó varias veces como solista de la Orquesta Sinfónica que él dirigió. Otra alumna destacada fue Artemisa Elizondo, primera mujer que se aventuró a estudiar en Europa por su cuenta y que posteriormente viajaría a Estados Unidos, donde se distinguió como ejecutante de música de cámara<sup>6</sup>. Un caso más conocido es el de Alba Herrera y Ogazón (1885-1931), quien no sólo se dedicó a la interpretación y docencia sino también a la crítica musical y la investigación musicológica. Escribió dos libros que aún son referentes en la construcción de la historia musical mexicana: *El arte musical en México* (1917) e *Historia general de la música mexicana* (1931). Ya entrado el siglo XX, es importante mencionar el trabajo de Esperanza Pulido (1901-1991). Además de pianista,

---

<sup>6</sup> Esperanza Pulido se refiere a estas intérpretes en su libro *La mujer mexicana en la música* (1958). Aún queda por conocer más acerca de su vida y trayectoria. Un esfuerzo importante de este trabajo incluye la investigación de doctorado de la Mtra. Maby Muñoz Hénonin sobre “Las menesistas”, realizada en el Posgrado de la Facultad de Música de la UNAM.

compositora, y crítica musical, incursionó en la investigación de género con su libro *La mujer mexicana en la música* (1958).

“De nada serviría construir una historia de las mujeres que sólo se ocupara de sus acciones y de sus formas de vida, sin tomar en cuenta el modo en que los discursos han influido en su forma de ser y a la inversa” (Zemon y Farge 1991, 29). Acercarse a las prácticas “recomendadas para las señoritas” ofrece la posibilidad de observar el acceso de las mujeres a una formación y desenvolvimiento profesionales que de otra forma no hubieran sido posibles. De igual forma, permite rastrear un cambio en el pensamiento de las propias mujeres, pues tal como escribiera Laureana Wright, la dulzura y el recato femenino no estaban peleadas con la posibilidad de aprender y de crear. Ejemplos de esto han quedado registrados en diversas publicaciones de la época que dan testimonio de la participación de destacadas cantantes e instrumentistas en tertulias privadas, pero también en conciertos públicos de las

distintas sociedades filarmónicas y literarias. Aún quedan por revisar aquellas partituras de los cuadernos que las señoritas compilaban. Seguramente podríamos encontrar alguna autora aún desconocida. El ejercicio musical de estas mujeres dejó pequeñas huellas que deben rastrearse con miras a la reconfiguración de la historia musical de México, pues, aun cuando estas mujeres no destacaron en la vida pública, se convirtieron en impulsoras de forma indirecta de otros músicos, a través de la enseñanza en instituciones oficiales, pero también dentro del hogar. Tal es el caso de Dolores Arriaga Uranga, madre de José Pomar Arriaga, a quien instruyó en sus primeras clases de piano (Pomar, 1958).

El recato, la discreción, la fidelidad, el trabajo, la limpieza, la promoción de la maternidad y el encierro del hogar no quedaban separadas de la vida artística de las mujeres y es probable que hayan dificultado el trabajo de varias instrumentistas o compositoras que faltan por develar. Por otro lado, resulta intrigante que estos mismos valores permanecen vigentes en la

sociedad mexicana. Pero, más allá de establecer una confrontación con los mismos, es necesario evaluar las preferencias y decisiones que cada una de las mujeres artistas toma respecto a estos valores y supuestos con relación al desarrollo de sus carreras y sus obras. Queda abierta la reflexión sobre las creaciones y representaciones de género en el entorno actual de la música. Tal como aquellos álbumes musicales de las señoritas pianistas, aún quedan tareas pendientes por explorar.

- Ricardo Miranda y Aurelio Tello, 112–53. Patrimonio histórico y cultural de México, 1810-2010. México: Conaculta.
- CAMACHO BECERRA, Arturo, ed. 2013. *Enseñanza y ejercicio de la música en México*. México, D.F: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS).
- GALVÁN, Mariano. 1840. “Doña María Dorotea Losada”. En *Calendario de las señoritas megicanas, para el año bisiesto de 1840, dispuesto por Mariano Galván, 267–71*. México: Librería de Editor.
- MIRANDA, Ricardo. 2001. “A tocar, señoritas”. En *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*, 1. ed. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- . 2010. “La seducción y sus pautas”. *Artes de México*, núm. 97 (marzo): 14–25.
- . 2013. “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”. En *La música en los siglos XIX y XX*, editado por Ricardo Miranda y Aurelio Tello, 15–80. Patrimonio histórico y cultural de México, 1810-2010. México: Conaculta.
- MOLINA, Paulina. 2020. “Fanny Natali de Testa: una revisión de sus textos sobre ópera publicados en la prensa de la Ciudad de México (1881-1891)”. Presentado en *Charlas con músicos e investigadores*, México, 19 de junio de 2020.
- El Nacional*. 1884. “La semana en la pluma”, 31 de agosto de 1884. Tomo VI, Núm. 177, Año VI. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- NERVO, Amado. 1991 [1896]. “El piano”. En *Cuentos y crónicas de Amado Nervo*, editado por Manuel Durán, 110–19. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- POMAR, José. 1958. *Datos sobre mi vida*. Manuscrito.

Citado en Muñoz Hénonin, Maby. 2016. “José Pomar y su música para piano: una aproximación a la obra y al compositor”. Tesis de maestría, México: Facultad de Música, UNAM.

PULIDO, Esperanza. 1958. *La mujer mexicana en la música (hasta la tercera década del siglo XX)*. Ediciones de la Revista Bellas Artes. Reproducido en *Heterofonía* núm. 104-105. 1991. CENIDIM-INBA.

*La Sociedad*. 1865. “Colegio Francés-mexicano para señoritas”, 3 de enero de 1865. Hemeroteca Nacional Digital de México.

TELLO, Aurelio. 2013. “Los acervos de música del periodo colonial: recuperando la memoria histórica de tres siglos de vida musical en la Nueva España y el México independiente”. En *La música en los siglos XIX y XX*, editado por Ricardo Miranda y Aurelio Tello, 240–326. Patrimonio histórico y cultural de México, 1810-2010. México: Conaculta.

VILAR-PAYÁ, María Luisa. 2010. “La mujer mexicana como creadora e investigadora de la música de concierto del siglo XX y principios del XXI”. En *La música en México: panorama del siglo XX*, editado por Aurelio Tello, México: Conaculta.

WRIGHT, Laureana. 1888. “Fanny Natali de Testa”.

*Violetas del Anáhuac*, 1888. Hemeroteca Nacional Digital de México.

—. 1891. *La emancipacion de la mujer por medio del estudio*. Imprenta nueva. Reproducido en Alvarado 2006.

ZEMON Davis, Natalie, y Arlette Farge. 1991. “Introducción”. En *Historia de las mujeres en Occidente*. Vol. 3: *Del Renacimiento a la Edad Moderna*. España: Taurus.



# **Reacción y Revolución mexicana.**

## **El exilio de Julián Carrillo en Nueva York (1914-1917)**

Mariana Hajar Guevara

El estudio crítico del actuar político de Julián Carrillo durante su exilio en Nueva York resulta esencial para la producción de nuevos debates en la historia de la música del siglo XX en México. Aun cuando en recientes años estudiosos han presentado mayor interés por la vida y obra de este músico, se ha soslayado el análisis de la etapa previa a la publicación de su teoría microtonal Sonido 13, la cual corresponde al ocaso del porfiriato y el intrincado proceso de la Revolución

mexicana. Durante estos años, las estrategias, dinámicas, negociaciones e ideologías que adoptó Carrillo resultan imprescindibles para la revisión histórico-crítica de la música mexicana y de la institucionalización del arte nacional posrevolucionario.

Este descuido historiográfico ha propiciado la reiteración de estigmas históricos en torno a su figura, la mayoría de ellos perpetuados por la generación subsecuente de compositores, quienes identificaron en su participación en el gobierno golpista de Victoriano Huerta una ideología identificable con la reacción<sup>1</sup>. Carlos Chávez escribió en 1941:

El huertismo parecía reponer la antigua confianza porfiriana, por lo menos al principio, y tanto Carrillo como Ponce se sumaron a él, el primero en forma de militante obteniendo una curul en la Cámara de Diputados con el

---

<sup>1</sup> Sobre el caudillismo cultural de Julián Carrillo entre los años de 1909 y 1924, véase Hajar Guevara, 2020.

consiguiente corolario, la anhelada dirección del Conservatorio, y el segundo recibiendo un subsidio mensual para dedicarse a la composición. Ambas cosas estaban claras. Casi todos nuestros músicos principales eran intelectuales porfiristas; querían quietud; a ninguno le interesaban los problemas sociales; trabajaban por su adelanto personal sin relacionarlo con el general de su medio. Lejos de pensar en la edificación de México, suspiraban por los largos años pasados en Europa [...] (Chávez 1951, 216).

Sin embargo, la lábil relación de Carrillo con el proceso revolucionario dista de ser claramente reaccionaria. Logrando mantener el status político que obtuvo durante la administración de Huerta, incluso durante los años de la gesta armada y los de la reconstrucción, el compositor se convirtió en uno de los caudillos culturales más determinantes de los gobiernos revolucionarios de Venustiano Carranza, Adolfo de la Huerta y Álvaro Obregón.

Desde una perspectiva crítica ante las nociones que cierta historiografía ha dado por sentadas con respecto al conservadurismo de Carrillo, este texto busca ofrecer una faceta desconocida de su actuar político con la finalidad de replantear su posicionamiento en la historia musical mexicana.

---

## Carrillo en el exilio

---

La noche del 6 de enero de 1915 se presentó en el Aeolian Hall de Nueva York la America Symphony Orchestra bajo la batuta de Julián Carrillo —“el simpático indígena” según Justo Sierra (1993 [1949]). El público estuvo conformado en su mayoría por exiliados mexicanos, entre los que se encontraban el ex ministro de Hacienda, Ernesto Madero<sup>2</sup>, Rafael L. Hernández<sup>3</sup>, y Paul Fuller,

---

**2** Ernesto Madero fue secretario de Hacienda entre 1911 y 1913, durante el gobierno de Francisco León de la Barra y Francisco I. Madero. En 1913 se exilió en Nueva York.

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

asesor del presidente Woodrow Wilson (*Musical America* 1915; *The Evening World* 1915). Esta orquesta sinfónica fue, muy probablemente, la primera organizada y dirigida por un mexicano en Nueva York en el siglo XX.

Meses antes, por acuerdo de Venustiano Carranza, Primer Jefe del recién triunfante Ejército Constitucionalista, Carrillo había sido destituido como director del Conservatorio Nacional de Música y miembro de la XXVI legislatura “bis” (*Diario de los debates de la Cámara de Diputados* 1913, 1-9; 1913b, 11), cargos que ocupó durante el gobierno golpista de Victoriano Huerta (“Nombramiento de Carrillo como director del Conservatorio Nacional de Música”, 1913). Sobre ello, el músico recordó:

En 1914, cuando las fuerzas revolucionarias encabezadas por don Venustiano Carranza estaban a las puertas de la capital de la República Mexicana, fuimos destituidos de los puestos que desempeñábamos casi todos los directores de las escuelas

profesionales y, con este motivo, sin meterme en la política a la que he sido siempre ajeno, hube de abandonar el país y fijar mi residencia en la ciudad de Nueva York (Carrillo, 1992 [1945], 34).

Lo que es un hecho es que Carrillo huyó del país por razones de mayor urgencia. Carranza había aplicado la antigua ley juarista del 25 de enero de 1862, que “castigaba de muerte a los trastornadores del orden público” (Ramírez Rancaño 2002, 5), contra aquellos que habían formado parte del gabinete de Huerta, así como contra sus simpatizantes y principales colaboradores. Para ello, se elaboró una “Lista de personas sujetas a juicio por traición” en la cual se encontraban alrededor de trescientas sesenta y seis personas vinculadas “al golpe de Estado de febrero de 1913, a los asesinatos de Francisco I. Madero y José María Pino Suárez, a los integrantes de los gabinetes de Victoriano Huerta y a sus allegados” (Ramírez Rancaño 2002, 8) Todos ellos tuvieron que huir del país

tras la amenaza de Carranza, generando un exilio estimado de trescientos mil mexicanos radicados en Cuba, Estados Unidos y los menos, en Europa (Ramírez Rancaño 2002, 8).

Cabe destacar que estas personas, entre las que figuraban los músicos Julián Carrillo, Manuel M. Ponce<sup>4</sup>, Pedro Valdés Fraga<sup>5</sup> y Fernando Méndez Velázquez, integraban los cuadros de científicos, intelectuales y artistas más productivos y sagaces de las primeras dos décadas del siglo XX mexicano. Sin embargo, el nuevo aparato revolucionario los catalogó de reaccionarios,

---

4 Es menester resaltar la omisión que el propio Manuel M. Ponce hace al respecto en una entrevista recientemente hallada en la Fonoteca Nacional, perteneciente a la Colección del CENIDIM. En ella, Ponce asegura haberse trasladado a La Habana, Cuba, “en busca de un campo propicio de su profesión”, ocultando que realmente huyó hacia Cuba —junto a Valdés Fraga, violinista del Cuarteto Beethoven de Carrillo—, porque en marzo de 1915, Francisco J. Múgica había ordenado su detención, junto con la de Luis G. Urbina, por encontrarse ambos enlistados como personas sujetas a juicio por traición (Ramírez Rancaño 2002, 118).

---

5 Violinista del Cuarteto Beethoven, fundado por Carrillo en 1909. Valdés Fraga ocuparía en 1910 el cargo de secretario de la sociedad mutualista Unión Filarmónica de México, con dirección en la 6ª calle de Zarco núm. 100 y en el Conservatorio Nacional de Música, ubicado entonces en la calle Puente de Alvarado núm. 43, Ciudad de México (*El Diario* 1910).

traidores, conservadores, golpistas, científicos<sup>6</sup>, pro clericales y partidarios de un gobierno ilegítimo (Ramírez Rancaño 2002, 19).

Algunos de estos personajes cargaron sobre sus espaldas el peso político de estos calificativos, sobre todo durante los años siguientes. Otros, como Julián Carrillo, “al percatarse de que los Estados Unidos inclinaban la balanza a favor de Carranza” dieron un giro y comenzaron una “añeja” y “sospechosa vocación revolucionaria” (Ramírez Rancaño 2002, 21) en pos de asegurarse un lugar en la nueva política.

Carrillo zarpó de México muy probablemente en el vapor *Morro Castle*, que el 24 de septiembre de 1914 llevó aproximadamente a trescientos mexicanos hacia la Habana (Ramírez Rancaño 2002, 53). Arribó a Nueva York a finales de

---

**6** Durante el porfiriato, el grupo conocido como los “científicos” estuvo conformado por una élite intelectual y tecnócrata que estuvo al frente del país en términos políticos, económicos, militares, artísticos y científicos. Su nombre proviene de la doctrina positivista, con la cual comulgaban. Entre ellos se encontraban Francisco Bulnes, José Ives Limantour, Rosendo Pineda, Pablo y Miguel Macedo. Véase Cosío Villegas, 1972

octubre de 1914, a escasos tres meses de haber dejado la dirección del Conservatorio (“Acta de destitución del cargo de Director del Conservatorio Nacional de Música al Sr. Julián Carrillo” 1914) y fijó su residencia en un departamento ubicado en el número 167 de la calle 129 W, en el Harlem de Nueva York. Inmediatamente después de su llegada, el músico inició una enérgica promoción de su figura en la prensa neoyorquina<sup>7</sup>, la cual, haciendo énfasis en su exótico aspecto indígena, lo tildó de un “genuino americano y un gran idealista” (*Musical Advance* 1914).

Carrillo lamentaba el “desconocimiento absoluto que se tenía del desarrollo musical hispanoamericano en el país vecino (“Una doctrina musical Monroe” 1917) y el desfavorable concepto que se tenía de los músicos mexicanos. Esto lo atribuía a que sólo se daba a conocer “con el título de mexicana, música

---

<sup>7</sup> A un mes de su llegada, el diario neoyorquino especializado en crítica musical *Musical Advance* le hizo una reseña a Carrillo titulada “Carrillo in New York”. Ver *Musical Advance*, 1914.

demasiado popular y con frecuencia carente hasta de la aplicación de las reglas técnicas más elementales”<sup>8</sup>.

Fue así que, bajo aspiraciones panamericanistas y con el propósito de procurar “la emancipación artística de América”, pero no aquella “a la que el egoísmo y la soberbia yanquis quieren poner por límites las fronteras de Canadá y México, sino la de todo el continente americano sin distinción de razas ni nacionalidades” se dio a la tarea de formar la America Symphony Orchestra<sup>9</sup>: “una orquesta netamente socialista” (*Revista*

---

<sup>8</sup> El compositor creía que era natural que en Nueva York, “donde se está en contacto con las más altas mentalidades en lo que a música se refiere, crean que un pueblo que no exporta más que obras demasiado débiles desde el punto de vista musical, no posea nada mejor.” Véase “Una doctrina musical Monroe”, 1917. Sin duda, Carrillo se refería a las orquestas típicas mexicanas que habían tenido éxito en los escenarios del vecino país a finales del siglo XIX y principios del XX. Esta crítica nos revela el posicionamiento que tuvo frente a la música popular, ante la cual jamás expresó interés.

---

<sup>9</sup> Carrillo se lamenta respecto a que “la prensa, cuando llegaba a pasar por el torbellino de la gran urbe neoyorquina alguno de nuestros artistas, publicaba opiniones tan poco favorables que había que darse por satisfecho cuando decía que no era tan malo si se atendía a que era un músico latinoamericano” (Carrillo 1992).

*Universal* 1917), sin salarios, una especie de cooperativa, “un experimento de democracia musical” (Mena 1915). Carrillo lanzó la convocatoria para conformar la orquesta en diversos periódicos y revistas, sobre todo de audiencia latinoamericana<sup>10</sup>. En la revista *Century Magazine* de Nueva York, se dijo al respecto:

[Carrillo] Se ha desarraigado de su propia tierra y ha venido a Nueva York, y en uno o dos meses ha reclutado bajo su batuta a cien de los mejores instrumentistas de este lado del mundo. [...] ¿Popular? Ojalá tuviera espacio para narrar el entusiasmo de esos artistas, hombres notables de la Metropolitan Opera y otras orquestas importantes, que han abandonado excelentes compromisos para inscribirse bajo este americano de raza aborígen y de color marrón rojizo, cuyo sueño patriótico

---

<sup>10</sup> Por ejemplo: la *Revista Universal: magazine hispano-americano*. Nueva York, editada por el peruano Lara Pardo Rinaldo.

abarca todo el Hemisferio Occidental (Mena 1915, 759)<sup>11</sup>.

La America Symphony Orchestra tenía sus oficinas en el número 501 de la 5<sup>a</sup> Avenida en Nueva York, y estuvo integrada por aproximadamente setenta músicos<sup>12</sup> pertenecientes a la Sinfónica de Nueva York y a las óperas de Boston, Filadelfia y Chicago (*The Evening World* 1915).

---

11 “He has uprooted himself from his proper soil and come to New York, and in a month or two has recruited to his baton a hundred of the best instrumentalist on this side of the world. These he has organized on a cooperative basis, an experiment in music democracy, as the America Symphony Orchestra; and that orchestra is pledged by its director and members to give a trial performance, free of expense, to any serious, high-class work of any American composer, known or unknown, the only stipulation being that the work be adjudged by a committee of disinterested musicians to be worthy of such a trial.” “Popular? I wish I had room to tell of the enthusiasm of those artists, men of note from the Metropolitan Opera and other important orchestras, who have abandoned excellent engagements to enroll themselves under this ruddy-brown American of the aboriginal breed, whose day-dream of patriotism embraces the Western Hemisphere.” [Traducción de la autora]

---

12 Así lo cuenta Federico Gamboa, quien tras la caída de Huerta también estuvo una corta temporada en Nueva York, cuando recuerda haberse encontrado a Carrillo en la estación del metro, y verlo “en pleno triunfo profesional, con una orquesta de más de ciento y tantos miembros” (Gamboa 1977).

El primero de los seis conciertos planeados se llevó a cabo el 6 de enero de 1915 en el Aeolian Hall de Nueva York (*New York Herald* 1914). Pese a que el propósito original de la orquesta fue la promoción de la música de compositores mexicanos y latinoamericanos<sup>13</sup>, la única obra latinoamericana que incluyó el programa fue la Sinfonía en re mayor (1901) del propio Carrillo<sup>14</sup>. Por lo demás, se

---

**13** La America Symphony Orchestra contaba con la America Society, integrada por siete mujeres (Mrs. V. Lola Agostoni, presidente; Mrs. H. Mackage; Mrs. M. de J. Camacho; Mrs. I. Black; Mrs. R. Hernández; Mrs. L. L. Pardo; Mrs. O. E. Moscoso, secretaria) cuyo objetivo fue el de “unificar el arte musical panamericano, estimular la creación de los compositores del continente americano y dar a conocer sus obras” (*Revista Universal* 1917). En la correspondencia que resguarda el Archivo Julián Carrillo se encuentran una serie de cartas de músicos de Nicaragua y Chile que nos hablan del conocimiento de su proyecto panamericanista en el resto de América Latina. De hecho, debe resaltarse que fue por apoyo de la America Society que el compositor chileno Enrique Soro, entonces director del Conservatorio Nacional de Chile, se presentó en Nueva York en el año de 1916.

Dos de los proyectos más relevantes de la sociedad fueron la creación de la Ópera Panamericana, enfocada en la promoción de óperas con libretos basados en las mitologías, leyendas e historia americanas; y la escritura de una Enciclopedia de Músicos Americanos en donde los músicos latinoamericanos estuvieran plenamente integrados a la narrativa histórica de la música del continente; ambas propuestas diseñadas por Julián Carrillo.

---

**14** Entre 1900 y 1902, Carrillo estudió composición en el Conservatorio de Leipzig, Alemania, en donde estrenó su Primera sinfonía (1901) y su Sexteto para cuerdas (1902). Posteriormente, continuó sus estudios en violín en el Real Conservatorio de Gante, Bruselas.

interpretó también la obertura *Leonore* núm. 3 de Beethoven; la cantata “Ave María” de *Cross of Fire*, op. 52 de Max Bruch; *Ein Albumblatt*, WWV 94, de Richard Wagner y la Serenata para cuerdas, opus 48, de Piotr Ilich Tchaikovsky.

Sobre la sinfonía de Carrillo, la prensa tuvo posicionamientos encontrados. El *Musical America* relató que fue muy aplaudida por el público (1915); *The Brooklyn Daily Eagle* la calificó como “una pieza interesante” (1915). Por su parte, el diario *The Evening World* la consideró una obra “esencialmente latina en su concepción y en su desarrollo”, así como “exótica, pero con la alternancia de pasajes suaves, apasionados y llenos de expresividad” (1915). Por el contrario, el *New York Herald* valoró que la obra adolecía de estilo (1915), de igual manera el diario *The Sun* aseguró que no había mucho que decir sobre ella, excepto que revelaba el gusto del compositor por

---

#### Ilustración 1

Cartel del primer concierto de la *America Symphony Orchestra* dirigida por Julián Carrillo, en el *Aeolian Hall* de Nueva York, 6 de enero de 1915.  
Centro de Investigación y Documentación Julián Carrillo.

# AMERICA SYMPHONY ORCHESTRA

JULIAN CARRILLO, *Conductor*



FIRST  
CONCERT

**Aeolian Hall**  
New York



WEDNESDAY  
EVENING

**January 6<sup>th</sup>**  
1915



Soloist, MARGARET HARRISON, *Soprano*

Tickets For Sale at Box Office, 43rd Street Entrance, or at the Office of the  
AMERICA SYMPHONY ORCHESTRA, 501 Fifth Avenue.

*Representative, MANUEL DIAZ.*

*The*

## AMERICA SYMPHONY ORCHESTRA

has been organized in this city by Senor Julian Carrillo, late Director of the National Conservatory in Mexico City

The Orchestra is to give a private Dress Rehearsal in Aeolian Hall at 5 p. m. sharp, December 16, 1914.

In behalf of Senor Carrillo, we take great pleasure in inviting you to attend this Rehearsal.

ARTHUR WOODS,  
ERNESTO MADERO,  
PAUL FULLER, Jr.,  
R. A. C. SMITH,  
R. L. HERNANDEZ,  
LUIS ELGUERO.

### PROGRAMME

Symphony in D Major . . . . Carrillo

Played for the first time in New York

I.—Largo—Allegro

II.—Andante sostenuto

III.—Scherzo

IV.—Finale—Allegro con fuoco

las frases melódicas fluidas y el timbre de las cuerdas” (1915).

Varios periódicos resaltaron la interpretación de la solista Margaret Harrison y la calidad de las cuerdas<sup>15</sup>, el primer oboe y el primer corno, a quienes distinguieron como intérpretes notables (*Musical America* 1915). Sin embargo, quien verdaderamente llamó la atención fue Carrillo. En cuanto a su desempeño como director, se dijo que tenía un enorme talento y magnetismo (*The Brooklyn Daily Eagle* 1915), que poseía el temperamento “del país de los aztecas” y que era un director autoritario (*New York Tribune* 1915). Sobre su aspecto, se dijo que “semejaba a un querubín de rostro bronceado por los rayos del sol de México” (Carrillo 1992 [1945]).

---

**15** El periódico *Musical America* consideró que la interpretación de las cuerdas fue “de loable calidad” (1915).

---

## Ilustración 2

Programa del primer concierto de la America Symphony Orchestra.  
Centro de Investigación y Documentación Julián Carrillo.

Poco después del primer concierto, apareció en *The Century Magazine* el artículo “Julian Carrillo. The Herald of a Musical Monroe Doctrine” (Mena 1915), mediante el cual María Cristina Mena<sup>16</sup> defendía ante el público neoyorquino que se hacen “cosas no tan malas en México” (Mena 1915). En él, Carrillo es presentado como un “little indito”, el más joven de una familia de 19 miembros que creció con 18 centavos al día y como un “héroe indígena” que logró conquistar la escena musical de Alemania, Bélgica y Nueva York.

Mena, al igual que la mayoría de los autores de los artículos antes citados, reparó en el origen indígena del músico. Lo describió como “un

---

**16** Mena había nacido en Ciudad de México en 1893, hija de “madre española y padre yucateco de sangre europea” en una familia de clase media alta porfirista. Emigró a Nueva York a la edad de 14 años, en 1907, debido a la situación del país. En dicha ciudad, logró insertarse en la élite del ambiente literario. Convivió con literatos como D.H. Lawrence y se casó con el dramaturgo Henry K. Chambers, de quien toma el apellido. Mena comenzó a escribir en 1913 sus primeros cuentos en *American Magazine* y en *The Century Magazine*. Así, se convirtió en una vocera de la cultura mexicana frente a la clase alta anglosajona, la cual se encontraba ávida de comprender sobre todo el reciente conflicto de la Revolución. Los recientes estudios sobre su obra han expuesto una dimensión subversiva de sus textos. Mena supo generar un doble discurso en sus obras: ironizando los estereotipos sobre la cultura mexicana, resistió a la mirada exotista sobre México (Toth 2013).

hombre de cara redonda, moreno, de pómulos altos, boca sonriente, ojos brillantes como ágata y una masa de pelo espeso y rígido del color del carbón, recortado simétricamente como la superficie de un cepillo de zapatos” (Mena 1915)<sup>17</sup>.

De acuerdo al músico, los años del exilio “fueron duros desde el punto de vista económico”, pues de México no podía llegarle ni un centavo (Carrillo 1992 [1945]). De hecho, el 31 de octubre de 1914, pocos días después de que saliera de México hacia Nueva York, su propiedad ubicada en el Barrio de Santa Catarina de Coyoacán fue embargada por el gobierno carrancista “a fin de que se pudiera obtener la devolución de las dietas que este señor percibió indebidamente

---

**17** Sin embargo, la autora se resistió a utilizar el término *local color* para referirse al aspecto del compositor, al considerarlo una “atracción fatal”. Dicha categoría había sido utilizada por estadounidenses luego de la Guerra Civil para referirse a culturas foráneas, y hacia principios del siglo XX se había vuelto un lugar común para ponderar los estereotipos de la “raza indígena mexicana” caracterizada por sus rasgos serviles. Mena evitó catalogar así a Carrillo. Sin embargo, creyó necesario subrayar que tenía “sangre pura mexicana”, en donde “ni una gota de fuente europea puede ser rastreada”, pues todo lo que fluía en él surgía “de un vasto y antiguo embalse de indígenas, una fuente fructífera e inagotable”.

como diputado huertista” (“Acta de embargo de la propiedad del Sr. Julián Carrillo” 1914).

Sin embargo, Carrillo supo aprovechar sus años en el país vecino. Además de la America Symphony Orchestra, durante ese tiempo, el compositor posiblemente colaboró con el cineasta David W. Griffith como asesor musical en jefe de la película *Intolerance* (1916), una de las producciones cinematográficas más caras de su tiempo<sup>18</sup>, con la cual Griffith procuraba redimirse de los tintes racistas de su filme anterior, *El nacimiento de una nación* (1915). Sobre Carrillo, el cineasta apuntó:

Tengo como mi principal asesor musical a un hombre que es mitad indio, mitad español, pero que ha sido elegido para estar al frente de una de las organizaciones musicales más grandes del mundo. Se

---

<sup>18</sup> Griffith realizó dos versiones distintas de *Intolerance* entre 1916 y 1926. La reciente restauración del filme, hecha por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, se basó en la partitura compuesta por Joseph Carl Breil; sin embargo, poco se sabe hasta el momento de la colaboración de Carrillo y de otros músicos en la música de la película. Véase Anderson 2013, 69.

llama Julián Carrillo. Tengo como director de una de las orquestas a un italiano, Albert Pesce, que es tan temperamental que no sé cómo podríamos lidiar con él si no fuera por el señor Carrillo. Porque reconoce en él a un genio. Cuando Carrillo hace una sugerencia, el italiano dice: ¡Ah! Reconozco la voz de un maestro; me inclino ante él. (Periódico sin identificar ca. 1915)

Además de ello, Carrillo se dedicó a dar clases de composición en su academia de música “America”<sup>19</sup>, y publicó el *Tratado sintético de armonía* (1915) y el *Tratado sintético de instrumentación para orquesta y banda militar* (1916).

Sin embargo, el ambicioso proyecto de Carrillo no triunfó y la America Symphony Orchestra se presentó por sólo una ocasión. Vanamente, el músico se había dirigido a algunos gobiernos

---

**19** Ubicada en el número 167 de la calle 129 W, en Manhattan. En ella se impartían clases de violín, armonía, contrapunto, fuga, instrumentación y formas musicales (Revista Universal 1917).

de Latinoamérica con el fin de conseguir financiamiento. En una carta al compositor nicaragüense Luis A. Delgadillo Managua, Carrillo le expresa:

Lo que solicitamos es una ayuda condicional [...]. Si viera usted qué penoso es ver en Nueva York, artistas latinoamericanos de grandes méritos tocando en cafés, bailes, restaurantes, cinematógrafos, etc., por falta de un medio apropiado donde darse a conocer como merecen. No he vacilado en echarme a cuestras la tarea tremenda de ir en su ayuda; sólo lamento que la desventurada situación de mi país me prive el honor inmenso de sostener con mis propios medios, una obra que tiene que producir necesariamente grandes personalidades artísticas para América. [...] estoy dispuesto a sacrificar todos los ahorros que he logrado en diez años de labor intensa —cuando pase la revolución en mi patria—, para ayudar a mis hermanos los artistas americanos. (“Academia de música América” 1915)

Paradójicamente, el único financiamiento que obtuvo Carrillo provenía de personajes pertenecientes a las facciones revolucionarias mexicanas. Insólitamente, el propio Venustiano Carranza apoyó económicamente el proyecto. Así, en agosto de 1916, Lola M. de Agostini, presidenta de la America Society, agradecía al Primer Jefe la “actitud de alta cultura” por su “regia cooperación” de cinco mil dólares para el fondo de la America Society (M. de Agostini 1916).

Como es posible observar, con el proyecto de la America Symphony Orchestra Carrillo logró el perdón de Carranza, adecuándose al engranaje ideológico constitucionalista que situaba a lo latinoamericano frente a lo anglosajón y pretendía el rompimiento de los vínculos “de dependencia que ligaban a nuestro país con la economía estadounidense” a partir de una unión latinoamericanista (Córdova 1973, 31). Sobre las herramientas propagandísticas de la política exterior de la Revolución durante la llamada “Doctrina Carranza”, Francisco Bulnes, antiguo

miembro de los científicos porfiristas, quien junto a cientos de mexicanos se encontraba exiliado en la Habana luego de la caída de Huerta, recordaría años después:

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

cargar con todos los despilfarros necesarios para que la “raza” obtenga [...] triunfo.”  
(Bulnes 1965, 322)

El objetivo emanado de esta doctrina para convertirse “en el verdadero motor del desarrollo nacional” (Bulnes 1965, 322) se valió de la música como vehículo para encauzar una imagen de México como país moderno, al tiempo que definía su sociedad como de alta cultura. En palabras del dramaturgo estadounidense Henry K. Chambers, Carrillo era un hombre “de sangre pura de la tierra americana”, un “hijo de un pobre peón mexicano, que nunca sacó ventaja en la vida si no fue por el esfuerzo de su mente, su voluntad y de su maravillosa y amable personalidad”, alguien que “nunca encontró una dificultad que no pudiera superar y luchar contra ella” (“Carta de Henry K. Chambers” 1916)<sup>20</sup>. Ante la imagen que la prensa y el propio Carrillo propiciaron, él y su orquesta

---

<sup>20</sup> “[...] child of a poor Mexican peon [that] never had advantage in life that he did not win by the force of his brain, his will, and his wonderfully lovable personality. Also, he never saw a truth struggling for breath that he did not jump in and fight for it.” [Traducción de la autora]

sinfónica podían ser vistos como portavoces de la aspiración reivindicativa de la doctrina carrancista.

En julio de 1917, Carrillo regresó a la Ciudad de México con la garantía de su plena reinserción en la vida musical y política del país. La Unión Filarmónica de México dio un concierto en honor suyo, organizado el 12 de agosto de 1917, (*El Pueblo* 1917a) en el cual su colega y también exiliado Manuel M. Ponce dirigió la orquesta. Previo al concierto, el músico expresó: “Amigos míos, aquí está Julián Carrillo, aquí está este discutido azteca que viene de los centros de arte neoyorquinos” (*El Demócrata* 1917)<sup>21</sup>. Sobre el evento, se dijo en la prensa:

El indito nuestro que mejor que nadie habla al mundo de nuestras disposiciones para el genio, apareció en el escenario, recibido por la más grande y cariñosa ovación entre

---

<sup>21</sup> Es preciso señalar que Carrillo nació en Ahualulco, al noroeste de la capital del estado de San Luis Potosí, zona habitada por chichimecas y pames, no por “aztecas”.

las que resonaran ayer por la mañana en el concierto de la Filarmónica; le vimos como la última vez que apareciera en público antes de su odisea en el extranjero; nos pareció el mismo humilde consagrado, que en estas tierras mexicanas lograra el inefable don de la más amplia percepción artística. El indio nuestro, el mismo enorme músico que dejáramos de ver hace cosa de tres años aparecía nuevamente ante nosotros para decirnos de las más altas sublimidades artísticas. [...] ¡Julián Carrillo, maestro excelso, a ti que has sabido darnos este dichoso momento de espiritual consorcio con lo ideal, permite que la lengua, torpe accesorio, enmudezca y que sea el alma, la idealidad del hombre, la que siquiera débilmente te ensalce y te glorifique! (*El Pueblo* 1917b)

A su regreso a México, Carrillo fue cuestionado por la prensa mexicana respecto al calificativo de “el heraldo de la Doctrina Musical Monroe” que Mena le otorgó. El compositor afirmó que

fue consciente de que dicho epíteto “visto en su aspecto americano del norte, [...] por razones políticas tiene que ser muy poco grato a la América Latina” (Periódico no identificado, 1917), pero reiteró que su campaña fue precisamente en favor de los músicos latinoamericanos, razón por la cual no protestó ante dicha categorización<sup>22</sup>.

Como era de esperarse dada su nueva situación política, Carrillo fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica de México en enero de 1918,

---

**22** De hecho, consideró que: “la intención del *Century* fue sana y en el fondo no tiene nada que hiera a los latinoamericanos, pues la doctrina Monroe en la acepción que se le da en los Estados Unidos del Norte, está fuera de intenciones políticas acomodaticias y es toda ella en favor de América en general, frente a los intereses egoístas de Europa”.

---

### Ilustración 3

En el salón de actos del Museo Nacional, presidiendo el concurso de voces. José Vasconcelos, Rector de la Universidad Nacional; Adolfo de la Huerta, Presidente de la República, y Julián Carrillo, Director del Conservatorio Nacional de Música, 1920. Centro de Investigación y Documentación Julián Carrillo.

---

### Ilustración 4

Julián Carrillo dirigiendo la Novena sinfonía de Beethoven en el patio de la Secretaría de Educación Pública, 1920. Centro de Investigación y Documentación Julián Carrillo.



por decreto de Venustiano Carranza y dos años más tarde, nuevamente director del Conservatorio Nacional de Música<sup>23</sup>. Con ello, el músico figuró como uno de los pilares de las políticas culturales de los gobiernos revolucionarios de Carranza, Adolfo de la Huerta y Álvaro Obregón, colaborando con el diseño del proyecto educativo y cultural de José Vasconcelos.

Carrillo fue un hombre singular en la Revolución mexicana, en otras palabras “un músico revolucionario que emigró empujado por la revolución” (Lara Pardo 1914). Su caso nos recuerda el de muchos otros intelectuales y artistas que, pese al incuestionable protagonismo que mantuvieron durante la Revolución y la reconstrucción, no mantuvieron convicciones ideológicas cercanas a los valores que la historia hegemónica y nacionalista ha querido identificar en los actores de estos procesos. Así, su caso nos plantea matices ciertamente incómodos para la

---

<sup>23</sup> Cargo que ocupó por segunda ocasión hasta 1923 (“Nombramiento como director del Conservatorio Nacional de Música” 1920).

historia oficial de este periodo. Por una parte, da cuenta del profundo conservadurismo político de algunas de las figuras decisivas de la Revolución, y, en consecuencia, plantea la necesidad de una historia mexicana que reconozca esas contradicciones. De ahí que sea menester una historia que considere los casos de continuidad de los aparatos burocráticos del porfirismo y huertismo, así como de sus valores estéticos y éticos, integrando el valor de la obra de aquellos individuos identificables con “la reacción”, quienes, en muchos casos, se distinguieron en diferentes campos, fuese el científico, o bien, como críticos de su realidad y notables artistas “revolucionarios”.

## Referencias

- “Acta de destitución del cargo de Director del Conservatorio Nacional de Música al Sr. Julián Carrillo”. 1914. AGN/IG/APF-XIX/IPBA (125)/Caja 332/Exp. 32. Archivo General de la Nación.
- “Acta de embargo de la propiedad del Sr. Julián Carrillo”. 1914. Municipalidades/Coyoacán/empleados/ caja 13, exp. 509, f. 3. Archivo Histórico de la Ciudad de México.
- ANDERSON, Gillian B. 2013. “D. W. Griffith’s Intolerance: Revisiting a Reconstructed Text”. *Film History* 25 (3): 57–89.
- BULNES, Francisco. 1965. *Los grandes problemas de México*. Editora Nacional.
- CARRILLO, Julián. 1992. *Julián Carrillo: Testimonio de una vida*. Vol. 4. Colección Cuatro siglos: Serie Obras escogidas de autores potosinos. San Luis Potosí: Comité Organizador “San Luis 400”.
- “Carta de Henry K. Chambers a destinatario desconocido”. 1916. Archivo Centro Julián Carrillo.
- CHÁVEZ, Carlos. 1951. “50 años de música en México”. *México en el arte*, 216. Citado en Picún y Carredano, 2012.
- CÓRDOVA, Arnaldo. 1973. *La ideología de la Revolución Mexicana. La formación del nuevo régimen*. México: Ediciones Era.
- COSÍO VILLEGAS, Daniel. 1972. *Historia moderna de México: El porfiriato. La vida política interior*. México: Hermes.

- GAMBOA, Federico. 1977. *Diario (1892-1939)*. México: Siglo XXI.
- HIJAR GUEVARA, Mariana. 2020. “Sonidos de la Revolución: el pensamiento estético de Julián Carrillo”. Tesis de maestría en historia, Universidad Nacional Autónoma de México.
- LARA PARDO, Luis. 1914. “Julián Carrillo”. *Revista Universal*, diciembre de 1914.
- M. DE AGOSTINI, Lola. 1916. “Telegrama a Venustiano Carranza”, agosto de 1916. Fondo Venustiano Carranza. XXI/90/10192/1. Centro de Estudios de Historia de México-CARSO.
- MENA, Maria Cristina. 1915. “Julian Carrillo. The herald of a Musical Monroe Doctrine”. *Century Magazine*, marzo de 1915.
- Musical Advance*. 1914. “Carrillo in New York”, 3 de noviembre de 1914.
- Musical America*. 1915. “Mexican Tinge to Orchestral Event”, 16 de enero de 1915.
- New York Herald*. 1914. “American Symphony Plays”, 17 de diciembre de 1914.
- New York Tribune*. 1915. “Carrillo better than the orchestra”, 7 de enero de 1915.
- “Nombramiento de Carrillo como director del Conservatorio Nacional de Música”. 1913. AGN/MI/JNE/IPBA/Caja 332/69574/32/Exp. 32. Archivo General de la Nación.

- “Nombramiento de Carrillo como director del Conservatorio Nacional de Música”. 1920. MI/JNE/IPBA (1a serie)/Caja 379/69621/29/Exp. 29. Archivo General de la Nación.
- Periódico no identificado. 1915. “Academia de música América”, 1915. Archivo Centro Julián Carrillo.
- . ca. 1915. Archivo Centro Julián Carrillo.
- . 1917. “Una doctrina musical Monroe”, 1917. Archivo Centro Julián Carrillo.
- PICÚN, Olga, y Consuelo Carredano. 2012. “El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios”. En *El arte en tiempos de cambio, 1810/1910/2010*, editado por Hugo A. Arciniega Avila, Louise Noelle, y Fausto Ramírez. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- RAMÍREZ RANCAÑO, Mario. 2002. *La reacción mexicana y su exilio durante la revolución de 1910*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.
- Revista Universal*. 1917. “La emancipación musical de América”, septiembre de 1917.
- SIERRA, Justo. 1993. *Epistolario con Porfirio Díaz y otros*. Vol. 15. Obras completas. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- The Brooklyn Daily Eagle*. 1915. “New Symphony Orchestra”, 7 de enero de 1915.

- The Evening World*. 1915. "Carrillo Directs own Symphony with Orchestra", 7 de enero de 1915.
- The Sun*. 1915. "New Orchestra Conductor", 7 de enero de 1915.
- TOTH, Margaret A. 2013. "María Cristina Mena, Transnationalism, and Mass Media: Untold Stories in the Archive". *Legacy* 30 (2): 331-54.

# **Julián Carrillo: Pionero en la creación de nuevos instrumentos en el México del siglo XX**

Mario Ernesto García Hurtado

Si bien es cierto que desde tiempos inmemorables la música microtonal ha formado parte de la música tradicional china o griega, por citar sólo algunas, no es sino hasta las primeras décadas del siglo XX que se da un auge de teorías, composiciones, instrumentos y notaciones de música microtonal en distintas partes del mundo y dentro de la música académica occidental. Es en este contexto microtonal que surge la teoría del Sonido 13,

publicada por Julián Carrillo (1875-1965) en 1923<sup>1</sup>. Con este término, Carrillo aludía no solo al uso de microintervalos en la música, sino también a todo lo relacionado con su vasta teoría microtonal, dentro de la cual desarrolló un nuevo sistema de escritura musical. En este artículo nos enfocaremos en un aspecto práctico y poco estudiado de la teoría del Sonido 13: la construcción y adaptación de instrumentos capaces de producir microintervalos.

Carrillo nació en el pequeño pueblo de Ahualulco, en San Luis Potosí, y desde muy temprana edad mostró interés y aptitud por la música. Inició sus estudios musicales en su ciudad natal y más adelante en la capital del Estado con Flavio F. Carlos (1861-1944) para luego continuarlos en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México, en donde tuvo como maestros a Melesio Morales (1838-1908) y Pedro Manzano (1843-1924). Debido a sus aptitudes como violinista le fue

---

<sup>1</sup> Carrillo señaló en reiteradas ocasiones el 13 de junio de 1895 como el inicio de sus experimentos microtonales. Sin embargo, publicó por primera vez su teoría del Sonido 13 en *Pláticas Musicales* (Carrillo 1923, 255-272).

concedida una beca por el entonces presidente de la República, Porfirio Díaz (1830-1915), para estudiar, primero en Leipzig, con Salomon Jadassohn (1831-1902), y más adelante en Gante, con Albert Zimmer (Madrid 2015, 7-9). Al regresar de Europa, Carrillo era un músico con sólidas bases académicas y ya con un amplio catálogo de obras, entre estas, la Sinfonía 1 (1901), sexteto para instrumentos de arco (1901), la suite *Los naranjos* (1903) y el cuarteto en mi bemol (1903). Fue nombrado director de la entonces Orquesta Sinfónica Nacional (1920-1925), antecesora de la Sinfónica de México (1928-1949), así como director del Conservatorio Nacional de México, institución que dirigió en dos ocasiones (1913-14 y 1920-23). Sin embargo, después de la Revolución mexicana (1910-1920), con el cambio de régimen y de paradigmas, el músico mexicano fue considerado un representante de los ideales que se pretendía abolir (Madrid 2008, 19). Ante tal situación, Carrillo comenzó un discurso revolucionario cimentado en la teoría del Sonido 13. A partir de ese momento y hasta el final de sus días, se dedicó a crear un extenso *corpus* de obras

microtonales y una teoría sobre los microtonos. Asimismo, adaptó y mandó construir nuevos instrumentos, concibió un sistema de escritura musical, desarrolló nuevas técnicas de ejecución y preparó a intérpretes especializados para ejecutar su música (Conti 2005, 15).

Sin embargo, Carrillo ya había expresado la inquietud por modificar o crear nuevos instrumentos musicales años antes de publicar su teoría del Sonido 13. Así, en el prólogo de la primera versión de su *Tratado sintético de instrumentación* de 1916, publicado en 1948 (Carrillo 1948a, 16-17), sugería la construcción de nuevos instrumentos que permitieran sonar las partes agudas con mayor facilidad. Además, hizo notar la ausencia de una sonoridad más grave a la producida por el contrabajo en la sección de cuerdas de una orquesta por lo que propuso la creación del “ultrabajo”. En su libro *Rectificación básica al sistema musical clásico* de 1930<sup>2</sup>, el compositor cuestionó la

---

<sup>2</sup> Este libro fue escrito en 1926 y publicado hasta 1930. Previamente habían sido ya divulgadas las teorías del Sonido 13.

afinación por quintas de los instrumentos de arco y sugirió la afinación de todas las cuerdas con la misma nota a una octava superior una de otra, con el objetivo de buscar una mayor exactitud de los intervalos y una mejora sonora del instrumento (Carrillo 1930, 20). Las innovaciones propuestas por Carrillo no tuvieron repercusión en el mundo de la tradición clásica. Sin embargo, tuvo cierta libertad de construir y modificar algunos instrumentos para llevar a cabo sus experimentos<sup>3</sup>. Ejemplo de esto son los “instrumentos Carrillo”, con los que se interpretaron sus primeras obras microtonales<sup>4</sup>.

A continuación, se presentan los primeros instrumentos creados y modificados por Carrillo para desarrollar sus experimentos microtonales. Estos instrumentos fueron presentados y

---

**3** Fue el propio Carrillo quien financió prácticamente por completo la construcción de sus instrumentos, al no contar con apoyo gubernamental, por lo que muchas ideas del compositor quedaron sin materializarse.

---

**4** Cinco primeras composiciones (1923-1925) a base de dieciseisavos de tono y sus compuestos: *Preludio a Colón*, *Ave María*, *Tepepan*, *Preludio para violonchelo* y *Hoja de álbum*.

sonados en el primer concierto del Sonido 13 (Carrillo 1925, 2)<sup>5</sup>. Algunos de ellos pueden apreciarse en la en la ilustración 1.

---

## La octavina

---

La octavina es una especie de guitarra bajo, invención conjunta de Carrillo y su alumno José María Torres (Carrillo 1936, 24). Se trata de un cordófono tipo laúd de cuerda pulsada o frotada, cuya caja de resonancia es trapezoidal, con un diapasón vertical con tres cuerdas afinadas por

- 
- 5 En este concierto, que tuvo lugar el 15 de febrero de 1925 en el Teatro Principal de la Ciudad de México, se interpretó música de Carrillo y de sus alumnos. También se presentó una demostración del sistema numérico creado para escribir música, así como de los instrumentos modificados y desarrollados para la producción de los microintervalos.
- 

### Ilustración 1

Instrumentos especiales para la producción de cuartos, octavos y diecisesavos de tono. Portada de la revista *El Sonido 13*, noviembre 1926.

Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster, CENIDIM/INBAL.



# 'EL SONIDO 13'

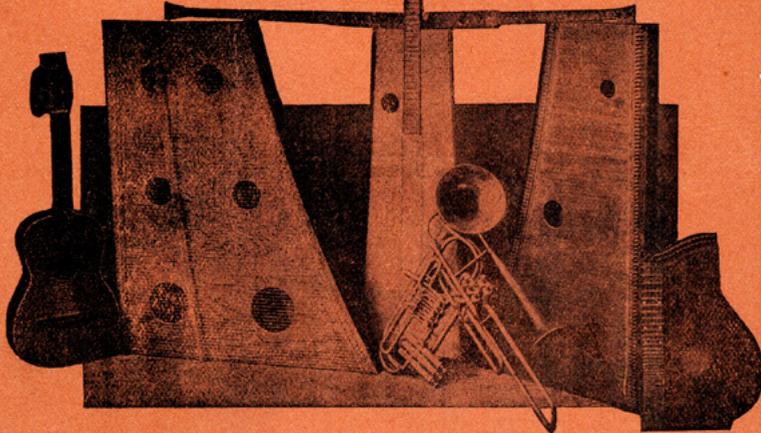
AN INTERNATIONAL MAGAZINE DEVOTED TO THE MUSIC OF THE FUTURE  
Number 2. Published Every 13th of the Month New York

IN THIS ISSUE  
"Strawinsky, Schoenberg, Hindemith."  
(What the 13th Sound Means)  
by Julian Carrillo  
Paving the Way—Orchestral

Concerts and "The Music of the  
Future"  
by Mary Lindsay-Oliver  
Press Evidence—Opera of the Month,  
etc.



DONACION DE LA MAESTRA  
ELOISA RUIZ DE BAQUEIRO  
AL CENIDIM



Some of the Instruments now in use by THE 13TH SOUND ENSEMBLE on  
which can be played fractions of tones, — quarters, eighths and sixteenths, — making  
96 intervals to the Octave.

November 13th, 1926

20 cents



octavas (do<sub>2</sub> cuerda III, do<sub>3</sub> cuerda II, do<sub>4</sub> cuerda I)<sup>6</sup>.

En este instrumento se pueden tocar tonos, semitonos, cuartos y octavos de tono.

En la actualidad solamente se cuenta con un ejemplar original de la octavina y pertenece a Miguel Ángel Blanco<sup>7</sup>, quien financió con medios propios su restauración. Este instrumento perteneció a Gerald R. Benjamin (1939-2006)<sup>8</sup>. A su muerte, el instrumento, que mantenía en su cochera en la ciudad de Bandera, Texas, pasó a manos de Carmen Carrillo, nieta del compositor. La familia Carrillo lo donó a Miguel Ángel

---

**6** Carrillo señaló que este instrumento y el arpa-cítara fueron contruidos por carpinteros, no por lauderos (Carrillo 1967, 206).

---

**7** También conocido en el medio musical mexicano con el nombre artístico de Angelos Queztlacóatl.

---

**8** Organista y profesor emérito de *Trinity University*, San Antonio, Texas. Difusor e investigador de la obra de Carrillo. Se desconoce si Benjamin obtuvo el instrumento a través de Dolores Carrillo, ya que no conoció personalmente a Julián Carrillo.

---

## Ilustración 2

Octavina construida en 1936 por Manuel Medina, restaurada en 2005 por el luthier Javier Alanís. Fotografía: Javier Alanís.

Blanco en 2010 con la única condición de que lo restaurara y volviera a sonar <sup>9</sup>.

---

## Arpa-cítara

---

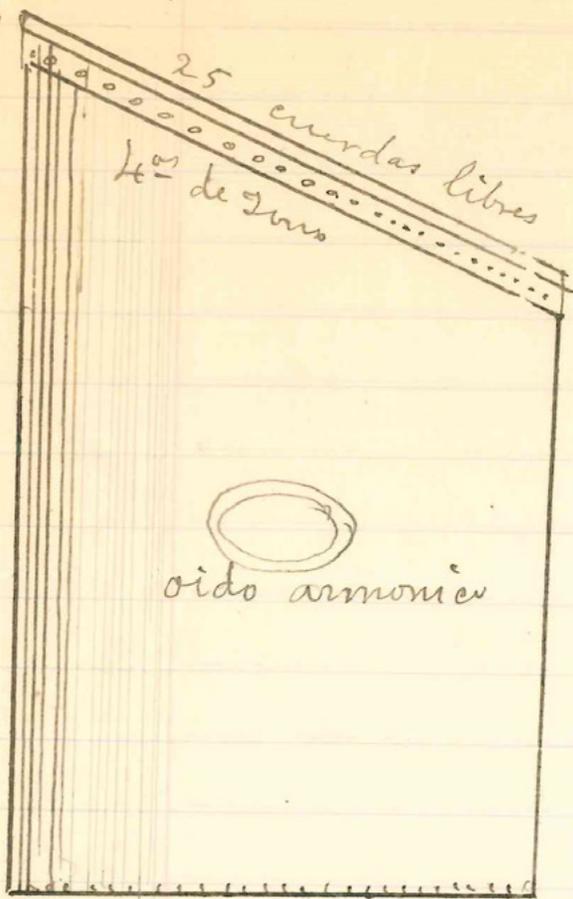
A partir de la correspondencia de Carrillo con el laudero jalisciense Baudelio García (García 1924), se infiere que el diseño original del arpa-cítara surge de este último ante la insistente solicitud de Carrillo de construir una guitarra de 25 cuerdas afinadas a una distancia de cuartos de tono entre cada una, para abarcar así una octava en total. Luego de rechazar la idea original de Carrillo, García le plantea modificar una cítara adicionando las clavijas de un salterio (Palacios Uribe 2015), como se muestra en la ilustración 3.

Se conservan dos de los últimos ejemplares de arpa-cítara contruidos en vida de Carrillo. La primera se encuentra afinada en cuartos de tono

---

<sup>9</sup> Comunicación electrónica con Carmen Carrillo, 3 de junio de 2016.

# Anpa - Citara



mas o menos esto es lo  
que Ud me imagino que  
se.

(figura 4) y la segunda, de mayor dimensión, en dieciseisavos de tono (figura 5). Pertenecen al departamento de música de la Hochschule der Künste Bern<sup>10</sup> en Suiza y, de acuerdo con Roman Brotbeck, fueron llevadas a Europa por Carrillo para sonarlas en los conciertos de 1958<sup>11</sup>; permanecieron en el viejo continente y fueron requeridas nuevamente para las grabaciones hechas en París, entre 1960 y 1963. Al finalizar, los instrumentos permanecieron en la casa de Jean-Étienne Marie<sup>12</sup> (1917-1989). A la muerte de Carrillo, su hija Dolores decidió regalarlos al músico francés. En 1999, la

---

**10** Escuela Superior de las Artes de Berna, Suiza.

---

**11** Conciertos dentro de la Exposición Universal en Bruselas y en el Palacio de las Bellas Artes de la misma ciudad. De acuerdo con Carrillo, en la Exposición Universal también se presentaron 15 arpas en distintas afinaciones e instrumentos de aliento (Carrillo 1967, 266; Roman Brotbeck, comunicación electrónica, 2016).

---

**12** Compositor francés, alumno de Olivier Messiaen y Darius Milhaud en el Conservatorio de París (1946-1949). Atraído por la teoría y la música microtonal de Carrillo, Marie se convirtió en su principal difusor y aliado en Europa, aun después de su muerte. Impartió cursos en Ciudad de México en distintas ocasiones (1966, 1968 y 1981) (Criton 2001).

---

### Ilustración 3

Boceto de arpa-cítara. Carta de Baudelio García a Julián Carrillo, 1924. Exp. 4071, Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster, CENIDIM/INBAL.

hija de Marie ofreció los instrumentos (incluidos un piano en dieciseisavos de tono y uno en tercios de tono) en una subasta en París, donde fueron adquiridos por la Hochschule der Künste Bern<sup>13</sup>.

En el Centro Julián Carrillo, lugar en el que se resguarda su acervo<sup>14</sup>, no se encuentra actualmente ningún ejemplar de estas arpas. Solamente se conservan dos de mayor tamaño y con diferencias sustanciales en cuanto a su construcción y a la manera de interpretarlas<sup>15</sup>. Fueron realizadas por Óscar Vargas Leal<sup>16</sup> después de la muerte de Carrillo.

---

**13** Las arpas y los pianos han dado lugar a una serie de más de sesenta composiciones en Europa y son utilizados con frecuencia en conciertos y grabaciones (Roman Brotbeck, comunicación electrónica el 4 de abril de 2016).

---

**14** El acervo reunido por el compositor a lo largo de su vida continuó creciendo tras su muerte gracias a su hija Dolores Carrillo. Entre otras cosas, abarca los borradores de sus textos, instrumentos musicales, fotografías, reseñas periodísticas, programas de mano, partituras y grabaciones. Está ubicado en Jardín Guerrero 10, Centro Histórico de San Luis, San Luis Potosí.

---

**15** Jorge Echevarría es uno de los intérpretes más activos de una de estas arpas. Realiza regularmente conciertos en donde fusiona sonidos microtonales con distintos géneros musicales. Un ejemplo de su trabajo se puede escuchar en la colaboración que hizo de la canción “El espacio” del grupo mexicano Café Tacvba en el año 2019.

---

**16** Uno de los últimos discípulos de Carrillo y, más adelante, de su hija Dolores.



---

#### Ilustración 4

Arpa-cítara de 31 cuerdas en cuartos de tono. Instituto de Investigaciones de Interpretación de la Universidad de las Artes Berna HKB.

Fotografía: Daniel Allenbach.

---

#### Ilustración 5

Arpa-cítara en dieciseisavos de tono. Instituto de Investigaciones de Interpretación de la Universidad de las Artes Berna HKB.

Fotografía: Daniel Allenbach.

---

# La guitarra en el Sonido 13

---

La guitarra tiene una relación muy estrecha con la teoría microinterválica de Carrillo. Si bien hasta antes de sus experimentos con el Sonido 13 había prescindido de ella en su obra<sup>17</sup>, este fue el primer instrumento que mandó modificar para comenzar con su experimentación microtonal en 1924, y hacer posibles sus primeras obras en este sistema.

La primera guitarra que Carrillo mandó modificar surgió a partir del intercambio de ideas entre Carrillo y García con respecto al arpa-cítara mencionada con anterioridad. Esta guitarra sigue la sugerencia inicial de Baudelio García de conservar la afinación original de la guitarra y las seis cuerdas, dividiendo el entrastado en cuartos de tono a lo largo de todo el diapasón.

---

**17** A diferencia de algunos de sus contemporáneos, como Ponce, Chávez y Rolón, la escritura para la guitarra en la música de Carrillo que se ha catalogado hasta ahora no tuvo una influencia o dedicatoria particular para Andrés Segovia. Por el contrario, en la correspondencia de Segovia con Ponce se percibe un cierto tono de burla por parte del guitarrista español hacia los experimentos de Carrillo: “Te mando una graciosísima carta que te hará reír: de Carrillo el inventor de la microbiología tonal, invención que tiene que completar con otra que sea algo así como microscopía auditiva...” (Segovia y Ponce 1989, 23).

# EL SONIDO TRECE REVOLUCIONARÁ LA MÚSICA

El Maestro Julián Carrillo, Descubridor del "Sonido 13".-La Guitarra Construida por el Sr. Baudelio García, con la Cual Arrancó el "Cuarto de Tono" que Constituye el nuevo Sonido



## UN PIANO EN ALEMANIA; UNA GUITARRA EN GUADALAJARA

La aplicación de la teoría del "Sonido 13", descubierto por el maestro Julián Carrillo, se hizo ya en aquellos instrumentos

Con el advenimiento del "Sonido 13" tendrán que modificarse los instrumentos musicales.—Enorme complicación en la música que viene

Desde hace algún tiempo, tanto los elementos musicales de América como de Europa, se hallaban pendientes de la increíble teoría del "sonido trece" que ha venido sustentando, como un descubrimiento de su talento musical, el maestro mexicano Julián Carrillo, uno de las eminencias en el arte que goza de mayor prestigio en el país, prestigio que ha podido acentuarse con los sucesivos triunfos que tuvo el maestro en Europa, durante su permanencia allá, ora como estudiante, ora como delegado por México, a varios congresos internacionales de música. Bien recordamos que en el Congreso Internacional de Música en Roma, en 1911, del que fue Presidente el maestro Julián Carrillo, produjo una verdadera sensación su proposición sobre "Reforma a las Formas Clásicas de la Composición", las que aceptó el Congreso, ordenando su implementación en todas las conservatorios de Europa. Y por el año de 1909, en el Congreso Musical de París, el mismo maestro Carrillo produjo una nueva inquietud pidiendo el "cambio de Nombre de las Notas". En este Congreso, que presidió el gran Saint Saens, y del que fue Secretario General, el notable gran literato, Eouais Holland, menos grande literato, Eouais Holland, la tesis revolucionaria de Carrillo fue recibida como una revelación de "incalculable trascendencia para el porvenir de la música".

### Ilustración 6

Guitarra construida por Baudelio García, entrastada en cuartos de tono. En "El Sonido 13 revolucionará la música", *El Universal*, 1924. Cuaderno 2 de recortes de periódico 1924-1927, fondo hemerográfico, Centro de Investigación y Documentación Julián Carrillo.

En el Centro Carrillo no se conserva ningún ejemplar de las guitarras que mandó construir el compositor, pero a partir de las numerosas notas e imágenes conservadas en su acervo se pueden rastrear los cambios que sufrió el instrumento. Así, más adelante, Carrillo plantearía la construcción de 15 guitarras distintas<sup>18</sup>, cada una con una particular distribución de los trastes en el diapasón, lo cual permitiría las diferentes subdivisiones del tono: tercios, cuartos, quintos, y así, sucesivamente, hasta los dieciseisavos de tono. El último instrumento fue nombrado por el compositor “guitarra Carrillo” y sugiere cambios sustancialmente diferentes a las 14 guitarras anteriores, ya que propone ahora trece cuerdas afinadas a distancia de un tono entero entre cada una de las cuerdas y con un diapasón en semitonos<sup>19</sup>.

---

**18** La idea de construir diferentes instrumentos con diferentes afinaciones sí logró materializarse con los pianos Carrillo, actualmente ubicados en el Centro Carrillo.

---

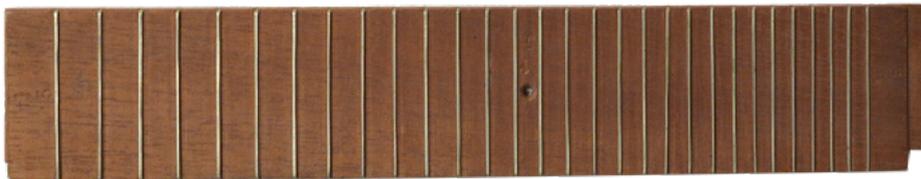
**19** En esta guitarra, la afinación por tonos enteros, de acuerdo con la transportación que hay en la guitarra, comienza con la 13ª cuerda,  $do_4$ ; 12ª cuerda,  $re_4$ ; hasta llegar a la primera cuerda afinada en  $do_6$ . Carrillo escribió dos obras para este instrumento: Preludios I y II para “guitarra Carrillo”.

En sus apuntes, Carrillo plantea que, ante el elevado costo que habría significado financiar la construcción de tan numerosas guitarras, resultaría más práctico hacer posible sonar todas las subdivisiones propuestas en un solo instrumento, mediante el intercambio de diapasones<sup>20</sup>. En el Centro Carrillo se encuentran solamente tres de estos diapasones (con extensión de una octava, doceavo traste en una guitarra normal), realizados por Baudelio García y entrastados para producir intervalos de quintos, décimos y dieciseisavos de tono.

Sin embargo, esta propuesta de Carrillo no proveía una solución completa en la *praxis*, ya que la escritura de los microtonos en su música abarca en algunas de sus obras las dos octavas del instrumento y los diapasones intercambiables solo abarcaban la primera octava, por lo que al no poder intercambiar la segunda octava del diapasón de la guitarra se imposibilitaba la ejecución de cualquier

---

<sup>20</sup> Esta sugerencia excluía a la “guitarra Carrillo”, cuya estructura, como ya hemos mencionado, era fundamentalmente diferente.



---

### Ilustración 7

Diapasones para producir intervalos de tono de  $1/10$ ,  $1/16$  y  $1/5$ .  
Colección de instrumentos musicales, Centro de Investigación y Documentación Julián Carrillo.

---

### Ilustración 8

Retrato de Pablo Torres con guitarra entrastada en cuartos de tono hasta la primera octava del instrumento, 1960. Después de la octava se observa la ausencia de trastes, lo que permite tocar cualquier microtono.

Fotografía no. 59, Carpeta 1, colección fotográfica, Centro de Investigación y Documentación Julián Carrillo.



subdivisión. Este problema se solucionaría años más tarde con la exclusión de los trastes a partir de la octava (*fretless*), lo cual permite sonar cualquier subdivisión del tono sin tener que entrestar esa región del diapason. Sirva de ejemplo la ilustración 8, en la cual se observa al guitarrista Pablo Torres con una de estas guitarras en una fotografía de 1960 (cinco años antes de la muerte del compositor).

---

## El corno francés microtonal

---

Este instrumento surgió de la colaboración de Carrillo con el entonces integrante de la Orquesta Sinfónica Nacional, Refugio Centeno<sup>21</sup>. En el periódico musical *Sonido 13* de enero de 1925, Carrillo menciona a Centeno como la persona que ha resuelto el problema con los émbolos creando

---

<sup>21</sup> Cornista y trombonista integrante también de la Orquesta Beethoven durante este periodo.

un trombón capaz de producir octavos de tono e incluye su fotografía en la portada, ubicándolo como “el implantador de la teoría del Sonido 13 en los instrumentos de émbolos”. En este corno desarrollado por Centeno, cada uno de los émbolos produce cuartos, octavos y dieciseisavos de tono respectivamente (Carrillo 1948b, 119).

A partir de las imágenes resguardadas en el Centro Carrillo se concluye que fueron varios cornos los que fueron modificados, pero en el Centro solo se conserva uno de estos instrumentos<sup>22</sup>. Este corno se modificó en Nueva York *ex profeso* para el estreno de la *Sonata casi fantasía* (1926)<sup>23</sup>, a partir de los procedimientos de Centeno (Cosío Villegas 1986, 239).

El instrumento fue construido por C.F. Schmidt -uno de los mejores constructores de cornos de

---

<sup>22</sup>Actualmente en restauración en la Hochschule der Künste Bern.

<sup>23</sup>De acuerdo con Carrillo, el instrumento fue modificado por el cornista mexicano Lucino Nava (quien participó en los estrenos de la *Sonata casi fantasía* y el *Concertino*) en Nueva York. (Carrillo 1948b, 118).

aquella época. De acuerdo con Roman Brotbeck (Comunicación electrónica, 2015), esto nos lleva a pensar en la gran red de relaciones que Carrillo pudo establecer durante su segunda estancia en Nueva York, lo cual es corroborado en la numerosa correspondencia que mantuvo a lo largo de su vida con constructores y distribuidores de instrumentos en distintos países<sup>24</sup>.

---

**24** En el Centro Julián Carrillo se encuentra gran parte de la correspondencia que mantuvo Carrillo con Sauter, König y Baudelio García, entre otros, lo cual refleja el interés que Carrillo tenía por mejorar y seguir construyendo más instrumentos, así como un amplio conocimiento acerca de los instrumentos que se estaban realizando en otros lugares.

---

Ilustración 9.a (arriba)

Corno francés en dieciseisavos de tono. Vista lateral izquierda.  
Fotografía: Jimena Palacios Uribe.

---

Ilustración 9.b (abajo)

Corno francés en dieciseisavos de tono. Vista lateral derecha.  
Se aprecia en color más claro la añadidura del émbolo.  
Fotografía: Jimena Palacios Uribe.



---

# Conclusiones

---

A más de cincuenta y cinco años de la muerte del compositor mexicano, sigue pendiente la investigación y difusión de la obra de uno de los compositores más extravagantes y fascinantes no sólo en la época posrevolucionaria sino también en la historia moderna de la música de México. Sin duda, la dificultad para conseguir los instrumentos necesarios para ejecutar su música es uno de los grandes desafíos a los que se enfrenta el posible intérprete, puesto que, en efecto, algunos de estos instrumentos fueron ya sea diseñados ex profeso y a expensas del propio compositor o bien se trata de instrumentos modificados. Sin embargo, rastrear o mandar construir estos instrumentos no es tarea fácil, ya que la mayoría de sus textos publicados da pocos datos al respecto<sup>25</sup>. Por esta razón, este texto se propone contribuir

---

<sup>25</sup> De hecho, la mayor parte de la información sobre la construcción y detalles de los instrumentos se encuentra en notas y borradores que Carrillo no publicó.

con la información sobre los primeros instrumentos creados y modificados por el compositor<sup>26</sup>.

---

**26** Para consultar información más detallada sobre Carrillo, los instrumentos mencionados en este texto, la transcripción, edición e interpretación de su música, entre otros aspectos, véase García Hurtado (2019).

## Bibliografía

- CARRILLO, Julián. 1923. *Pláticas musicales*. Vol. 2. México: A. Wagner y Levien.
- . 1925. “¡Aleluya! ¡Aleluya! ¡Aleluya!” *El Sonido 13*, 1925.
- . 1930. *Pre-Sonido 13: Rectificación básica al sistema musical clásico. Análisis físico-musical*. San Luis Potosí: Talleres gráficos de la Escuela Industrial Militar.
- . 1936. *Tres conferencias sobre la revolución musical del Sonido 13*. México: Ediciones Sonido 13.
- . 1948a. *Tratado sintético de instrumentación para orquesta sinfónica y banda militar*. México: Talleres Gráficos de la Nación.
- . 1948b. *Sonido 13: fundamento científico e histórico*. México: Talleres Gráficos de la Nación.
- . 1967. *Errores universales en música y física musical*. México: Seminario de Cultura Mexicana.
- CONTI, Luca. 2005. *Suoni di una terra incognita: il microtonalismo in Nord America (1900-1940)*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- COSÍO VILLEGAS, Daniel. 1986. *Memorias*. México: Joaquín Mortiz : SEP.
- CRITON, Pascale. 2001. *Marie, Jean-Etienne*. Vol. 1. Oxford University Press.

- GARCÍA, Baudelio. 1924. “Carta de Baudelio García a Julián Carrillo”, 19 de junio de 1924. Colección Gerónimo Baqueiro Fóster, CENIDIM-INBA.
- GARCÍA HURTADO, Mario Ernesto. 2019. “El proceso creativo del Concertino (1926-27) de Julián Carrillo y sus consecuencia editoriales e interpretativas”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MADRID, Alejandro. 2015. *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*. Nueva York: Oxford University Press.
- MADRID, Alejandro L. 2008. *Los sonidos de la nación moderna: música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930*. La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- PALACIOS URIBE, Jimena. 2015. “En México se afinan cuartos de tono: la organología del Sonido 13”. Presentado en Ponencia presentada en el Coloquio Julián Carrillo, homenaje en su quincuagésimo aniversario luctuoso, organizado por el CENIDIM en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 14 de octubre 2015.
- SEGOVIA, Andrés, y Manuel M. Ponce. 1989. *The Segovia-Ponce Letters*. Editado por Miguel Alcázar. Traducido por Peter Segal. Columbus, OH: Editions Orphée.

# **Música cósmica. El arte musical en el proyecto educativo de José Vasconcelos como Secretario de Educación Pública (1921-1924)**

Bernardo Jiménez Casillas

---

# Prólogo

---

El breve capítulo de la historia política de México que supuso el gobierno provisional de Adolfo de la Huerta (1 de junio-30 de noviembre de 1920) tuvo acaso como su más importante legado la designación, el 9 de junio de 1920, de José Vasconcelos Calderón (1882-1959) como rector de la Universidad Nacional de México.

Las políticas en el ramo educativo de aquel entonces dictaban que el director de la máxima casa de estudios mexicana fuese al mismo tiempo titular del Departamento Universitario y de Bellas Artes, órgano de gobierno que en aquellos años se encargaba de la administración educativa del Distrito Federal<sup>1</sup>. Este cargo le serviría a Vasconcelos como plataforma desde la cual idearía un ambicioso plan educativo de tintes mesiánicos que pronto sobrepasaría el ámbito capitalino.

Medianamente apaciguado el clima político que sobrevino al triunfo de las Tropas constitucionalistas en 1917, Vasconcelos consideró que la Revolución debía continuar en el terreno educativo. Desde su perspectiva, el pueblo mexicano se encontraba sumergido, desde los últimos años del régimen porfirista, en una bancarrota cultural cimentada no sólo en el

---

<sup>1</sup> Este departamento universitario llevaba a cabo las funciones de la otrora Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, institución que había sido suprimida por la Constitución de 1917 debido a los intereses descentralizadores del gobierno carrancista.

analfabetismo, sino también en la fascinación por lo extranjero y la despreocupación por la identidad nacional. Para el rector de la Universidad, la revolución educativa debía dar la estocada final al antiguo régimen, pues sólo ella sería capaz de transformar a los mexicanos en auténticos ciudadanos del nuevo país que se estaba forjando.

Como titular del Departamento Universitario, Vasconcelos emprendió campañas de alfabetización, depuró las direcciones de los planteles educativos e inició el reparto de desayunos escolares, entre muchas otras cosas. Sin embargo, lo más importante de su gestión fue la planeación de lo que debía ser la piedra angular de su proyecto de construcción cultural: una institución que organizara, administrara y dirigiera la educación a nivel nacional.

Este sueño, Vasconcelos lo cristalizaría más de un año después —ya bajo la presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924)— con la fundación, el 3 de octubre de 1921, de la Secretaría de Educación

Pública (SEP), institución de la que fue su primer director. Al respecto, resulta muy simbólico que la toma de posesión del cargo se llevase a cabo el 12 de octubre del mismo año: era como si el destino hubiese reservado nuevamente esta fecha para dar inicio a una revolución cultural en tierras americanas.

---

## La redención por la música

---

Vasconcelos tenía claro que no bastaba con impartir cualquier tipo de instrucción para educar al pueblo: tenía que ser una educación redentora del espíritu, herramienta capaz de forjar la “raza cósmica” por la que el secretario de Educación, desde hacía tiempo, suspiraba<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> La “raza cósmica” se refiere a aquella que habría de ser el sùmmum de la humanidad, el punto culminante de su historia. Esta raza se originaría entre los pueblos iberoamericanos, síntesis del mestizaje de las cuatro razas primigenias que poblaron el mundo —roja (amerindios), blanca (europeos), negra (africanos) y amarilla (asiáticos)— y, por lo tanto, depositaria del saber de todas ellas. A partir de este concepto, Vasconcelos ve al mestizaje como sublimación del

Como antiguo miembro del grupo intelectual autodenominado Ateneo de la Juventud (1909-1914), Vasconcelos estaba convencido de la importancia del arte para transformar espiritualmente a un ser humano. Cabe recordar que, a la idea porfirista de que tanto la doctrina positivista como la fascinación por lo extranjero —europeo o estadounidense— eran las únicas vías para alcanzar el progreso, los integrantes del Ateneo opusieron la libertad de pensamiento y espíritu, así como la reafirmación de los valores culturales de los que América Latina emergió como realidad social y política<sup>3</sup>.

espíritu, pues la mezcla implica renovación, redefinición, y no estancamiento; de allí que este autor calificara de decadente a una raza que, encerrada en sí misma, proclamara su superioridad. Debido a lo anterior, resulta sorprendente que este mismo pensador, años más tarde, llegara a ser simpatizante de los ideales del nacionalsocialismo alemán, y que incluso llegara a ser, a través de la revista *Timón* (1940), uno de los principales propagandistas del Tercer Reich en México. En todo caso, no hay que confundir a este Vasconcelos con el que fuera secretario de Educación: el término de “raza cósmica” debe ser entendido y explicado dentro del contexto en el que fue concebido, y no caer en la tentación —en el error— de querer ver en él una proclama de corte fascista.

---

<sup>3</sup> Entre los integrantes del Ateneo también se encontraban personalidades de la talla de Antonio Caso (1883-1946), Isidro Fabela (1882-1964) y Alfonso Reyes (1889-1959).

Vasconcelos estaba convencido de que la cultura era “un factor de liberación y de elevación del ser”; aquello que, en sus propias palabras, debía proponer “el mayor aprovechamiento de las energías del mundo y de las energías del cuerpo en beneficio de una vida espiritual más intensa y más amplia” (Fell 1989, 665). Ahora bien, Vasconcelos entendía que esta cultura liberadora sólo podía producirse mediante la educación artística, pues consideraba que la cualidad estética del arte era la única vía posible para transformar el alma. De esta forma, tomando en cuenta que el punto clave de su política cultural era “dar realidad estética a la nación”, puede explicarse el gran impulso que dio al muralismo y a la música y literatura vernáculas en tanto “expresiones de una cultura nacional mexicana, [de una] ‘genuina nacionalidad’” (Arreola Martínez 2009, 5).

Para lograr su misión, el titular de la SEP se rodeó de artistas e intelectuales de renombre, tales como Diego Rivera (1886-1957), quien “comunicaba sus mensajes marxistas e

indigenistas en sus pinturas murales”; Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), que enseñaba literatura mexicana en la Escuela de Verano de la Universidad Nacional de México; Vicente Lombardo Toledano (1894-1968), quien “discurría sobre la historia de México y la revolución de 1910”; Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979), que “daba conferencias sobre historia de Iberoamérica”; y Gabriela Mistral (1889-1957) — poetisa chilena que, a la postre, sería la primera mujer iberoamericana en ganar un premio Nobel—quien sería una de las tantas “maestras de los niños campesinos” (Skirius 1978, 19).

La historiografía señala frecuentemente la creación de bibliotecas populares, la edición de los grandes maestros de la literatura clásica o la promoción del muralismo como ejemplos de la cruzada vasconcelista, pero poco se dice del lugar que ocupó la música en ella. Más allá de la realización de festivales musicales al aire libre o del apoyo que tuvo la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), lo cierto es que este arte ocupaba un lugar privilegiado en la filosofía educativa

de Vasconcelos, debido a que consideraba su cualidad redentora del espíritu humano mucho más efectiva que la de cualquier otro arte.

Estas ideas en torno a la música fueron vertidas en diversos textos —no sólo de la autoría de Vasconcelos—, algunos de los cuales vieron la luz en *El maestro, Revista de Cultura Nacional* (1921-1923), “pequeño manual de cultura general, con secciones fijas, en la que se encontraba información nacional e internacional, historia universal, literatura, sección de niños, conocimientos prácticos, poesía, reproducción de textos de divulgación y temas diversos” (Arreola Martínez 2009, 8). Uno de estos escritos sería *El arte musical en la escuela*, de Augusto Chapuis. Publicado en abril de 1922, este escrito expone que la música, alimentada del “verdadero arte”, debía ser vehículo para alcanzar la plenitud humana:

La canción debe ser el primer balbuceo musical del niño y seguir siendo la amable compañera de su adolescencia y de su

edad madura. Pero ella sola no bastaría [para] satisfacer la necesidad de ideal que todo hombre lleva en sí, y que no puede hallar su alimento sino en el verdadero arte. Porque este no supone únicamente distraer o divertir a los hombres, sino, sobre todo, depositar en su espíritu y en su corazón el germen de los pensamientos nobles y elevados, de donde nacen, con las nociones de grandeza moral y de perfección artística, el gusto y la necesidad de lo Bello, fin supremo y definitivo del Arte (Pani e Ituarte 2003, 194).

El mismo Vasconcelos había atestiguado, en su propia persona, el poder transformador de la música, esto durante el exilio que padeció durante buena parte de los años en que Venustiano Carranza ejerció como primer jefe del Ejército Constitucionalista o como presidente de la república (1914-1920):

Se nos había hecho una necesidad la música y creo que era como una manera

de dar alivio al sentimiento maltratado; también un modo de vivir las posibilidades infinitas del destino según acción. La capacidad para el dolor se desarrolla enormemente en la música y también la del goce. Hallábamos así en la orquesta una especie de hachís del alma, que intensifica y purifica el sentir. Las palabras no hubieran logrado jamás la clarificación de aquella situación enredada en que nos hallábamos; pero una sonata lo dejaba todo en su sitio, libre el corazón para el amor, que es su ley máxima (Vasconcelos 2000 [1936], 277).

Se ha de mencionar que, para Vasconcelos, la música no sólo era clave en la labor transformadora del alma, sino también del espíritu de cualquier nación. Fue esta una convicción que llevó consigo toda su vida, de allí que no resulte extraño que, en *La redención por la música* (1933), mencione que no existe mejor conmutador que dicho arte “para poner en movimiento las corrientes morales”; más

aún, en este mismo texto proclama que si él fuese “el mago de la América Latina emprendería la regeneración de la raza por la música” (Vasconcelos 2009, 69).

El Departamento de Bellas Artes fue el ramo de la SEP donde se fraguó el papel de la música dentro del proyecto nacional vasconcelista. Se contó para el cultivo y difusión de este arte con personalidades de la talla de Julián Carrillo (1875-1965) y Joaquín Beristáin (1869-1936)<sup>4</sup>. Entre las primeras tareas encomendadas a Carrillo —que entonces también era director de la OSN—, estaba el fomentar la creación de dos orquestas fuera de la capital de la república: una en Guadalajara y otra en Monterrey. Esta acción formaba parte de una pretendida descentralización —es decir, democratización— de la cultura, la cual sólo sería posible si las distintas regiones del país llegaban a convertirse en “centros de creación y de difusión” (Vasconcelos 1998 [1938], 116).

---

<sup>4</sup> No confundir con su abuelo, el también famoso músico Joaquín Beristáin (1817-1839).

Es importante señalar que las obras que estas orquestas debían interpretar se insertaban en la tradición de la música clásica europea —a la que Vasconcelos consideraba como el punto culminante del arte musical occidental— pues se partía de la premisa de que “una vez que el gusto del pueblo por la música se levantara al conocimiento de lo clásico, el porvenir, la cultura general del país, [estaría] a salvo”. Esta lectura ética sobre la difusión cultural —musical— explica acciones tales como la gira que la OSN haría por las principales ciudades del país entre abril y mayo de 1922 (Vasconcelos 1998 [1938], 116), o que en ese mismo año se organizaran 17 festivales al aire libre, se dieran 168 conciertos en teatros o espacios cerrados y se formaran 24 orquestas públicas (Fell 1989, 414).

Ahora bien, para llegar al “gusto superior” que constituía el arte de los clásicos europeos, se debía primero estimular, organizar y crear “el folklore” nacional. Esta labor se encomendaría a la Dirección de Cultura Estética —presidida por Joaquín Beristáin— y se llevaría a cabo mediante

periódicas visitas a los pequeños poblados aledaños a la capital de la república, las cuales tenían dos finalidades: primero, seleccionar “el talento local” en materia de canto para poder crear orfeones populares; segundo, rehabilitar las canciones del pueblo. Estos objetivos no pretendían “convertir lo popular en fetiche, ni en único ejercicio de arte”, sino poner los cimientos de la gran obra educativa (Vasconcelos 1998 [1938], 117, 132)<sup>5</sup>.

De forma complementaria a lo expresado por Chapuis en *El arte musical en la escuela*, la política vasconcelista concebía a las canciones populares como una fuerza civilizadora capaz de edificar la conciencia nacional, de allí la convicción de que sólo un pueblo que cantara podía hundir su alma hasta los cimientos de su propia identidad. En este tenor, Gabriela Mistral expresaría en un texto sobre la enseñanza del canto en México

---

<sup>5</sup> Dicha rehabilitación de las canciones del pueblo no sólo hacía referencia a su interpretación, sino también a su recopilación y transcripción. Cabe señalar que, para 1935, ya existían un total de 1,788 transcripciones de melodías populares de todo el país (Saavedra 2019, 161).

—publicado en el *Boletín de la SEP* correspondiente a octubre de 1922—, que la reforma educativa de Vasconcelos se caracterizaba por tomar en cuenta a la música “como elemento de nacionalización, como creadora y renovadora del alma patria”. Afirmaba, además, que este arte no se encontraba “aristocratizad[o] en academias de canto”, sino que se erigía como “el arte popular por excelencia”, tal y como quedó demostrado cuando, en ese mismo año, participaron “3,000 alumnos de escuelas en el concurso de orfeones” (Fell 1989, 414).

Vasconcelos se sirvió de dos herramientas para inculcar el canto en todo el territorio nacional: la primera fue la educación primaria, etapa formativa que incluía dicha expresión artística de forma obligatoria al considerársele pieza clave en la formación de un infante. Las canciones escolares debían tener “textos en español y [ser] consideradas como tradicionales o por lo menos claramente hispánicas [o iberoamericanas]” (Saavedra 2010, 74) —estas últimas, en ocasiones, eran producidas por encargo de la misma SEP. La segunda herramienta fueron los coros y orfeones

organizados por la Dirección de Cultura Estética, a partir de los cuales se inculcó el canto a las clases trabajadoras.

Los cantos populares tenían su máxima expresión en los festivales al aire libre, donde participaban cientos de escolares y obreros acompañados por orquestas típicas; espectáculos que solían convertirse en “explosiones catárticas de sentimiento nacional, estimulado por la participación de las masas, el repertorio en español y la inevitable conclusión con el himno nacional”<sup>6</sup>. A manera de ejemplo de las canciones mexicanas que en estos conciertos se interpretaban, se señala que en el festival realizado el 14 de agosto de 1921 se incluyeron composiciones como: “La norteña” y “La pajarera”, la primera arreglada por Eduardo Vigil y Robles (1875-1945) y la segunda por Manuel Castro Padilla

---

<sup>6</sup> Por encima de otras agrupaciones instrumentales, Vasconcelos dio apoyo a la creación de orquestas típicas. Por ejemplo, en el segundo semestre del año 1922, “Cultura Estética contrató a 25 profesores de instrumentos típicos para enseñar a los obreros que asistían a los centros de orfeones” tanto a tocar los referidos instrumentos como a formar dichas orquestas (Saavedra 2019, 171).

(1890-1940), ambas cantadas por un coro de 1,500 alumnos de las escuelas “Ignacio M. Altamirano”, “Artes y Oficios”, “José María Iglesias”, “Miguel Lerdo de Tejada”, “Padre Mier” y “Enrique Olavarría y Ferrari” (Saavedra 2019, 120-121).

En la configuración y puesta en práctica del proyecto educativo de Vasconcelos se ha de destacar la influencia de la reforma educativa que, una vez concluida la Revolución de Octubre (1917), llevó a cabo Anatoli Lunacharski en calidad de comisario de Instrucción Pública de la Unión Soviética (1917-1929). Fue tal el influjo del soviético sobre Vasconcelos que este llegaría a afirmar: “a [Lunacharski] debe mi plan más que a ningún otro” (Vasconcelos 1998 [1938], 72).

Una de las aportaciones del dirigente socialista sería “la idea de que un sistema de educación, para ser operante, [debía] presentar una coherencia total desde el jardín de niños hasta la universidad” (Fell 1989, 662). Esta coherencia, en el terreno de la música, sólo pudo cumplirla Vasconcelos de forma satisfactoria a lo largo de

la instrucción primaria, donde la enseñanza del canto era obligatoria. Otra contribución refería a la implementación de diversas estrategias de difusión cultural, tales como “las ediciones de gran tiraje y precio reducido, la multiplicación de las bibliotecas, la sistematización de la alfabetización [y] la preservación y el desarrollo del patrimonio cultural nacional”, estrategias a las que, en el ramo musical, habría que agregar la organización de los referidos festivales al aire libre (Fell 1989, 662). Una enseñanza más sería la consideración del pueblo trabajador como agente capaz de transformar la sociedad, de allí que Vasconcelos llegara a sostener la tesis de que “sólo el contacto íntimo entre obreros e intelectuales podría producir el renacimiento espiritual deseado”. Este contacto, en el campo de la música, se pudo llevar a cabo mediante la propagación y difusión de las obras clásicas a partir de los conciertos populares que ofrecían diversas orquestas, incluida la OSN (Skirius 1978, 18).

Como se ha mencionado, las obras clásicas que las orquestas solían interpretar eran, en

su inmensa mayoría, europeas. A diferencia de las canciones populares, el secretario de Educación no consideraba a la música mexicana de concierto “como un bien cultural o político valioso, susceptible de ser distribuido masivamente a la población mexicana y de contribuir a su formación como nación”. De allí se explica que Vasconcelos no interviniera “en las características estéticas de la misma y mucho menos [promoviera] una estética nacionalista oficial” (Saavedra 2019, 179). El poco apoyo a la música clásica mexicana se constata, por ejemplo, al observar que no sería sino hasta la temporada de 1923 que la OSN comenzó a incluir, de forma sistemática, obras de autores mexicanos<sup>7</sup>. En esa temporada,

[...] además del ciclo de las nueve sinfonías de Beethoven, que culminó con un coro de obreros cantando el último movimiento de la Novena, se tocaron obras de [...] Ponce y Carrillo, y se programaron tres obras de

---

<sup>7</sup> Durante los dos primeros años de Vasconcelos como titular de la SEP, la OSN solamente llegó a interpretar algunas obras de Julián Carrillo.

jóvenes compositores: la *Fantasia mexicana* de Antonio Gomezanda (1894-1961), el Allegro sinfónico de Juan León Mariscal (1899-1972), y la *Sinfonía de la Patria* de Carlos Chávez (1899-1978) [si bien] esta fue cancelada a último momento y sustituida por la repetición del Allegro de Mariscal (Saavedra 2019, 177).

Volviendo a las políticas culturales y educativas soviéticas, cabe señalar que el conocimiento de estas no fue privativo de Vasconcelos; antes bien, encontraron amplio eco en la prensa mundial a partir de 1918, de allí que otras personalidades del mundo de la cultura mexicana no sólo estuvieran al tanto de ellas, sino que también las tomaran como modelo. Un ejemplo flagrante de ello sería Manuel M. Ponce (1882-1948), quien en su texto “La enseñanza musical obligatoria” —publicado en la revista *México Moderno* en diciembre de 1920— exigía que se instaurase en México “la enseñanza musical obligatoria en las escuelas primarias y en los establecimientos secundarios y superiores”, apelando así a la “coherencia total” de la que hablaba Lunacharski. Ponce

argumentaba su exigencia en el convencimiento de que “la introducción de la música en los programas escolares tendría consecuencias éticas y sociales indiscutiblemente benéficas”, entre las cuales mencionaba las siguientes: “los jóvenes, al terminar sus estudios preparatorios, se encontrarían capacitados para construir asociaciones corales o sinfónicas; se crearía un ambiente favorable a las manifestaciones artísticas (musicales, especialmente), y el público sería, en un futuro no muy lejano, más culto en música y más justiciero” (Fell 1989, 414-415).

Ahora bien, Vasconcelos no solamente admiraba la empresa cultural soviética, sino que también exaltaba el espíritu musical de esa nación, llegando incluso a afirmar que, de estar en sus manos, “contrataría veinte, cuarenta de esas orquestas rusas, hechas de gente que toma en serio la vida, y las pondría a recorrer el continente”, esto con el fin de regenerar el espíritu latinoamericano y forjar su tan anhelada raza cósmica (Vasconcelos 2009 [1933], 69). El primer ministro de la SEP admiraba

especialmente la música de uno de los más excelsos compositores engendrados por “la gran alma rusa”: Rimski-Kórsakov (1844-1908), de cuya obra proclamó que el día en que se pusiera a todo el pueblo mexicano “a ritmo de una música como la de Rimsky [...] ese día [comenzaría] la redención de México” (Vasconcelos 1998 [1938], 221).

Entre las composiciones de Rimski-Kórsakov, Vasconcelos sentía especial atracción por la ópera *Sadkó* (1896). Esto obedecía, en sus palabras, al poder transformador de su música, a su vigorosa facultad “para convertir la emoción y la misma voluntad [en] objetivos más altos que el del instante” (Vasconcelos 2009 [1933], 69). Vasconcelos consideraba que pocos eran los músicos que fortificaban y exaltaban tanto el alma como Kórsakov; de allí que su reseña sobre *Sadkó* contenga pasajes que no solamente pueden ser vistos como cantos apologéticos hacia el músico ruso sino, también, como auténticos rayos cósmicos reveladores de lo más profundo de la psique de este intelectual mexicano:

La suerte de gloria que nos revela el ruso es una especie de embriaguez de la emoción; un júbilo de vivir, porque vivir es ascender y superar el instante. Dotado con toda la violencia de la pasión, hay, sin embargo, en este músico, no sé qué sentido superior que pone el fuego del alma lejos de la pena y del amor particular y lo transmuta y lo ensancha en el dolor y la alegría del mundo. Más allá de la tragedia misma. Constantemente nos sentimos dentro de un cataclismo armonioso. Se siente surgir un nuevo mundo. Pero no un mundo de mera fantasía, sino dotado de una suerte de realidad mucho más densa que la del ensueño. Un grado más allá del sueño. Porque eso es la música: una manera de darle realidad a la ilusión. A cada instante parece que del sonido va a surgir una vida mejorada. Y nada tiene esto de extraño: ¿acaso todo lo que hoy es no procede del Verbo, de la voz que es el sonido divino? Pues a causa de que la música participa del ritmo divino, cada vez que escuchamos la

verdadera música parece que se van a crear mundos (Vasconcelos 2009 [1933], 68-69).

Así, dentro del proyecto educativo vasconcelista, *Sadkó* sería la música cósmica por excelencia, aquella que habría de ser promesa de “una vida mejorada”.

---

## Epílogo

---

Es lícito pensar que, más allá del convencimiento de la propiedad redentora de la música, una posible identificación con el protagonista de la ópera de Rimski-Kórsakov sea el ingrediente extra que explique la fascinación superlativa de Vasconcelos por esta obra. *Sadkó* es un “poeta loco”; un músico del que los comerciantes se burlan cuando explica que ganará su fortuna capturando del lago Ilmen a tres peces dorados; un aventurero que tras emprender su periplo marítimo, lleno de obstáculos, regresará a tierra como un hombre

rico. Es inevitable no pensar que Vasconcelos viera en este héroe una alegoría de su propia vida, que se identificara con un idealista que, convencido de su propia causa pese a la incredulidad ajena, vislumbra un futuro próspero al que finalmente arribará tras vencer múltiples escollos.

Sin embargo, la suerte de Ulises criollo no sería la misma que la del héroe de la ópera de Rimski-Kórsakov: la epopeya de este estaría destinada al triunfo; la de aquel, condenada al desastre. La ambiciosa cruzada educativa que Vasconcelos emprendió quedaría inconclusa y, en algunos aspectos, destruida. La inestabilidad política nacional y los desajustes presupuestarios fueron dos de las principales causas que boicotearon la hercúlea labor que Vasconcelos inició. Esto, aunado a las críticas de sus detractores — que veían como un absurdo, por ejemplo, que Vasconcelos impulsase la alfabetización a partir de la edición de los clásicos—, lo llevaron a renunciar a su cargo el 2 de julio de 1924: ese día, la música perdería su pretendido propósito redentor de forjar espiritualmente a la raza cósmica.

## Bibliografía

- ARREOLA MARTÍNEZ, Betzabé. 2009. “José Vasconcelos: El caudillo cultural de la Nación”. *Casa del tiempo* 3 (25), pp. 4-10.
- FELL, Claude. 1989. *José Vasconcelos: los años del águila, 1920-1925 : educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*. México: UNAM.
- PANI, Alberto J., y Beatriz Ituarte Verduzco. 2003. *Vasconcelos, el hombre multifacético*. México: Senado de la República.
- SAAVEDRA, Leonora. 2010. “Manuel M. Ponce y los músicos populares”. *Heterofonía*, núm. 143 (diciembre):, pp. 51-84.
- . 2019. *La música como conocimiento social y comunidad identitaria: México, 1910-1930*. México: CENIDIM-INBAL.
- SKIRIUS, John. 1978. *José Vasconcelos y la cruzada de 1929*. Traducido por Félix Blanco. México: Siglo XXI.
- VASCONCELOS, José. 1998. *El desastre*. México: Trillas.
- . 2000. *La tormenta*. México: Trillas.
- . 2009. *La sonata mágica. Cuentos y relatos*. México: Trillas.



# Perfiles contemporáneos y nuevas prácticas



---

138

José Noé Mercado

---

164

Carolina Castañeda  
van Waeyenberge

---

194

Ricardo Lomnitz Soto

---

# **Identidad y contexto. La ópera en español de Daniel Catán**

José Noé Mercado

---

# 1. Reincidencia

---

La creación de ópera contemporánea tuvo en el compositor mexicano Daniel Catán (1949-2011) a uno de sus exponentes de mayor envergadura. A través de una mirada latinoamericana del género, puesta en práctica a partir de 1980 y hasta su muerte, logró inscribir su trabajo lírico en el catálogo universal de manera paulatina pero sólida y propositiva.

La programación constante de sus obras durante el siglo XXI puede rastrearse en carteleras de teatros internacionales en Estados Unidos, Austria, Alemania o España. Después del fallecimiento del compositor, sus óperas también llegaron al público de países como Chile, Colombia, Brasil y –por extraño que parezca– su México natal (Mercado 2011c).

En el catálogo de Daniel Catán se encuentran cinco óperas completas: *Encuentro en el ocaso* (1980), *La hija de Rappaccini* (1991), *Florecia en el Amazonas* (1996), *Salsipuedes* (2004) e *Il postino* (2010)<sup>1</sup>. En ellas pueden percibirse huellas que no sólo identifican su propuesta, sino que sustentan su prestigio (Mercado 2009).

Durante los siglos XX y XXI, la composición operística mundial –la que va más allá del

---

<sup>1</sup> *Meet John Doe*, su sexto trabajo operístico, quedó inacabado a causa de su fallecimiento. Sin embargo, una versión de la obra fue concluida tres años después de su deceso por un equipo creativo de la Ópera de Cincinnati y el Colegio-Conservatorio de Música de la Universidad de Cincinnati bajo supervisión de su viuda, la arpista Andrea Puente, y el director de orquesta Eduardo Diazmuñoz, con quien Catán colaborara con frecuencia desde sus primeras andanzas líricas.

italiano Giacomo Puccini (1858-1924) y el teutón Richard Strauss (1864-1949)— trazó múltiples estilos musicales con presencia de atonalidad, dodecafonismo e incluso el alarido estilizado en el canto (Mercado 2012a). Daniel Catán, por el contrario, persistió en el cultivo de la melodía, una nostálgica tonalidad y una escritura preciosista para la voz. Su estilo propicia el fraseo musical de la palabra, y el desarrollo de la trama se basa en el modelo de la ópera belcantista del siglo XIX, cuya esencia es el canto *legato* de melodías expansivas. En pasajes solistas, tanto como en dúos, tríos y concertantes, Catán busca resaltar el virtuosismo del intérprete (Mercado 2011b).

En las entrañas musicales de Daniel Catán hay una mirada al pasado, no de naturaleza involutiva, sino como una perspectiva histórica desde el presente. Ese enfoque le permite aprovechar técnicas y estilos consolidados en el gusto del público tradicional operístico. En sus obras se encuentran números de lucimiento vocal solista, estructuras por actos que dan orden y fluidez a la historia, recitativos para

clarificar las motivaciones de los personajes, y motivos musicales que guían al oído a través del entramado argumental (Mercado 2011a).

En su armonía y sonoridad hay una riqueza tímbrica que brinda elegancia expresiva, incluso en una orquestación que no prescinde del folclor y un colorido instrumental tropicalizado que trasluce su latinidad. Además de los instrumentos orquestales clásicos, sus partituras llegan a incluir congas, maracas y xilófono, entre otras percusiones.

Pero hay en las obras escénicas de Daniel Catán, sobre todo, un motivo conductor que le da patria e identidad, fama y distinción: su reincidencia en componer óperas en español.

---

## 2. Ópera cero

---

Daniel Catán nació el 3 de abril de 1949 en la Ciudad de México. Sus primeros contactos con el arte se dieron de la mano de su familia; su madre solía llevarlo de niño a espectáculos que se presentaban en el Teatro del Palacio de Bellas Artes. Ahí, a los 10 años de edad, eligió la música como profesión.

Sus estudios musicales cobraron forma cuatro años más tarde en Londres, Inglaterra. En ese país, su vocación se fortaleció no sólo por la amplia oferta de conciertos a los que pudo asistir, sino también porque descubrió el género de la ópera. Ese arte total habría de ser su predilecto por la diversidad de disciplinas que en él confluyen, lo que materializaba sus propias inquietudes estéticas.

De igual manera estudió Filosofía en la Universidad de Sussex y con esas herramientas académicas regresó a México y se aventuró a componer lo que muy pronto denominó su “ópera

ceros”, *Encuentro en el ocaso*, con libreto de Carlos Montemayor (1947-2010), que lleva a la escena un tema porfirista. Habría de ser estrenada en 1980 en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, sin mayor éxito que el desvelo de numerosas expectativas incumplidas en el propio Daniel Catán.

El compositor se dio cuenta de que su “ópera cero”, si bien contenía música con la suficiente calidad como para rescatarla para una suite orquestal, no funcionaba. Fue, con toda probabilidad, la obra de la que obtuvo mayor aprendizaje en el oficio operístico. Catán entendió que esa primera incursión lírica sonaba como una ópera traducida al español, sin que la música fluyera de las palabras, las melodías del canto o los personajes de su entorno temporal y geográfico. La obra no estaba anclada en su lengua ni mucho menos en su entorno cultural (Catán 2008).

El gusto por el cine esclareció la mente del compositor. Una película no se convierte en una cinta del país o del idioma en los que se

puede doblar su lenguaje original, ni adquiere su identidad e idiosincrasia. El género y la forma, son vehículos expresivos universales, pero sólo si se asimilan para transmitir contenidos propios de una lengua, entendida como un panorama de códigos y decodificaciones inherentes a la cultura a la que pertenecen y de donde nacen (Mercado 2009).

La “ópera cero” de Daniel Catán, si bien involuntariamente, no pudo recibir una mejor denominación. A partir de ella, el compositor pudo aquilatar los retos particulares de la escena lírica. Esto le permitió no sólo que la ópera continuara su camino creciente en español, sino que le brindó coyunturas para repensarse y así permear en el gusto de públicos y programadores contemporáneos.

---

## 3. Travesía

---

Daniel Catán componía por las mañanas. Apenas la preparación de un café humeante separaba su sueño del día laboral sobre el pentagrama. Escribía a mano, sobre las hojas de un cuaderno. Solía probar sus ideas musicales en el piano, hacía correcciones, después ajustes en el papel. Luego transcribía en limpio a su computadora (Mercado 2009).

Catán quería convertirse en un compositor de óperas. Deseaba reincidir en el género, pero estimó que realizar eso en México era complejo, ante el número reducido de teatros con actividad operística en territorio nacional. A lo largo de la historia, además, encontrar oportunidad en las programaciones líricas ha resultado más problemático para títulos mexicanos o contemporáneos. Los repertorios italiano y francés del siglo XIX imperan en los teatros y en el gusto general de sus públicos.

Ese contexto, que se traduce en poca probabilidad de programación y casi nula de recibir el encargo de componer una ópera, hizo comprender a Catán que los cantantes pueden vivir de la ópera; también los concertadores musicales y los directores de escena, pero los compositores no. Es por ello que compaginó sus actividades con la docencia, una labor que no sólo complementó su ingreso, sino también su oficio (Mercado 2011b).

Catán se marchó de México. A partir del nuevo siglo se acercó en Pasadena, California, donde radicaría de forma definitiva durante 11 años.

Poco antes, en 1991, estrenó en el Teatro del Palacio de Bellas Artes *La hija de Rappaccini* con libreto de Juan Tovar (1941-2019), sobre una obra de Octavio Paz (1914-1998) que a su vez adapta al teatro un cuento gótico de Nathaniel Hawthorne (1804-1864) (Mercado 2011a).

Aunque la acción transcurre en Padua durante el Renacimiento, la trama dividida en dos actos desarrolla un tema ético intemporal sobre el

uso de la ciencia. El protagonista es acusado de experimentar con plantas que pueden ser de gran peligro para los participantes de sus estudios, ajenos a que son conejillos de indias. Pero, a la vez, su jardín y sus conocimientos botánicos pueden ser curativos, como lo descubrirá una joven pareja de enamorados. El bien y el mal, determinados por la intención de los actos, se mezclan con acentos surrealistas en una atmósfera entre terrorífica y milagrosa.

En esta obra hay números musicales que muestran la confianza de Catán en la voz humana para comunicar no sólo el discurso narrativo, sino también ambientaciones y estados anímicos a través del canto solista o dialógico.

La modulación tonal consigue un flujo expansivo y dramático en las cuerdas y maderas, acentuado por alguna percusión metálica que aterriza el lirismo y la ensoñación de sus tres personajes principales. El doctor Rapaccini es asignado a un barítono, mientras que como contraste entre el bien y el mal, la madurez y la juventud, el

doctor Baglioli requiere de un tenor lírico. El rol de Beatriz, si bien está pensado para una soprano, no utiliza el registro sobreagudo ni la coloratura. De hecho, en el estreno, tanto como en la primera grabación discográfica de la obra (Naxos, 2002), fue la mezzosoprano Encarnación Vázquez quien se encargó del papel.

Esa escritura que proyecta la expresividad del registro central de los cantantes puede advertirse en dos de los fragmentos más emblemáticos de la obra: “Unión de contrarios”, el aria de Beatriz del primer acto, o “Cuánta calma de repente”, el dúo de amor de la escena tercera del segundo acto.

A la versión para orquesta completa, Catán sumaría también una de cámara para piano, arpa y percusiones, lo que permite presentarla en formatos de producción y recintos más pequeños (Puentes-Catán, s/f).

Más allá de un estreno poco entusiasta en México, del que sólo se conserva una

videgrabación defectuosa en su iluminación, *La hija de Rappaccini* interesó a la Ópera de San Diego, compañía estadounidense que la programó en su cartelera tres años después.

Entonces, Daniel Catán sí consiguió el reconocimiento y la comisión para un siguiente título de parte de la Gran Ópera de Houston; todo ello, y hasta el final de sus días, fuera de su país y del radar de sus autoridades operísticas y culturales –o, mejor dicho, frente a su desdén (Mercado 2009).

En 1996 estrenó, ya en medio de una cierta euforia latina en Estados Unidos por tratarse de un autor identificado con la ópera en español, *Florenxia en el Amazonas*. Esta supuesta coproducción entre México y Houston<sup>2</sup> se fue por la borda, ya que las dimensiones de la escenografía y su montaje no fueron consideradas adecuadamente por las

---

<sup>2</sup> A la postre, las compañías que se sumaron a la coproducción de la Ópera de Houston fueron la Ópera de Los Ángeles y la Ópera de Seattle.

autoridades responsables del Palacio de Bellas Artes. El máximo recinto artístico mexicano y su público se conformaron con una insípida versión en concierto de la obra (Catán 2008).

*Florencia en el Amazonas* es la tercera ópera de Daniel Catán, quien para entonces se había doctorado en Música por la Universidad de Princeton. Cuenta con libreto en dos actos de Marcela Fuentes-Beráin (1955), inspirada en motivos selváticos y surrealistas del colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014). La obra quedó registrada como la primera en español encargada por una compañía lírica estadounidense.

Se trata de una travesía fantasmagórica a bordo de un barco de vapor llamado *El dorado*. Inicia en el Amazonas colombiano y busca llegar a Manaus, en el corazón de la selva brasileña, evocando la cinta *Fitzcarraldo* (1982) del director germano Werner Herzog (1942). Pero en esta ópera es la diva Florencia Grimaldi la que luego del triunfo en el exterior regresa, como Ulises, a su patria para reabrir el teatro de su localidad

como un mecanismo para encontrar lo que a ella le hace falta.

Las escenas musicales que componen esta ópera generan interés no sólo por su dramatismo creciente, sino también por los constantes cambios de armadura rítmica y el uso de hemiolas. Las líneas vocales solistas son expansivas, lo que refuerza su carácter expresivo bajo el acompañamiento de una orquestación con el relieve de instrumentos de aliento y percusión.

De esta partitura destacan arias como la de Florencia: “Cristóbal, Cristóbal”; la de Arcadio: “Volar, sentir”; o la de Paula: “Álvaro”, por la oportunidad de lucimiento que ofrecen a sus intérpretes, lo cual es apreciable si se considera que son pasajes que suelen extraerse de la ópera integral para ser interpretados como piezas de concierto o de concurso (Mercado 2011c).

La Gran Ópera de Houston comisionó una nueva ópera y permitió a Daniel Catán perseverar. En 2004, la compañía tejana estrenó *Salsipuedes*

o *El amor, la guerra y unas anchoas*, que cuenta con libreto en tres actos del escritor cubano vecindado en México Eliseo Alberto (1951-2011), en colaboración con el mexicano Francisco Hinojosa (1954) y el propio compositor.

La trama se construye a partir de las peripecias de un par de músicos en la isla caribeña de Salsipuedes, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Sin querer, estos dos personajes son embarcados en su noche de bodas en un navío militar por lo que incumplen sus deberes nupciales con sus respectivas parejas, quienes emprenderán la búsqueda de sus esposos de puerto en puerto. Todo ello con el denominador común de una dictadura tropical que declara la guerra a los nazis como una medida para legitimar su ya extendido régimen, y una población siempre festiva, que baila todo el tiempo, en las calles o los tugurios.

Daniel Catán acompaña las acciones con ritmos caribeños y géneros guapachosos como la rumba y la salsa. Construye un drama de

avasallamiento geopolítico con música que, irremediablemente, hace brotar el chacoteo como contrapunto a la tragedia de un poblado del que no se puede salir, como si sus habitantes vivieran una condena cultural.

El espíritu tropical de la obra hace constantes llamados a la fiesta y al baile, en medio de acontecimientos políticos y personales adversos. Las actuaciones de los protagonistas y sobre todo del coro se desarrollan a partir del quintillo cubano, con una dotación instrumental que prescinde de violas y violines en aras del lucimiento articulado y rítmico de alientos y percusiones (Mercado 2019).

Hay voces de marimba, timbales, bongós, güiros y demás instrumentos que le dan color e identidad a las escenas. Estos géneros de arraigo latinoamericano son, desde luego, estilizados por Catán para recibir voces de emisión operística de peso, rango y tesitura múltiples.

Un muestrario de los recursos expresivos que despliega Daniel Catán en *Salsipuedes* se

concentra en la escena “¡Vivan los novios!” del primer acto, cercana a los diez minutos de duración. Sin duda, una boda en escena muy distinta —por su euforia sonora y anímica— de las que pueden encontrarse en óperas célebres como *Lohengrin* de Richard Wagner o *A Midsummer Night's Dream* de Benjamin Britten (1913-1976).

La siguiente comisión llegaría de parte de la Ópera de los Ángeles. Catán estrenó en 2010 *Il postino*, su última ópera completada, lo que al año siguiente, a la muerte del compositor, dejaría la sensación de una carrera truncada en el esplendor de sus logros.

La obra es nostálgica no sólo en la trama sino también en cuanto a la época que evocan sus personajes. El libreto en tres actos es del propio Catán, basado en la obra del chileno Antonio Skármeta (1940) *Ardiente paciencia* (1985) y en su adaptación fílmica *Il postino* (1994) del británico nacido en la India Michael Radford (1946). Por momentos, la historia es una sucesión de escenas desprovistas de drama,

pequeños cuadros de romanticismo e instantes de involuntaria hilaridad<sup>3</sup>. La música apela a la ternura, al dolor contenido y a otras expresiones sentimentales que recalcan las emociones a flor de piel de los personajes (Mercado 2012b).

En las partes solistas e incluso en los duetos, a pesar de cierta disonancia proveniente de la orquesta que refleja el tenso estado interior de los personajes, pueden identificarse líneas vocales consonantes que consiguen generosas melodías de estilo clásico.

Catán recurre al género del tango, con el uso debido del bandoneón y el piano. También utiliza el bolero para crear un romanticismo íntimo en el que probablemente sea el fragmento más conocido de la obra: “Comprendo”, puesto en música con versos provenientes del *Nocturno a Rosario* del poeta coahuilense Manuel Acuña (1849-1873).

---

**3** Las actitudes sentimentales y lances románticos caídos en desuso en la actualidad a cierto público contemporáneo pueden producirle risa, más que nostalgia, acaso por la candidez de los personajes trabajados más como parte de un cuadro panorámico que como una escena dramática.

Al reconocimiento de la pieza, y en general de la obra, debe sumarse el trabajo de interpretación de los afamados tenores Plácido Domingo (1941) y Rolando Villazón<sup>4</sup> (1972), para quienes Catán escribió ex profeso los roles de Pablo Neruda y Mario Ruoppolo.

Si bien siempre se asumió como un compositor mexicano, Daniel Catán había adquirido la nacionalidad norteamericana, residía en Pasadena, California, y era catedrático del College of The Canyons, en Santa Clarita. Era un hombre sencillo y gentil, que gustaba de la charla musical y cinéfila con los amigos, de aprender de la crítica, de viajar a bordo de su viejo Mustang.

Murió en 2011, a los 62 años de edad, en Austin, Texas, ciudad a la que había acudido para impartir clases temporalmente. Como compositor ya

---

<sup>4</sup> Diversos problemas de salud vocal que alejaron a Rolando Villazón de los escenarios durante varios años impidieron que fuera parte del elenco en el estreno de la obra en Los Ángeles, en 2010, y el papel fue abordado por el tenor estadounidense Charles Castronovo (1975). Luego de su recuperación, el tenor mexicano incorporó “Comprendo” a su repertorio y la grabó bajo el sello Deutsche Grammophon.

reconocido internacionalmente, no pudo ver sus óperas en español interpretadas en nuestro país, aunque soñaba con ello, era su ilusión. Esa asignatura pendiente le entristecía (Mercado 2011a).

Por aquel entonces trabajaba en *Meet John Doe*, una ópera basada en la película homónima de Frank Capra (1897-1991). Con su primer libreto en inglés, esta obra buscaba ser el homenaje y agradecimiento de un compositor de ópera en español al país que lo acogió.

---

## 4. Rostro

---

Múltiples variables se combinaron para que alguna obra de Daniel Catán se escenificara finalmente en México con la dignidad propia de un catálogo y un compositor con tanto reconocimiento internacional en el panorama operístico actual. Tristemente, la más decisiva

fue su fallecimiento combinado con una especie de deuda que el sector musical mexicano y sus autoridades tenían que pagar tarde o temprano (Mercado 2012b).

Homenajes como el realizado en el Teatro del Palacio de Bellas Artes en septiembre de 2011, así como funciones de *Il postino* el mes siguiente en ese mismo recinto y en el Teatro Juárez de Guanajuato en el marco del Festival Internacional Cervantino, finalmente inauguraron la presencia de Catán en México.

*Florenxia en el Amazonas* y *Salsipuedes* se presentaron en 2016 en el Teatro del Bicentenario de Texcoco, Estado de México, con funciones que se repetirían también en el Centro Nacional de las Artes. Una nueva producción de *Salsipuedes* fue programada por la Compañía Nacional de Ópera y presentada en el Teatro del Palacio de Bellas Artes durante mayo y junio de 2019.

Es probable que Daniel Catán siga siendo más conocido y apreciado en el extranjero que en su

país debido a su ausencia durante varios años en los teatros y salas de concierto nacionales, pero lo cierto es que en suelo azteca ya no es un desconocido, ni está solo.

La brecha que pavimentó para la ópera en español ha sido también transitada con lenguajes musicales que hacen uso, más o menos, de la experimentación, con temáticas que van de las leyendas y la literatura mexicana al narcotráfico, el feminicidio y la migración, por compositores como Mario Lavista (1943), Federico Ibarra (1946), Gabriela Ortiz (1964), Víctor Rasgado (1959), Marcela Rodríguez (1951) o Diana Syrse (1984) (Mercado 2012a).

El éxito de su vena musical y propuesta lírica es indisociable de las obras en las que se basó y de las plumas que las escribieron. Esa inteligencia al escoger sus temáticas le garantizó dirigirse a un nicho seguro, ya arado previamente por autores como Octavio Paz, Gabriel García Márquez —dos premios nobel, sin más—, Eliseo Alberto o el propio Pablo Neruda (1904-1973) de Antonio

Skármeta y eso, en un país como Estados Unidos, con decenas de millones de latinos, nunca fue asunto de resonancia menor (Mercado 2011a).

La lista de intérpretes de prestigio internacional que han abordado sus obras permite dimensionar su calidad operística. Además de los tenores Plácido Domingo y Rolando Villazón, deben contarse voces como la de Fernando de la Mora (1958), Olivia Gorra, Verónica Villarroel (1962), Cristina Gallardo-Domâs (1967), Lourdes Ambriz, Encarnación Vázquez, Alfredo Portilla o Jesús Suaste.

Catán demostró, a través de su música, que la lengua de un libreto operístico, cuando está escrito con estructura sólida y uso semántico adecuado, no sólo es un lenguaje para transmitir un argumento y desarrollar las acciones y sentimientos de sus personajes; es, también, el vehículo que aglutina ideas y expresiones propias de una colectividad de una manera en que ningún otro podría referirlas (Mercado 2009).

Es en esa vertiente que debería reconocerse su trabajo. No es sólo que Catán haya elegido la lengua de Miguel de Cervantes para volcar su creatividad lírica, sino que lo hizo para usar las palabras en español, su musicalidad y ritmo, los giros idiomáticos, para construir las entrañas de sus obras y personajes.

En esencia, la ópera en español de Daniel Catán brinda identidad y contexto, así como un rostro distintivo y aglutinante a su cultura. Que es también la nuestra. Que es a través de la que otras nos miran.

---

**Nota:** Las referencias de este texto son, en su mayoría, a textos escritos por el autor. Esto se debe a que su trabajo periodístico a lo largo de los años ha seguido de cerca la trayectoria del compositor.

## Referencias

- CATÁN, Daniel. 2008, Correspondencia por correo electrónico con el autor. 16 de julio de 2008.
- MERCADO, José Noé. 2009. “Daniel Catán: ‘Así es la vida, mi compositor’”. *Pro Ópera*, julio-agosto 2009. pp. 50-52.
- . 2011a. “Daniel Catán 1949-2011”. *El Financiero*, 12 de abril de 2011. p. 35.
- . 2011b. “Daniel Catán: el de las óperas en español”. *L’Orfeo*, octubre de 2011. pp. 30-34.
- . 2011c. “Homenaje a Catán en Bellas Artes”. *Pro Ópera*, noviembre-diciembre 2011. p. 8.
- . 2012a. *Luneta 2*. México: Cuadernos de *El Financiero*, 2012.
- . 2012b. “*Il postino* en Bellas Artes”. *Pro Ópera*, enero-febrero 2012. pp. 12-13.
- . 2019. “*Salsipuedes* en Bellas Artes”. *Pro Ópera*, septiembre-octubre 2019. pp. 10-11.
- PUENTE-CATÁN, Andrea. s/f. “Opera”. Daniel Catán - Official Site. Consultado el 25 de enero de 2021.

**Un chamán absurdo que  
intenta balancear  
el mundo.  
Perfil de Manuel  
Rocha Iturbide**

Carolina Castañeda van Waeyenberge

---

# Un reflejo en el estanque

---

Manuel Rocha Iturbide (1963) tiene 15 años cuando Jean Dudán, alumno de Jung con poderes psíquicos, lee su mente. Una imagen sobresale:

*Manuel Rocha inclinado ante un estanque observando su reflejo mientras intenta tragarse toda el agua.*

Una imagen en la que Manuel Rocha interpreta su tendencia hacia el control y la angustia.

“Soy yo, Tauro, intentando racionalizarlo todo.”

Y Jean Dudán desliza un consejo:

*No es posible tragarse el agua de un estanque. Es necesario desintegrarse en ella y fluir.*

42 años después, finales de 2020, la imagen sigue siendo un reflejo estremecedoramente certero de su subconsciente:

“Soy yo, Tauro, incapaz de someterme a mi poder intuitivo.”

Que a Manuel Rocha le importe tanto haber nacido un 18 de mayo tiene que ver con la sincronicidad: esa insistencia tan humana de buscar coincidencias con la predisposición de encontrar verdades, no sólo en los astros, sino también en el tarot, el *I Ching* o la teoría del caos.

“El azar y lo inesperado son muy importantes en mi trabajo; cuando salgo a grabar paisajes sonoros; el encuentro inesperado y el azar rigen mis registros.”

Y todo regresa a la imagen que a los 15 años tenía clavada en el subconsciente:

*Tú, Manuel, paciente y siempre exagerado, te inclinas ante tu reflejo en el agua, negándote a disolverte, incapaz de fluir, queriendo vaciar a tragos un estanque.*

“Al final del día soy controlador, ¿por qué? No sé, ¿será porque soy Tauro?”

Y entonces queda planteada la pregunta perfecta para entender la tensión dramática inherente a todo lo que Manuel Rocha crea:

*¿A qué suena el arte de un obseso del control que se entrega al azar para encontrarse con lo inesperado?*

O quizá la pregunta se aclara si se plantea a manera de combate:

*Angustia de perder dominio vs. Imágenes del  
subconsciente.*

La contradicción es aparente, pues ambas buscan lo mismo: sonidos; y lo buscan desde un mismo proceso: el movimiento:

*Eres un creador que sale y camina...*

“La composición tradicional es una escucha que se encapsula en un período de tiempo específico; los músicos siempre están encerrados, ya sea ensayando o componiendo. Yo no busco eso...”

Entre las interminables cosas que Manuel Rocha sí busca, están, por ejemplo, los objetos que a su alrededor encuentra cuando por su casa camina:

- Copas de cristal
- Pelota de ping-pong
- Refrigerador
- Trenecito de juguete

*¿Y qué pasa, Manuel, con ellos?*

“En mi psique existe una necesidad de completar el objeto: una copa vacía no sirve, entonces hay que hacer algo para que sirva; un refrigerador que hace ruido nos molesta, entonces hay que hacer algo para escucharlo, si no con placer, por lo menos con atención; encontrarle un sentido metafísico a la existencia de un trenecito que da vueltas.”

Otra vez la psique y otra vez el control, y otra vez la hermandad entre el subconsciente y el dominio a través del sonido.

La obsesión por “hacer algo” en Manuel Rocha siempre es una urgencia sonora.

“Ese es el punto de partida y luego se desdobl原因 otros significados, así como los mismos objetos lo hacen ya sea en el plano visual o en el sonoro. Es el potencial, no el desarrollo de las cosas, que al interiorizarlo como tarea propia nos puede hacer mejores y más equilibrados.”

*¿Una copa vacía deja de ser inútil en el momento en el que TÚ, Tauro, le das una voz?*

“Es cuando me sale el chamán absurdo que intenta balancear el mundo.”

*¿Chamán absurdo?*

“Dicen en la numerología que mi número del destino es seis, y que pertenece, entre otras cosas, a los sacerdotes.”

*¿Tu arte con sonidos persigue la intención de sanar, adivinar o invocar espíritus por medio de poderes sobrenaturales?*

“Cuando compongo o creo alguna obra de arte sonoro nunca pienso en la gente; pienso en lo que quiero decir, expresar, desdoblar, tanto a nivel conceptual, de ideas, como intuitivo, sensorial y emocional.”

*¿Y en dónde quedaría entonces la parte chamánica de tu ser creativo?*

“Mi música electroacústica e instalaciones sonoras suelen crear imágenes psicológicas en la gente, y eso me ha llevado a pensar que esas historias que intento expresar se desdoblaron hacia muchas latitudes, particularmente hacia las de la psique. Siento que mediante mis obras puedo despertar cosas del mundo interno de las personas, contribuyendo a infundirles algún tipo de energía positiva.”

Un chamán absurdo que intenta balancear el mundo.

---

## II

# La naturaleza siempre suena

---

Durante 300 años, la melodía fue parámetro principal de la música. Cualquier músico nacido en los siglos XVII, XVIII y XIX tuvo la certeza

de tener el idioma ideal: la tonalidad. En el entorno de la Primera Guerra Mundial surgieron nuevas maneras de articular sonidos donde el parámetro principal de la música dejó de ser la melodía tonal (como en la dodecafonía) y por, primera vez, la incertidumbre se filtró en el pensamiento de los músicos. La forma más radical fue la electroacústica, que establece un paradigma en la historia del arte: el sonido se convierte en objeto de creación y el creador lo manipula a través de tecnología en tiempo real, desde una relación directa con sus componentes. Estos pueden provenir de registros de instrumentos tradicionales; por ejemplo, grabar una progresión armónica en piano y manipular tecnológicamente la morfología de los sonidos (extenderlos, acortarlos, encimarlos, etc.). Pero también estos materiales pueden ser grabaciones de, por ejemplo, ruidos exteriores y entonces, inmediatamente, se convierten en metáforas de la realidad dotadas de una brutal contundencia. Aunque, a final de cuentas, incluso en el mundo horizontal de la

electroacústica, sigue habiendo un asunto de jerarquías:

*¿Cuál es, Manuel, el parámetro del sonido al que le das más importancia?*

“La espacialidad en algunas de mis obras se convirtió en un parámetro de primer orden, como una especie de recreación de la realidad, pero hipervirtual: un mundo sonoro de 360 grados en distintas capas, completamente inmersivo.”

El origen de la espacialidad como parámetro de primer orden en el pensamiento sonoro de Manuel Rocha se remonta a la obra *El eco está en todas partes* (2004), cuya construcción imita una colmena: ocho canales digitales distribuidos en un rectángulo de 15 x 27 metros que transmiten simultáneamente paisajes grabados en ocho lugares distintos de la Tierra.

“De acuerdo con Marshall McLuhan, la tecnología electrónica saca al hombre occidental de

su pensamiento basado en lo visual (controlado por el hemisferio izquierdo del cerebro), que funciona con una lógica casual y secuencial, para meterlo en una nueva dimensión acústica en la que puede estar en varios lugares del planeta al mismo tiempo.”

La vista es frontal; el oído escucha en un radio de 360 grados. Manuel Rocha grabó *El eco está en todas partes* caminando, para así transmitir una realidad acústica y no visual; es decir, multicéntrica: paisajes sonoros en continuo movimiento sin el predominio de figuras u objetos específicos.

¿Y *El eco está en todas partes a qué suena?*

“Una colmena está diseñada para que el aire pase y ventile todo el espacio interno. Estos paisajes son los canales de circulación por los cuales transitan sonidos electrónicos que son curiosamente parecidos a los de las aves y los insectos.”

*¿Tu colmena cumple la utopía sonora de Edgard Varèse, quien soñó con máquinas que generaran sonidos desde cualquier rincón de un espacio acústico?*

“Él imaginó algo imposible, con lo que todavía soñamos los compositores que utilizamos la tecnología: convertirnos en hombres orquesta que no necesiten de otros seres humanos para llegar a la creación más sofisticada y perfecta.”

*¿Por qué soñar con una idea de perfección que no contempla la otredad?*

“El arte moderno es individualista por excelencia; su lenguaje oscuro únicamente involucra a ya iniciados. John Cage, en cambio, tomó en cuenta una participación activa del receptor.”

Y Cage arroja pistas que descifran aspectos del pensamiento sonoro de Manuel Rocha:

Operar con azar

Manifestación libre de cualquier ruido

Anular el ego

Filosofía zen

Ideas anarquistas

Leer a Thoreau

Oráculo chino

Liberar desde la indeterminación

Poética del silencio

Música como acto accidental

Determinas variables: siempre hay ego

La naturaleza siempre suena

*¿La utopía actual habita algún lugar entre la desintegración individual de Cage y el autómatas de Varèse?*

“La utopía actual consiste en que el creador sonoro evite la condescendencia con el público (todos los individuos son capaces de entender cualquier tipo de arte y de ser creadores) y lo invite a degustar y digerir obras que, en apariencia, son demasiado complejas, al mismo tiempo que lo impulsa a crear, a ser más abierto y perceptivo, para luego confrontarlo con las experiencias, los experimentos y la práctica interdisciplinaria grupal.”

*¿Qué sueño hay en eso?*

“Una sociedad en la que artistas, críticos, curadores y público formen parte de una nueva comunidad utópica de creadores, en la que las fronteras entre las distintas disciplinas artísticas y sus miembros sean más ambiguas y orgánicas, generando así novedosas interacciones que nutran de nuevas formas a este

ente grupal potenciado, el cual, paradójicamente, se alimentará *ad infinitum* de las cualidades personales de cada uno de sus individuos.”

Para acercarse al pensamiento sonoro de Manuel Rocha, arrojó palabras sueltas:

*Estanque*

*Mayo*

*Tauro*

*Seis*

*Intuición*

*Computadora*

*Eco*

*Control*

*Espacio*

McLuhan

Desboblar

Chamán

Mente

Refrigerador

Absurdo

Subconsciente

Angustia

Disolución

Utopía

Colmena

---

# III

## Paisaje sonoro con pájaros y tijeras

---

Y para acercarse al pensamiento sonoro de Manuel Rocha, también resulta importante saber que los pájaros le interesan como compañeros de trabajo.

Tres ejemplos:

1.

Un folleto promocional se repartió en 2006 en las calles de Ciudad de México. Decía:

**¡APROVECHE!**  
**GRATIS CORTES DE PELO**  
**En el Museo Ex Teresa**

Dentro del museo, seis estilistas comenzaron a cortar el cabello de quien estuviera dispuesto y los sonidos de sus tijeras fueron amplificados a

través de seis altavoces dispuestos alrededor de las seis sillas, y Manuel Rocha comenzó a manipular los sonidos de los tijeretazos para que se desplazaran de un altavoz a otro de tal manera que la sensación sonora fuese la de un pájaro virtual yendo y viniendo de un lugar a otro, sensación acentuada por la imagen visual de las tijeras en movimientos: asas como alas, cuchillas a manera de pico.

## 2.

En *Pájaros del Altiplano* (2008), pabellón acústico instalado al borde del Parque Tangamanga, Manuel Rocha provocó una interacción entre las voces en tiempo real de pájaros que habitan los árboles del parque con las voces grabadas de pájaros que viven en el semidesértico altiplano de San Luis Potosí.

## 3.

Para la obra *Ecosistemas* (2009), Manuel Rocha inventó sonidos de especies animales imaginarias provenientes de diferentes climas y geografías. Algunos sonidos fueron manipulados

hacia las cigarras a partir de instrumentos de percusión y otros hacia los pájaros a través de grabaciones de agua. La estructura contempla cambios bruscos de sonidos para reflejar de manera radical las transformaciones que existen en un ecosistema estable debido al calentamiento global, incendios o contaminación humana.

Pájaros reales y pájaros imaginados.

Pájaros como estructuras sonoras presentes en la naturaleza.

Pájaros como metáforas de la inextinguible belleza del sonido.

En 1977, Murray Schafer afirma: “Hay que mirar el paisaje sonoro del mundo como una composición musical inmensa, desdoblándose alrededor de nosotros de una manera incesante”, y define paisaje sonoro como “cualquier campo acústico de estudio”, definición de la que Barry Truax partió para diferenciar entre medio ambiente sónico

(toda energía acústica de un contexto dado) y paisaje sonoro (comprensión de ese medio ambiente sónico de quienes viven en él y lo crean continuamente).

Al respecto, Manuel Rocha tuvo una certeza

“El escucha es parte fundamental porque constituye la interfase entre medio ambiente e individuo. La escucha como reflexión del mundo que nos rodea en relación con la música”).

y también muchas dudas que planteó en dos preguntas

“¿En qué tipo de espacios acústicos se dan los paisajes sonoros? ¿Un espacio interior en donde casi no hay actividad acústica, o en donde la actividad se limita a alguien que corta verduras en la cocina es un paisaje sonoro?”).

y resolvió con una decisión individual

(“Yo voy a concentrarme  
en los paisajes sonoros  
grabados en el exterior”).

y una definición propia

(“Paisaje sonoro electroacústico  
es la grabación  
—monoaural, estéreo o multipistas—  
de un paisaje sonoro,  
en donde las particularidades de la grabación  
—tipos de micrófonos, movimiento o estatismo  
de éstos—  
determinan sus cualidades”).

donde hay dos niveles de sonido:

1. Fondo

y

2. Figura

El Fondo es un nivel de sonido continuo, estable, permanente, siempre ahí, y por lo tanto es proclive a dejar de ser escuchado conscientemente, pues habita el subconsciente del escucha al haber sido escuchado durante milenios por sus antepasados.

La Figura es un nivel de sonido discontinuo, impredecible, temporal, en movimiento continuo, va y viene, cambia siempre, es anárquico y, a veces, puede representar códigos locales (como el silbato de los camotes en México) o ser claves para la idiosincrasia de una comunidad (como las campanas de una iglesia).

y hay dos escuchas posibles:

1. Lineal

y

2. No lineal

En la escucha Lineal se sigue el transcurso de los eventos sonoros como una continuidad.

En la escucha No lineal nuestra atención va y viene de un evento sonoro a otro, extrayéndolos como mundos propios.

*Fondo y figura, escucha lineal y no lineal... ¿en la construcción de un paisaje sonoro hay que seguir reglas?*

“En el paisaje sonoro no existen reglas más que las que nosotros creamos para encontrar sentidos estéticos sónicos; y para comprender su estructura necesitamos un lapso de tiempo mucho más largo, pues su lenguaje sonoro es mucho más variado que el del lenguaje mismo (en el caso de nuestro alfabeto: 27 letras) y el de la música.”

Manuel Rocha divide sus paisajes en dos tipos:

1.

*Presque riens*: la mayor parte de los objetos sonoros que componen el paisaje están lejos de nosotros, en ellos no hay una diferenciación neta entre figura y fondo. Como los sonidos están

lejos, sus decibeles son bajos, y eso nos permite concentrarnos más en los detalles.

## 2.

Figura-fondo: existen elementos sonoros cercanos y en varios momentos es posible diferenciar entre fondo (por ejemplo: motores de coches) y figura (por ejemplo: primero organillos, luego silbato de policía y después cláxones).

Y propone tres clasificaciones:

1. Paisajes sonoros naturales  
(particularmente con insectos)
2. Paisajes sonoros naturales con el elemento humano
3. Paisajes sonoros urbanos

---

# IV

## Un dado al aire

---

Así que yo lanzo un dado al aire.

Cae al suelo; la cara superior indica:

∴

(seis: vacío)

Lanzo al aire otra vez el dado:

∴

(tres)

Muy bien:

3. Paisajes sonoros urbanos.

Escojo en Spotify, desde mi computadora, el paisaje sonoro *Tlacotalpan fiesta*, contenido en el álbum *Boom Box Project* (2019; DK) de Manuel Rocha Iturbide, y a través de Bluetooth lo hago sonar en cuatro altavoces que me rodean en este pequeño cuarto.

CLASIFICACIÓN: Paisaje urbano de un pequeño poblado veracruzano

Su escucha lineal está estructurada en tres eventos sonoros

Merolico

(del 1" al 31")

Balada pop ochentera en español

(del 32" al 1'13")

Charla incomprensible

de hombres, niños y mujeres

(del 1'14" hasta el final: 1'38")

que se suceden continuos, independientes, uno detrás del otro de manera abrupta (resulta lógico suponer que quien carga el micrófono camina con rapidez a lo largo de las distintas áreas de una plaza festiva).

En una escucha lineal, de los primeros dos acontecimientos resaltan las palabras.

Merolico

*Ahí, nada más, señor,*

*ahora sí, mire, bueno,*

*ni modo, señora,*

'ora salió este más bonito,  
señor, el del tigre...  
Tigre Toño,  
ahí lo tiene, señora,  
págueme nada más,  
señor, págueme nada más,  
oiga usted, señora,  
precisamente, deme,  
cuatrocientos, cuatrocientos pesos,  
señora, bueno, mire,  
nada más, señor,  
no se crea, que no es todo:  
si me paga cuatrocientos  
le doy también su bolsa,  
señor, orgullo de Aguascalientes, señor,  
orgullo fino de Aguascalientes...

### Balada pop ochentera en español

Batería, voz y sintetizador.

La melodía expresa nostalgia, quizás angustia,  
es un lamento,  
aunque son sólo dos las frases que se entienden:

1. pero dijiste adiós
2. así nada más (x2)

y una palabra

1. Señora (x3)

El tercer evento sonoro resulta confuso y disperso:

Charla incomprensible  
de hombres, niños y mujeres

Muchas voces  
distintas yendo  
hacia todas  
direcciones.

Una escucha no lineal de este paisaje urbano de un pequeño poblado veracruzano permite una experiencia distinta. Si el oído se desencaja de la temporalidad y centra sus búsquedas en los detalles, descubre que los acontecimientos no son tan transparentes, que las palabras del merolico se le enciman a la balada pop ochentera y que el sintetizador permanece vibrando sobre la charla incomprensible de hombres, niños y mujeres. Su aparente individualidad es falsa: son figuras que se mezclan e invaden de maneras sutiles pero inexorables, y es esa inexorabilidad

de sus relaciones la que permite escuchar en sus eventos otro tipo de configuración, incluso una narrativa mística.

### Misterio

(¿qué objeto relacionado con el Tigre Toño puede costar 400 pesos?)

### Lamento

(una señora llora  
o alguien llora  
por una señora)

### Huida

(salir de la esfera de estos ruidos explícitos, para encontrar ruidos distintos, ruidos ocultos ruidos secretos, ruidos que quizá, como los sueños, no son conscientes de que suenan).

---

#### NOTA

Las citas textuales de Manuel Rocha Iturbide (indicadas entre comillas) que utiliza este ensayo creativo están tomadas de las entrevistas (con Guillermo Santamarina), ensayos biográficos y reseñas sobre su obra compilados en el libro *El eco está en todas partes* (2013; Antítesis/Alias).

## Referencias

- ADORNO, Theodor W. 2005. *Teoría estética*. Traducido por Jorge Navarro. Vol. 7. Obra completa. Madrid: Akal.
- BENJAMIN, Walter. 1989. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Taurus.
- FELDMAN, Morton. 1985. *Essays*. Kerpen: Beginner Press.
- HELGUERA, Luis Ignacio. 1997. *La música contemporánea*. México: Conaculta, Dirección General de Publicaciones.
- KRAUSE, Bernie. 2008. “Anatomy of the Soundscape: Evolving Perspectives”. *Journal of the Audio Engineering Society* 56 (1/2): 73–80.
- QUIGNARD, Pascal. 2012. *El odio a la música*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- ROCHA ITURBIDE, Manuel. 2013. *El eco está en todas partes*. Antítesis 4. México: Alias.
- SCHAFFER, Raymond Murray. 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.
- TRÍAS, Eugenio. 2007. *El canto de las sirenas: argumentos musicales*. Serie Ensayo. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores.



**De grillos, esporas,  
plantas y cetáceos.  
Apuntes sobre una  
tendencia ecológica en  
las exploraciones  
musicales  
contemporáneas**

Ricardo Lomnitz Soto

Hoy en día uno tendría que estar demasiado poco informado para ignorar la existencia de una crisis ambiental de escala planetaria. Replantear los vínculos que nuestra especie tiene con el resto de los seres (vivos o no) que habitan este planeta se ha convertido en una necesidad urgente<sup>1</sup>. Meses de

---

**1** Soy consciente de que el término “ser no vivo que habita el planeta” puede resultar extraño para los lectores. Al usarlo estoy pensando en seres como las montañas, los ríos y los mares. He optado por usar la palabra *ser* en vez de las palabras *ente*, *objeto* o *cosa* para intentar evitar las categorías con las que los occidentales normalmente pensamos los agentes no humanos con los que nuestra especie interactúa. Confío que con este cambio se subraya su agencia y su propensión a variar a lo largo del tiempo.

confinamiento, causado por un virus cuyo origen probable sea el consumo de especies animales hasta hace poco distantes de la civilización humana, nos lo han vuelto más que evidente.

Las artes pueden contribuir a imaginar y producir estos cambios. Desde mediados del siglo pasado, numerosos creadores han expresado un hondo deseo por desarrollar formas de arte que favorezcan la modificación en la comprensión occidental moderna de la naturaleza. En las siguientes páginas me propongo argumentar que existe una creciente tendencia dentro del panorama musical contemporáneo hacia aquello que podríamos caracterizar como propuestas *eco-musicales*, *música ecológica* o, sencillamente, *eco-música*. Como veremos, se trata de un amplio abanico de propuestas que no sólo buscan crear conciencia sobre los efectos de la actividad humana en el mundo natural, sino transformar la manera en que los seres humanos habitamos el planeta mediante la generación de nuevas prácticas de escucha y de creación artística.

Aunque la historia de la música abunda en ejemplos de composiciones inspiradas en los sonidos de la naturaleza, las exploraciones que englobo con el término de *música ecológica* constituyen un giro en la manera en que los artistas se aproximan a las sonoridades naturales. Su rasgo característico es que dichos sonidos son *incorporados* en las piezas, en vez de ser evocados o imitados por los compositores mediante motivos o frases típicamente musicales. Con ello, se posibilitan dinámicas novedosas entre los agentes naturales y los músicos humanos, que pretenden evitar caer en la antropomorfización de sonidos emitidos por seres no humanos.

Resulta importante mencionar que las exploraciones musicales que abordaré en este texto se encuentran enmarcadas en una época de reacomodo y profundo cuestionamiento dentro de las humanidades, las ciencias y las artes. Según la filósofa italoaustraliana Rosi Braidotti (2015), habría que caracterizar este panorama como “posthumano”, comprendiendo por dicho

término no la superación biológica del ser humano, sino la caída de las viejas categorías heredadas por el humanismo europeo. Algunas de las características más relevantes que la pensadora le adjudica al posthumanismo son la renuncia a la supuesta “excepcionalidad humana” ontológica y a la noción de un “Yo individuado” (Braidotti 2015, 60). Este giro conceptual implica modificaciones tanto en la comprensión de la subjetividad como en la ética y la política. El cambio más relevante es que la ética deja de estar fundada en la noción de reconocimiento para construirse sobre la de codependencia, lo cual supera el ámbito de las relaciones intrahumanas (Braidotti 2015, 112). En la terminología de Braidotti (2015, 89-90), se trata de una “inflexión zoe-igualitaria”, que sugiere una “interconexión vital”.

Si bien prefiere no usar el término *posthumanismo*, la teórica norteamericana Donna Haraway (2016) concuerda con Braidotti en la búsqueda por abandonar las viejas categorías del humanismo occidental, que considera inadecuadas para

afrontar los retos más apremiantes del presente. Plantea que en esta época de extinción masiva resulta necesario “cultivar responsabilidad” (*response-ability* en el original) para con el resto de los seres. Con este término, Haraway (2016, 29) comprende la “capacidad de respuesta” frente la otredad (sea humana o no), lo cual conlleva la responsabilidad de generar condiciones que favorezcan la convivencia multiespecie.

Los músicos y artistas sonoros sobre los que trata este texto comparten el ímpetu de Braidotti y Haraway por cuestionar las viejas categorías humanistas —incluyendo la noción de arte, comprendida como un ámbito autónomo—, y por generar un pensamiento no antropocéntrico. Sus exploraciones son relevantes para el presente porque escenifican otras relaciones posibles entre los humanos y el mundo natural evidenciando la viabilidad de construir otro tipo de sociedad. Escuchemos sus ideas.

---

# John Cage: Sembrador de semillas sónicas

---

Sin lugar a dudas, uno de los pioneros más importantes para el desarrollo de la música ecológica fue John Cage. Quizás la mejor manera de describir su obra sea recurriendo al término *po-ética*, acuñado por la escritora Joan Retallack (2012) para caracterizar su música. Y es que en la obra de Cage hay tanto una poética como una ética. Su trabajo desborda de manera repetida los terrenos tradicionalmente vinculados al arte y la estética para generar reflexiones de mayor alcance (Lomnitz Soto 2020).

Una de las propuestas más relevantes de John Cage fue la creación de piezas musicales abiertas a los sonidos del entorno. Si bien este rasgo atraviesa prácticamente todo el arte que creó desde la década de 1950, *4'33"* (1952) continúa siendo hasta el día de hoy la composición más icónica de dicha exploración. Erróneamente, mucha gente describe *4'33"* como *la pieza*

*silenciosa de Cage*, cuando la intención de esta obra es poner en evidencia la imposibilidad de tener una experiencia del silencio absoluto (Cage 2005). Otro rasgo relevante de *4'33"* para el tema que ahora nos incumbe es que aprovecha las convenciones propias de la tradición musical occidental para posibilitar que los ruidos sean asumidos como música *ellos mismos*. Cage demuestra así que lo único imprescindible para que acontezca una experiencia musical es que haya personas con la disposición de escuchar su entorno y de juzgarlo como *música*.

La creación de obras abiertas implica un giro importante con respecto a la manera en que la música occidental había considerado la naturaleza. Si bien el interés hacia el mundo natural y sus sonidos ha sido recurrente en la historia de la música occidental, antes de las exploraciones de Cage la naturaleza había fungido más como fuente de inspiración que como material de creación. Dicho en otras palabras, el artista estadounidense abre la posibilidad de incluir los sonidos naturales como parte integral

de las composiciones musicales, en vez de relacionarse con ellos como imágenes a evocar a través de la música o como motivos musicales a transcribir<sup>2</sup>. Ni mimesis, ni evocación; lo que Cage plantea es abrir el terreno de la música a todos los sonidos, posibilitando pensar su escucha como una experiencia artística en sí misma.

Resulta oportuno mencionar que John Cage consideraba que su propio arte tenía un carácter ecológico. En el libro *Para los pájaros*, argumenta que su música es ecológica en cuanto que favorece la reunión de elementos que previamente se hallaban separados, recordándonos que la naturaleza implica un “trabajo-conjunto” o un “juego-conjunto” (Cage 2007, 289). Asimismo, afirma que uno de sus mayores deseos es contribuir a que “se admita la

---

**2** Algunos ejemplos de piezas que evocan sonidos y paisajes naturales son: Antonio Vivaldi, *Le quattro stagioni* (Las cuatro estaciones, 1725); Ludwig van Beethoven, Sinfonía No. 6 “Pastoral” (1808); Ralph Vaughan Williams, *The Lark Ascending* (La alondra ascendiendo, 1881); Camille Saint-Saëns, *Le carnaval des animaux* (El carnaval de los animales, 1886). Por su parte, un ejemplo de música que transcribe sonoridades naturales es Olivier Messiaen, *Catalogue d’oiseaux* (Catálogo de pájaros, 1956-1958).

importancia de la ecología” por medio de su arte, si bien reconoce que su aporte a ello será “muy humilde” (Cage 2007, 298).

Además de *4'33"*, algunas piezas donde es sencillo notar las preocupaciones ecológicas de Cage son *Child of Tree* (1975), *Branches* (1976) e *Inlets* (1977). Se trata de tres obras en las que el compositor le solicita a los intérpretes manipular diferentes objetos naturales (hojas, varas, cactus, conchas de mar) y amplificar sus efectos acústicos<sup>3</sup>. Cabe mencionar que el empleo de tecnología de amplificación en las tres piezas no es de ninguna manera una casualidad; está íntimamente vinculado con sus ideas sobre el silencio y la ecología.

Según Cage (Kahn 2001), todos los seres del universo producen sonido, en cuanto que este

---

**3** Mientras que en *Child of Tree* y *Branches* se les pide a los intérpretes utilizar plantas, cactus y materiales de origen vegetal para crear música, la partitura de *Inlets* indica la manipulación de conchas de mar que contienen agua en su interior, así como la escucha del sonido de un pino quemándose (ya sea grabado o en vivo) y la utilización de una concha como instrumento de viento.

es un fenómeno relacionado con la resonancia y la vibración—dos fenómenos propios de toda la materia. La amplificación únicamente sería un medio que permitiría escuchar aquellos sonidos que suelen escapárse nos:

El hecho de que no tengamos oídos para escuchar la música de las esporas, producida por la basidia, nos obliga a interesarnos en los micrófonos.

Pienso en los sonidos que no podemos escuchar porque son demasiado pequeños, pero mediante el uso de nuevas técnicas podemos agrandarlos; sonidos como el de las hormigas caminando sobre el pasto.  
(Kahn 2001, 195)

La imagen de una música hecha por las esporas sin duda es sugerente. Contiene una invitación a escuchar el mundo de otra manera, la cual fue acogida por músicos de las siguientes generaciones con gran alegría.

---

# Ecología acústica: la memoria sonora de Gaia

---

Incontables han sido las reverberaciones que las ideas de John Cage han tenido sobre otros artistas y pensadores. En el terreno que ahora nos atañe, uno de los personajes donde la influencia de Cage es notable es Raymond Murray Schafer (Sarnia, Canadá, 1933). Sin exagerar demasiado, podemos afirmar que Murray Schafer logró sistematizar lo que en Cage apenas era una idea embrionaria. La contribución más notable de Murray Schafer fue el desarrollo de un campo de investigación denominado ecología acústica, poseedor de todo un andamiaje conceptual y metodológico propio.

Uno de los conceptos más relevantes de su propuesta es el de “paisaje sonoro”. En palabras del artista canadiense, se trata de “eventos escuchados, no objetos vistos” (Schafer 1994, 18). En consonancia con ello, define el paisaje sonoro como “cualquier campo de estudio acústico”, lo

cual posibilita abordar tanto las composiciones musicales como las estaciones de radio o los ecosistemas en términos de paisajes sonoros (Schafer 1994, 17).

Una de las preocupaciones centrales de la ecología acústica es el estudio de los efectos que la actividad humana tiene sobre los hábitats naturales. Como atinadamente han señalado Murray Schafer y sus colegas, las grabaciones sonoras ofrecen una enorme cantidad de información acerca de los ecosistemas, que suele escapar a los ojos. Al hacer análisis gráficos de las grabaciones es posible percibir, con una gran claridad, cuántas especies conviven en un mismo territorio, lo cual permite dar cuenta de especies que los científicos aún no han podido observar. Más aún: si se comparan grabaciones hechas en un mismo lugar a lo largo de varios años, es posible extraer información sumamente detallada acerca del impacto que el ser humano ha ocasionado en la vida silvestre. Cambios en la sincronía de los cantos de algunas especies, modificaciones en los volúmenes de sus sonidos

o incluso la desaparición de ciertas frecuencias fungen como indicadores para conocer el estado de un hábitat particular<sup>4</sup>.

Murray Schafer sostiene que la ecología acústica es un campo de investigación que se ubica en una zona limítrofe, a medio camino entre las ciencias naturales, las ciencias sociales y el arte. Allende las investigaciones del propio Murray Schafer, los cruces entre ecología acústica y música han resultado sumamente fecundos. Las grabaciones realizadas en campo han probado ser un material de trabajo estimulante para varios artistas sonoros que han logrado generar un terreno fértil de exploraciones. En la siguiente sección me detendré a señalar ciertos aspectos del trabajo de algunos creadores que han abordado los cruces entre la música y los paisajes sonoros naturales de maneras diversas.

---

<sup>4</sup> El proyecto *Fragments of Extinction* es un ejemplo interesante de las posibles aplicaciones de la ecología acústica. Sugiero a las personas interesadas visitar su sitio web: [www.fragmentsofextinction.com](http://www.fragmentsofextinction.com). Asimismo, recomiendo revisar el trabajo del compositor y activista ambiental Bernie Krause (Detroit, Michigan, 1938).

---

# Orquestas del interregno: Música de animales, humanos y computadoras

---

La primera artista de la que me gustaría hablar es Hildegard Westerkamp (Alemania, 1946). La mención de su trabajo resulta relevante por su particular manera de poner a dialogar elementos propios del paisaje sonoro de un lugar con su voz y sonidos generados por computadora. En sus propias palabras, sus composiciones se caracterizan por la confluencia de sonidos reales y sonidos de la imaginación (INA grm, 2016). En varios de sus trabajos, los sonidos característicos de un paisaje sonoro específico funcionan como punto de partida para manifestar una dimensión onírica —o incluso espiritual— de la naturaleza. *Cricket Voice* (1987), *Kits Beach Soundwalk* (1989) y *Beneath the Forest Floor* (1992) constituyen tres buenos ejemplos de cómo los sonidos naturales adquieren un carácter evocativo en sus piezas.

David Monacchi (Italia, 1970) tiene una aproximación creativa distinta con respecto a los paisajes sonoros. Mientras que Hildegard Westerkamp manipula con bastante libertad sus grabaciones de campo, Monacchi parte del estudio de las frecuencias pertenecientes a los diferentes sonidos que conforman un paisaje sonoro. Esta manera de proceder es denominada por el artista italiano con el término de *composiciones ecoacústicas*. En sus palabras, se trata de un esfuerzo creativo por permitir un juego entre la “organización perfecta de los paisajes sonoros” y el impulso humano de expresión (Monacchi 2017). Para conseguir articular estos mundos aparentemente tan distantes, el artista italiano plantea estudiar las *leyes* propias a los ambientes acústicos naturales, con la intención de decodificar sus “estrategias sonoras” y poderlas utilizar para producir música en la que interactúen elementos *naturales* y elementos *artificialmente* producidos (“Eco-Acoustic Music” s/f). El resultado sonoro de esta propuesta es la generación de atmósferas mutantes, conformadas por *clusters* donde conviven sonoridades generadas por

medio de una computadora con grabaciones de diferentes ecosistemas.

A las propuestas de Monacchi y Westerkamp cabría sumarles otra línea de exploración dentro de lo que hemos englobado bajo el término de *música ecológica*. Me refiero a las búsquedas realizadas por artistas como Pauline Oliveros (Houston, Texas, 1932–2016) y David Rothenberg (Estados Unidos, 1962). A diferencia de Monacchi y Westerkamp, las exploraciones de estos músicos no implican la manipulación de grabaciones. Por el contrario, su propuesta es la de realizar improvisaciones libres que responden de manera lúdica a los sonidos de animales en un entorno particular<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> A las personas que quieran profundizar en el trabajo de estos músicos, recomiendo los álbumes *Whale Music* (2008, Terra Nova), *Bug Music* (2013, Terra Nova) y *Cicada Dream Band* (2014). En los primeros dos, David Rothenberg improvisa frases musicales con su clarinete para interactuar con sonidos emitidos por ballenas y distintas especies de insectos, respectivamente. Por su parte, *Cicada Dream Band* es un álbum en el que colaboran Rothenberg, Oliveros y Timothy Hill. En este, los tres músicos improvisan libremente en respuesta a los sonidos del entorno, generando atmósferas ricas en texturas en las que los zumbidos de insectos conviven con los timbres del acordeón, el clarinete y voces humanas procesadas en tiempo real por una computadora.

Muy cercano a las exploraciones de Rothenberg y Oliveros se encuentra el trabajo de Jim Nollman (Boston, Mass., 1947). Este artista y activista ambiental norteamericano denomina su trabajo con el término de *música interespecies*, la cual se centra en la búsqueda de crear canales de comunicación con animales por medio de los sonidos. Nollman describe su arte —que suele consistir en improvisaciones con animales más o menos libres— como un esfuerzo por modificar la percepción humana, por considerarlo necesario para combatir la crisis medioambiental. Nollman incluso plantea la posibilidad de vincularnos con la naturaleza *desde adentro*, renunciando al binarismo moderno de sujeto cognoscente/objeto a estudiar. De igual manera, su música tiene una finalidad terapéutica, y busca sanar los vínculos emocionales, culturales y espirituales que nuestra civilización tiene con la naturaleza (“Interspecies” s/f).

---

# Exploraciones eco-musicales en México

---

La tendencia eco-musical no ha pasado desapercibida en México. En este país también es latente la inquietud por repensar los vínculos posibles entre la música, el arte sonoro y la naturaleza, así como entre tecnología, arte y activismo ambiental. Algunos de los representantes más destacados de esta tendencia en nuestro país son Ariel Guzik (Ciudad de México, 1960), Tania Rubio (Ciudad de México, 1987), Carlos Sandoval (Ciudad de México, 1956), Gilberto Esparza (Aguascalientes, 1975), Lena Lee y Félix Blume (Francia, 1984) —quien, si bien no nació en México, ha realizado buena parte de su obra en nuestro país.

Ariel Guzik es un inventor y artista autodidacta. Su principal línea de investigación son los lenguajes naturales, a través de la creación de aparatos que buscan entablar canales de

comunicación con seres no humanos. Algunas piezas que ejemplifican sus exploraciones son *Nereida* (2007), un cilindro de cuarzo que sumergió en el mar para tratar de comunicarse con delfines y ballenas; *Cordiox* (2013), una escultura sonora inspirada en el monocordio de Pitágoras; y *Concierto para las plantas* (2011), una instalación en la que un laúd equipado con sensores electromagnéticos capta vibraciones provenientes de plantas para generar sonoridades que son dirigidas a un público también compuesto por plantas.

Asimismo, el artista mexicano ha producido varios discos, entre los que destaca *Ballena gris* (2004, Fonca), que reúne diez experimentos sonoros realizados en las playas de Baja California Sur. Según se lee en el cuadernillo que acompaña el álbum, las exploraciones tienen como punto de partida la hipótesis de que la resonancia es “una forma de expresión de las cosas” que posibilita encuentros inéditos entre nuestra especie y otros seres (Guzik 2004). Más aún, se trata de un proyecto que busca

“reencantar el mundo”, generando experiencias estéticas que propician la ensoñación (Guzik 2004).

Por su parte, Tania Rubio es una compositora y artista transdisciplinar cuya obra se centra en los cruces entre tecnología, naturaleza y la herencia cultural prehispánica. *Biotopos* (2016) es una pieza que resulta esclarecedora de sus búsquedas. Se trata de una composición de música concreta basada en estudios de paisaje sonoro, animales-símbolo e instrumentos de viento de culturas precolombinas de Mesoamérica y la región andina. En palabras de la autora, *Biotopos* combina el simbolismo de la iconografía sagrada con el estado actual de las especies animales para cuestionar el privilegio que en nuestra época se le da a los intereses mercantiles por encima del valor simbólico y ecológico (Rubio 2016).

En consonancia con las exploraciones de Guzik y Rubio, Félix Blume es un artista transdisciplinar que se ha interesado en el costado espiritual de la ecomúsica. Dentro de sus obras más

sobresalientes se halla *Rumors from the Sea* (2018–2019), una instalación sonora que construyó en Tailandia. Consiste en una plataforma de cientos de bambúes que al interactuar con las olas del mar producen sonoridades similares a las de instrumentos de viento. El proyecto artístico también incluyó la realización de un *performance* en el que participaron niños tocando flautas de bambú. Blume explica que en dicho *performance* los niños y él invocaron a una criatura marina imaginaria que pudiera venir a ayudar a los humanos a combatir el cambio climático. Cabe resaltar que el proyecto se llevó a cabo junto a los habitantes de una zona de Tailandia de donde varias poblaciones han tenido que emigrar debido a la erosión de la costa que el aumento del nivel del agua provoca, evidenciando así los cruces entre crisis medioambiental y problemáticas sociales.

---

# Conclusiones:

## Habitar sin conquistar

---

A modo de cierre, me gustaría sugerir algunos puntos de encuentro entre los artistas que hemos abordado. Un primer elemento común en sus trabajos es que escapan de las viejas divisiones entre disciplinas y áreas de saber, lo cual coincide con el ímpetu posthumanista de renunciar a las viejas categorías heredadas por el humanismo europeo (Braidotti 2015; Mela 2019). Como hemos mostrado, la ecomúsica se mueve en un terreno donde convergen la estética, la ética y la política, a la vez que se confrontan los límites entre el arte, la ciencia y la espiritualidad.

Otro rasgo compartido es el interés por generar relaciones no instrumentales con la naturaleza, que escapen al binarismo *objeto/sujeto* típico del pensamiento occidental moderno. Al incorporar sonidos naturales en las piezas musicales, se posibilita asumir a los agentes no humanos

como cocreadores de arte, en una lógica de igualdad. Asimismo, se sugiere la posibilidad de crear canales de comunicación entre distintas especies a través del sonido y la resonancia. Se trata de una idea marcadamente cercana al proyecto posthumanista, pues uno de sus rasgos es el esfuerzo por pensar “modalidades de comunicación” que trascienden el signo lingüístico (Braidotti 2015, 225).

Finalmente, la importancia concedida a la imaginación es un elemento que podemos adjudicarle a todos los artistas que hemos revisado. Creo que no es una coincidencia menor. Y es que la comprensión científica de la naturaleza y la toma de conciencia sobre el impacto de nuestro andar sobre la Tierra no parecen ser ingredientes suficientes para generar cambios de escala planetaria. Hoy en día resulta igual de necesario imaginar nuevas relaciones entre nuestra especie y los demás seres, mediadas por la tecnología. Es ahí donde la música y el arte, con su capacidad para poner a prueba nuevas prácticas de creación, de

escucha y de relaciones sociales tienen tanto que aportar.

Quizá la enseñanza más grande que podemos obtener de la música ecológica se encuentra en la sustitución que realiza de la evocación por la inclusión. Se trata de un cambio que apunta a prácticas de cohabitación interespecies, lo cual inspira a tejer conexiones simbióticas entre los seres humanos, las máquinas y los agentes no humanos en todos los ámbitos. La música ecológica nos dirige una invitación fundamental para estos tiempos de urgencia. Nos confronta con la pregunta acerca de cómo podemos habitar sin invadir. Quizá la escucha pueda ofrecernos algunas respuestas.

## Referencias

“Ariel Guzik, el inventor de asombrosos artefactos para comprender otros lenguajes de la naturaleza”. 17 de diciembre de 2018. Depósito sonoro. Consultado el 13 de septiembre de 2020.

BARRERA, Jazmina. s/f. “El laboratorio de Ariel Guzik”. *Límulus* (blog). Consultado el 19 de enero de 2021.

BRAIDOTTI, Rosi. 2015. *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.

CAGE, John. 2005. *Silencio*. Traducido por Marina Pedraza. Madrid: Árdora.

—. 2007. *Para los pájaros: conversaciones con Daniel Charles*. México: Alias.

—. 2013. *Music: John Cage en conversación con Joan Retallack*. Santiago de Chile: Metales pesados.

“Eco-Acoustic Music”. s/f. *Fragments of Extinction* (blog). Consultado el 25 de enero de 2021.

GUZIK, Ariel. 2004. *Ballena gris*. Cuadernillo de disco. Fonca.

HARAWAY, Donna Jeanne. 2016. *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Experimental futures: technological lives, scientific arts, anthropological voices. Durham: Duke University Press.

INA grm. 2016. *Hildegard WESTERKAMP\_PRESENCES  
électronique 2016.*

“Interspecies”. s/f. Sitio web del proyecto. Consultado  
el 11 de noviembre de 2020.

KAHN, Douglas. 2001. *Noise, Water, Meat: A History of  
Sound in the Arts.* Cambridge, Massachusetts  
London, England: The MIT Press.

LOMNITZ Soto, Ricardo. 2020. “Sonidos de la vida;  
sonidos de la utopía: John Cage y la posibilidad de  
hacer una crítica social-política desde la música”.  
Tesis de licenciatura en filosofía, Universidad  
Nacional Autónoma de México.

MELA, Marc. 2019. “¿Un posthumanismo más  
humano?” CCCB LAB. 14 de mayo de 2019.

MONACCHI, David. 2017. “The sonic heritage of  
ecosystems”. En *Unlocking Sound and Image Heritage:  
Selected Readings from the 2015 SOIMA Conference.*  
Brussels, Belgium: International Centre for the  
Study of the Preservation and Restoration of  
Cultural Property.

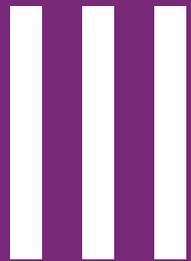
RUBIO, Tania. 2016. “Biotopos”. Tania Rubio. 2016.

- SCHAFER, Raymond Murray. 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.
- WESTERKAMP, Hildegard. 1992. "Beneath the Forest Floor". Hildegard Westerkamp: Inside the Soundscape. 1992.

## Discografía

- Amadinda Percussion Group. *Cage: Works for Percussion, Vol. 6 (1975-1991)*. Hungría: Hungaroton, 2014.
- D'ARCY Philip Gray. *Cage: The Works of Percussion, Vol. 3*. Estados Unidos: Mode Records, 2014.
- GUZIK, Ariel. *Ballena gris*. México: Fonca, 2004.
- KAUL, Matthias. *Cage: Cage After Cage*. Alemania: wergo, 2015.
- NOLLMAN, Jim. *Playing Music with Animals: Interspecies Communication of Jim Nollman with 300 Turkeys, 12 Wolves and 20 Orcas*. Estados Unidos: Smithsonian Folkways Recordings, 2004.
- RICHTER, Max; Hope, Daniel; Konzerthaus Kammerorchester Berlin; de Ridder, Andre. *Recomposed by Max Richter: Vivaldi, The Four Seasons*. Alemania: Deutsche Grammophon, 2014.
- ROTHENBERG, David. *Whale Music*. Estados Unidos: Terra Nova, 2008.
- . *Bug Music*. Estados Unidos: Terra Nova / Gruenrekorder, 2013.
- ROTHENBERG, David; Oliveros, Pauline; Hill, Timothy. *Cicada Dream Band*. Estados Unidos: Terra Nova / Gruenrekorder, 2014.
- WESTERKAMP, Hildegard. *Transformations*. Canadá: Empreintes DIGITALes, 1996.





# Procesos y expresiones de la música popular

---

226

Itzel Mariana  
Camacho Ortiz

---

252

Carlos Lino  
González Maraver  
y Sofía Rosas Gama

---

**La música no tiene  
fronteras.  
El sonidero como  
introduccionador e impulsor  
de la música  
tropical en México**

Itzel Mariana Camacho Ortiz

**A Ricardo Mendoza García**  
**Sonido Duende de Tacuba**  
**Gracias por tu legado e infinita amistad**

*La música de la sociedad contemporánea no aparece de repente sino que se ha constituido históricamente, se mantiene socialmente y se crea y experimenta individualmente.*

**—Jaime Hormigos**

A principios de la década de 1960 se gestó en la Ciudad de México un proceso de identidad sociomusical<sup>1</sup> conocido como “sonidero”, que ha experimentado toda una trayectoria y permanece vigente en la actualidad. Este funciona como un medio de recreación para ciertos sectores

---

<sup>1</sup> Término acuñado por Juan Rogelio Ramírez Paredes en su tesis para optar por el grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos (Ramírez Paredes 2005). Éste será un eje rector a lo largo de este trabajo y se especificará en que consiste más adelante.

—principalmente barriales— de la población urbana, partiendo de la reproducción de música tropical, su sello característico.

El coleccionismo de discos y las posibilidades técnicas de su reproducción masiva volvieron factible la mezcla, interrupción e interacción con la música que se encontraba en los vinilos, de manera similar a lo que sucedió con el tornamesismo para el Hip Hop o para los DJs. Esto permitió que habitantes de espacios barriales como Peñón de los Baños o Tepito crearan una identidad musical significativa para sus comunidades y posteriormente para la cotidianidad urbana, lo que repercutió social, geográfica y culturalmente en la Ciudad de México.

Para establecer dicha afirmación es necesario cuestionar ¿Qué es un sonidero? ¿Cómo es que establece una identidad a partir del uso de la música tropical? ¿Cuál fue el impacto que tuvo en la ciudad y fuera de ella? ¿Cuáles son los elementos distintivos que lo diferencian de otras identidades musicales establecidas tanto en

México como internacionalmente? A partir de un breve recorrido por el devenir de la historia sonidera se darán a conocer las respuestas a dichas preguntas en el presente texto.

---

## Las identidades musicales: el caso del sonidero

---

Para abordar el fenómeno sonidero y comprender su complejidad debemos comenzar resolviendo la pregunta: ¿Qué se entiende por identidad sociomusical? Juan Rogelio Ramírez Paredes, quien estableció dicho concepto, señala que:

La música no es un accesorio de una identidad previa, sino más bien a la inversa, la música funda una identidad colectiva que se refleja en una imagen, un consumo de tiempo y de dinero en la escucha de tal música, una expresión

propia (el habla, el baile), una actitud ante las cosas, una forma de socializarse, una definición de sí, una construcción permanente de espacios de socialización, un grupo de afines, ciertos códigos comunes y un sentido de pertenencia. Todo ello es posible porque la música es una experiencia subjetiva que genera sentidos y, por lo tanto, identidades. A estas identidades las llamo identidades sociomusicales. Desde esta perspectiva, se trata de identidades colectivas que se extienden –históricamente– sobre la base de la desterritorialización, es decir, de la emigración de un fenómeno (social, cultural) de un lugar a otro y de la apropiación. (Ramírez Paredes 2006, 251)

Dada la clara definición construida por Ramírez, es posible observar la estrecha relación entre dicho concepto y el fenómeno aquí estudiado, por lo que se considera un eje fundamental dentro del estudio realizado en el presente artículo.

Expuesta, pues, la importancia de analizar a los sonideros bajo dicho concepto, es fundamental establecer qué son, cómo se conforman y en qué consisten. Jesús Cruzvillegas señala que “el término sonidero responde a la creación y ejercicio de una identidad cultural urbana que tiene que ver no sólo con la cuestión de ser propietario de un sonido o poner música. Un sonidero [...] ameniza un evento con su voz y su presencia” (Cruzvillegas 2016).

La esencia básica del sonidero, complementando lo señalado por Cruzvillegas, es que hace uso de música como cumbia y salsa para establecerse como medio de recreación. Es decir, la música tropical es la que dota de identidad al fenómeno, la cual se transfiere a sus participantes. Esto pone distancia frente a otras formas identitarias que puedan parecer similares. Por ejemplo, los DJs tienden a utilizar una diversidad de géneros musicales, aquellos que le sean útiles para desempeñar su trabajo y no se reducen exclusivamente a los previamente señalados.

Otro de los elementos que identifica al sonidero es la interacción que el cabinero—la persona que pone la música y ameniza el evento—tiene a través del micrófono con el público. Por ello, “el saludo” que le dedican de forma frecuente a los espectadores y escuchas es uno de los referentes con los que se insertan dentro del imaginario colectivo de la ciudad.

Además de que tienden a interactuar con la voz, suelen ralentizar o acelerar —e incluso repetir o saltar— partes de la pieza musical con la cual se está trabajando, según se adecue a sus necesidades. De esta forma, la música se reconfigura según el sonidero lo considere adecuado para amenizar el evento.

Otra cuestión significativa es el lugar de origen al cual se adscriben, el lugar de donde provienen y donde se establecen. Para los sonideros, señalar su pertenencia es muy importante, porque permite establecer una relación al resaltar un origen en común y, por lo tanto, una cultura similar. Tanto el barrio de Tepito como el Peñón de

los Baños se consideran referentes indiscutibles del surgimiento de los sonidos y hoy en día se distinguen por poseer a miembros conocidos y sumamente admirados dentro del ambiente, como son Sonido La Changa y Sonido Pancho—de Tepito—o Sonido La Conga, Sonido Fascinación o Sonido Arcoíris—de Peñón de los Baños.

Los sonideros suelen presentarse en festividades barriales, las cuales se llevan a cabo en los patios de las viviendas, las iglesias, en ferias o en las calles—y ocasionalmente en salones. Estos se consideran espacios relevantes porque implican la interrelación entre el sonido y el público, al venir del mismo origen y al disfrutar dichos espacios como suyos durante los bailes. Esto, además de implicar un ingreso, representa para ellos una participación activa en el espacio del cual vienen y al cual pertenecen.

Es indiscutible que los sonideros presentan similitudes con otros fenómenos musicales en México en los que se realizan bailes y eventos en salones y en las calles que se apoyan de la

reproducción de la música para recrear y generar lazos identitarios entre el público. El High Energy es un buen ejemplo.

Otros fenómenos internacionales que comparten similitudes son la Tecnobrega brasileña y el Dubstep londinense. Se señalan como equiparables dadas las semejanzas en cuanto a ser identidades sociomusicales y establecerse como un medio de esparcimiento que utiliza la música como una forma de reivindicarse frente a una alteridad. Sin embargo, los géneros musicales que utiliza cada fenómeno son distintos y sus objetivos varían en cada caso (Delgado y Ramírez Cornejo 2012).

---

## El inicio de los sonideros en México

---

El origen de los sonideros en la Ciudad de México no tiene una fecha exacta, ni un espacio

determinado. Aunque impreciso, el comienzo de dicha actividad se sitúa a finales de la década de 1950 y principios de 1960 en espacios barriales de colonias populares de la Ciudad de México.

Se le considera pioneros a aquellos primeros sujetos que se involucraron en la creación y profesionalización del sonidero. Es decir, aquellos que pasaron de ser simples “tocadiscos”—como se les nombró en su origen—a realizar una labor recreativa más completa, como la adecuación de las canciones para deleite del público, así como el ya mencionado “saludo”. Este es un ritual considerado canónico dentro de la escena sonidera y está ligado directamente a la primera etapa del movimiento.

Este primer momento consiste en el establecimiento de la identidad sociomusical y la formación de sus elementos característicos. En lo posterior, estas se reafirmarán y se presentarán otros elementos que logren cohesionarle. Aunque breve, esta etapa consistió en dotar de un nombre al fenómeno y lograr brindar las pautas

que en lo posterior permitirían identificarle. Es decir, aquellos elementos de los cuales se habló previamente y sin los cuales dicho proceso se hubiese llevado a cabo.

Una característica importante y que ha dado pie a un fenómeno similar a un “mito fundacional” es que muchos de los pioneros no sólo innovaron métodos de recreación al generar lo que conocemos como sonideros. También lograron ofrecer un nuevo bagaje musical al crear relaciones de adquisición y difusión dentro del mercado internacional, para así obtener discos provenientes de otras latitudes que no eran conocidos en México, como se expondrá más adelante.

---

## La consolidación del sonidero

---

Entre 1967 y 1975 los sonideros comenzaron a establecer, ya desde una posición de

reconocimiento dentro de los espacios ciudadanos en los cuales desempeñaban su labor, nuevas estrategias para llevar a cabo sus actividades. Propusieron principalmente el desarrollo de un mercado musical mucho más amplio, apelando a la diversidad de géneros y de sencillos dentro de estos. Para ello, comenzaron su búsqueda de material auditivo a través de viajes particulares financiados con las ganancias obtenidas en los múltiples eventos realizados.

Como consecuencia del crecimiento y profesionalización del sonidero, algunos dueños de sonidos viajaron a otros países latinoamericanos, como Colombia o Venezuela, para conseguir música tropical. Con ello buscaban transmitir novedades musicales a los escuchas a fin de lograr atraer y afianzar al público, ávido de propuestas diferentes a las habituales en el país como el danzón y el bolero que se escuchaban frecuentemente por la radio.

Con estos referentes previamente conocidos por los escuchas ciudadanos, lo que buscaban los

sonidos era generar otras propuestas para atraer a un público más grande, un ingreso mayor y una popularidad más amplia dentro de los gustos de los espectadores y asistentes a los bailes.

Además, es necesario recordar que existía —y existe— una notoria brecha socioeconómica latente dentro de la Ciudad de México y la población de bajos ingresos en ocasiones no podía pagar ni siquiera un radio. Dadas estas condiciones, era aún más complicada la posibilidad de asistir a un evento con orquesta en vivo, por lo que su recurso alternativo más asequible eran los bailes sonideros que se realizaban en las calles o en espacios más accesibles.

Las disqueras latinoamericanas se percataron de la importancia del mercado mexicano, por lo que varias de ellas (Discos Gabal, Discos Fuentes o Peerless, por mencionar algunas) establecieron relaciones con los sonideros, auspiciando material discográfico que pudiera llegar al público a través de sus eventos.

Los discos de vinilo, en principio, sólo estaban enfocados para adquisición de los sonideros dado que eran la plataforma a través de las cuales las disqueras y los dueños de equipos de sonido daban a conocer la música tropical. Al ser “novedosos” podían ser o no del agrado del público. Invertir en discos era costoso, por lo cual su adquisición era un riesgo tanto financiero como en cuestión de popularidad. Estas inversiones buscaban abrir un nuevo mercado.

Ante el éxito de esta estrategia, las disqueras comenzaron a explorar otras formas de difusión enfocadas al consumo del público, y así se desarrollaron álbumes recopilatorios con lo más famoso de la música tropical tocada por los sonideros. Con ello surgieron materiales icónicos como los “Tequendama de oro” o los “discos de oro para equipos de sonido”.

Estos discos fueron sumamente significativos porque implicaron un referente para la música tropical en México, no sólo para aquellos familiarizados con los sonideros, sino para otros

sectores de la población citadina. Así que una cumbia como “La enfermera”, encontrada en el tercer recopilatorio de los “Tequendama de oro”, podía ser reconocida por quienes iban a los bailes, así como por algún escucha inclinado hacia otras identidades sociomusicales. Esto demuestra la popularidad que la música ligada al sonidero llegó a tener en la ciudad gracias a su trabajo y a la implementación de estas estrategias.

Estas formas de introducir música tropical generaron circulaciones musicales de suma relevancia que resignificaron la escucha de los géneros tropicales en México, al dar a conocer a la audiencia cantantes y sencillos que antes de su llegada por parte de los sonideros simplemente no existían ni siquiera como posibilidad. De este modo se generaban múltiples aportaciones de lo producido en Latinoamérica y desconocido en el país dado que o no se presentaba por los medios habituales —como el radio— o simplemente no se manifestaba en otros espacios donde se amenizaba con música, dado que los géneros

tropicales no eran usuales, mucho menos cotidianos.

---

## La edad de oro de los sonideros

---

Durante la década de 1980, la profesionalización del sonidero lo convirtió en una identidad sumamente conocida en la ciudad, incluso por la población en general. A consecuencia de ello, se desarrollaron a la par otras identidades que emulaban el trabajo sonidero, pero utilizando otros géneros musicales. Tal fue el caso de los llamados “sonideros de rock” ubicados principalmente en Ciudad Nezahualcóyotl, en el Estado de México. En paralelo, comenzó el desarrollo de los equipos de luz y sonido de High Energy.

Sin embargo, a pesar de la multiplicidad de opciones, los eventos sonideros tuvieron un gran

crecimiento. Los bailes se volvieron masivos, y los equipos de sonido crecieron —de bocinas y trompetas sencillas, algunos pasaron incluso al uso de tráileres para poder trasladar su iluminación y audio. A este momento se le conoce como época de oro de los sonidos.

Aquellos discos importados por los sonideros fungían como una especie de tesoro para sus propietarios. Dado el valor que tenían al ser piezas “especiales o raras” en el país al ser importadas, era importante para los sonideros preservarlas de forma relativamente secreta para evitar que otros colegas pudiesen copiar las canciones y reproducirlos en tocadas.

En cierto modo, las canciones eran una especie de huella digital para los sonideros y, al ser un elemento identitario, buscaban preservarlo de todas las maneras posibles. Así, pues, cada uno de ellos buscaba tener, a través del uso de la música, un público que les siguiera, recursos para seguir con las expediciones en búsqueda de nuevos álbumes y, por supuesto, constantes

innovaciones para aumentar su experiencia musical y satisfacer al público.

Por ello, comenzó a hacerse frecuente el sacar los discos de vinilo de las fundas e incluso quitar la etiqueta de la galleta —la parte del centro del acetato, en donde se encuentra la información del material grabado— para no revelar el contenido de los discos. De esta forma, se volvió muy común que tanto los sonideros como el público desconocieran tanto el nombre de las canciones como los intérpretes de estas, lo que propició la tendencia de renombrar las piezas según las partes más significativas de la letra o por alguna característica llamativa de estas.

Como se mencionó anteriormente, los cabineros tienen la tendencia de alterar la velocidad de reproducción original de las piezas según las necesidades del evento que amenicen, por lo que la canción original se está constantemente apropiando y reinterpretando. Así, las canciones se convertían en piezas nuevas, que se volverían las conocidas por el público. De hecho, existe

un fenómeno curioso entre los consumidores de música dentro de los eventos sonideros y fuera de ellos. Muchos reconocen las canciones que escuchan dentro de los bailes como “las originales”, aunque desconozcan la información más básica de la pieza, como su título o intérprete. Sin embargo, cuando llegan a escuchar la pieza verdaderamente original, es decir, aquella publicada oficialmente por las disqueras, la desconocen. Esto se debe a que están habituados a los eventos, por lo que el público tiene la sensación de que la pieza original es demasiado rápida, que carece de ritmo o que le hace falta el complemento de la voz del cabinero y los constantes saludos que envía.

Ante lo previamente señalado es importante cuestionarse qué alcances y repercusiones tuvieron los sonidos a nivel nacional e internacional. Sin duda, el hecho de que hoy conozcamos una multiplicidad de canciones tropicales lo debemos justamente al aporte que los equipos de sonido han legado a México sin necesidad de que ese fuese su objetivo

principal. Si bien el fenómeno sonidero comenzó en Ciudad de México, ha sido tal su impacto que se ha replicado en otros estados de la República Mexicana, como Puebla y Monterrey.

Esta expansión no sólo se ha limitado al territorio nacional, sino que muchos mexicanos radicados en Estados Unidos —principalmente en zonas como Los Angeles o San Diego— han encontrado en la realización de eventos sonideros una forma de preservar sus gustos musicales y gran parte de la identidad que conformaron en su país de origen.

---

## El sonidero frente al cambio de paradigma tecnológico

---

Otra consecuencia significativa, y que podría considerarse el punto más relevante en cuanto a cambios en el devenir sonidero, es la masificación de la música tropical, así

como su fácil adquisición en comparación con momentos previos. Tenemos por un lado la entrada de las nuevas tecnologías como el disco compacto (CD) con su portabilidad y fácil duplicación, a diferencia del soporte material por antonomasia del sonidero: el ya señalado disco de vinilo. Por otro lado, tenemos el ascenso de las plataformas digitales y de internet como un medio para adquirir información sobre la música. El CD presentó no sólo una novedad tecnológica, sino que facilitó el desarrollo de una piratería directamente involucrada con la difusión de la música entre los consumidores de los eventos.

Anteriormente, dado el hermetismo musical era sumamente difícil escuchar algún tema fuera de los bailes. Sin embargo, llegada la década de 1990 y el auge del disco compacto en México, las disqueras comenzaron campañas de reedición y remasterización de piezas que se encontraban dentro de sus catálogos, volviendo más asequible tanto la reproducción como la adquisición del material. Es en estos momentos que algunos de

los equipos de sonido comienzan a “actualizarse” y a utilizar este formato en vez de su tan reconocido disco de vinilo.

Por otro lado, se comienza a abrir un mercado ilegal de distribución tanto de recopilatorios de canciones en versiones “limpias” —sin las ya mencionadas características de saludos o cambio de revoluciones— como de grabaciones de los eventos sonideros. Esto implicó que las ya consolidadas redes de difusión musical crecieran y llegaran a un público aún mayor.

Hoy en día, gracias a la consolidación y devenir del sonidero en cada una de sus facetas se han presentado procesos musicales significativos. Debido a la importación de una multiplicidad de ritmos, en Ciudad de México se presentan fragmentos de Colombia, Cuba, Venezuela y otras partes del continente americano. Gracias a ello conocemos parte de la cultura musical de estas regiones y de su forma de expresar sus pensamientos e ideas aun cuando no conozcamos estos espacios físicamente.

De este modo, la música sigue en un proceso de constante tránsito, de oído en oído y de boca en boca, hasta volverse parte de cada uno de sus escuchas aunque sea por un momento. Así, pues, se coteja que la música no tiene fronteras y siempre está en constante cambio, apropiación y recepción.

En conclusión, al apreciar las fusiones, vinculaciones y cambios en los que participan las identidades sociomusicales dentro de la ciudad —en este caso particular refiriendo al sonidero— pueden advertirse las muchas formas de repercusión que la música genera. Por un lado, cada una de sus etapas representa las relaciones de consumo cultural que se han generado a través de los discos. Por otro, refleja cualidades identitarias significativas. Con ello se observa el impacto que las relaciones económicas y socioculturales generadas en torno a los sonideros tuvieron en la escena musical de México y América Latina.

Las pautas aquí presentadas pretenden demostrar la repercusión que el sonidero ha

tenido como identidad sociomusical en México, de modo que se pueda visualizar y comprender el impacto de la red de sociabilidad y de economías tejidas a través de la importación musical.

La música –más allá del aspecto recreativo, que es sumamente importante– es un motor para generar una industria económica y cultural. Hoy en día, sin importar si estamos vinculados o no a la tradición sonidera, al menos contamos con referentes pertenecientes al imaginario colectivo urbano que nos permiten apreciar elementos musicales que provienen directamente de este fenómeno y reconocer su complejidad social. Los sonideros ahí están, los escuchamos, los vemos, pero quizá es momento de conocerlos y entenderlos.

## Referencias

- CRUZVILLEGAS, Jesús. 2016. *Pasos sonideros*. Ciudad de México: Proyecto Literal: Secretaría de Cultura.
- DELGADO, Mariana, y Marco Ramírez Cornejo, eds. 2012. *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera*. México: Tumbona Ediciones.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. 2013. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós 87. Barcelona: Paidós.
- LÓPEZ CANO, Rubén. 2015. “Sonideros mexicanos: cuerpos alternativos en las calles”. *In Mediaciones de la comunicación*, núm. 10: 145–55.
- MONSIVÁIS, Carlos. 2006. *Los rituales del caos*. Biblioteca Era Ensayo. México: Ediciones Era.
- MORALES, Ed, y Joan Sardà. 2006. *Ritmo latino: la música latina desde la bossa nova hasta la salsa*. Barcelona: Ma Non Troppo.
- PADURA, Leonardo. 2020. *Los rostros de la salsa*. México: Tusquets.
- RAMÍREZ PAREDES, Juan Rogelio. 2005. “Identidades sociomusicales en la Ciudad de México: el caso del High Energy Music”. Tesis de doctorado en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México.
- . 2006. “Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social”. *Sociológica* 21 (60): 243–70.

- RONDÓN, César Miguel. 2017. *El libro de la salsa: crónica de la música del Caribe urbano*. Noema. Madrid: Turner.
- SAINZ, Itel, y Juan Rogelio Ramírez. 2015. *Jaime Ruelas: ilustrando el high energy: arte fantástico mexicano*. 65. México: Editorial Milenio ; Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.
- SEMÁN, Pablo, y Pablo Vila, eds. 2011. *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica*. Vol. 1. Música y sociedad. Buenos Aires, Argentina: Gorla.
- WIRZ, Mirjam. 2018. *Ojos suaves / Soft eyes*. México: Publicación independiente.

# Reguetón, reivindicación y lucha social

Carlos Lino González Maraver  
y Sofía Rosas Gama



---

# Introducción

---

Los primeros cinco resultados del top 10 de canciones más escuchadas en Latinoamérica dentro de la plataforma Spotify pertenecen al género del reguetón. Esta música ejerce gran impacto entre la población joven y destaca tanto por la actualidad de su contenido musical como por la identidad social y el fenómeno mediático que representa.

Este género, ampliamente popularizado durante las últimas décadas, muestra la influencia de las mismas culturas afroamericanas de las que han abrevado múltiples formas musicales a lo largo de la historia. Esta presencia es resultado de eventos históricos, políticos y sociales que reflejan el desarrollo y los cambios generados en diferentes momentos, lugares y sociedades.

Las tendencias musicales actuales están fuertemente impregnadas por elementos pertenecientes al reguetón. Sin embargo, la mediatización masiva del género ha propiciado cambios que han terminado por velar la presencia de ciertas representaciones culturales vinculadas a complejos procesos de liberación social.

Por ello, es necesario indagar en los orígenes de esta manifestación musical desde una perspectiva histórica y social que nos permita revalorizar las aportaciones culturales que lo han conformado. Para lograr entender las formas de expresión que han devenido de los procesos de mestizaje y transculturación, es necesario

recapitular la travesía de la influencia negra desde su inserción como la tercera simiente en el panorama histórico del continente americano.

---

## La diáspora africana

---

Se tiene registro de que el primer cargamento trasatlántico de esclavos africanos llegó a Cuba y a La Española (hoy República Dominicana y Haití) en 1501, pero se estima que a pocos años de este primer desembarco eran más de cuarenta millones de personas, tan sólo de las que se guarda relación documental, las que eran apresadas en tierras africanas para ser vendidas como esclavos en las nacientes colonias americanas (Martínez Montiel 2005, 9).

Fulanos, mandingas, igbos, yorubas, fantes, malíes, congolese y mbundus fueron los grupos que mayoritariamente fueron transplantados a América (Melgoza Paralizábal 2001, 31), cada uno

con idiomas, tradiciones, religiones e ideologías propias.

Los esclavistas forzaban a los presos a hablar los idiomas europeos y aprender sus costumbres. Sin embargo, a pesar de la censura y la subyugación, se preservaron elementos religiosos, idiomáticos y artísticos que provenían de aquellas culturas africanas (Seeger 2013, 70). La pluriculturalidad tomó un papel fundamental en el crisol del mestizaje en donde se mezclaron elementos africanos, europeos y precolombinos que poco a poco darían paso a las identidades de las naciones recién conformadas.

Durante el siglo XIX, aun tras el cambio de paradigma que implicó la abolición de la esclavitud, los grupos sociales conformados por afrodescendientes siguieron formando parte de los estratos más bajos. Las implicaciones de esta condición marginada encontraron desahogo en manifestaciones artístico-culturales, como la música, que reflejaron dentro de la formación de nuevos géneros un panorama lleno de injusticias,

de violencias encarnadas en el estrato y de inquietudes cotidianas de la explotación proletaria, tangible incluso casi dos siglos después.

---

## El reguetón en Latinoamérica: la reivindicación de la negritud

---

Así como la constitución de la cultura afroamericana sufrió cambios debido al desarrollo del mestizaje y la transculturación, en la conformación de los géneros musicales urbanos existieron procesos diaspóricos que involucraron diversos países y se materializaron en un género híbrido “producto de la circulación de personas, mercancías, prácticas e identidades entre el Caribe y Estados Unidos” (Duany 2010, 182).

A mediados de la década de 1980, la música

popular que representaba a los sectores sociales subalternos en Puerto Rico tuvo un proceso de transición que respondía a la pérdida de espacios de manifestación sociocultural para las generaciones jóvenes de clase baja. Dichos espacios, que años antes se habían manifestado a través de otros géneros de música caribeña como la salsa, derivaron en el surgimiento del llamado género *underground*, la forma local que había adoptado el rap en español dentro del contexto puertorriqueño (Rodríguez Rivera 2016, 27).

El *underground*, encabezado por raperos como Vico C, se definió a partir de las experiencias de vida propias de los estratos más bajos como una forma cultural ajena al discurso oficial de Puerto Rico. La popularidad y el arraigo que tuvo esta música en grandes sectores de la población permitió que sus manifestaciones tuvieran cabida dentro de medios de comunicación masiva como la radio o la televisión. Sin embargo, hacia el final de la década, la misma presencia del género dentro del mercado oficial objetó mucho del contenido temático que subyacía

a esta música conllevando así el abandono de ciertos temas como la violencia o la sexualidad (Rodríguez Rivera 2016, 28).

El ascenso y la asimilación de una parte del *underground* por parte de los medios de comunicación oficiales fue el preámbulo que dio paso al reguetón, el cual adoptó ese nicho de representación cultural de las clases bajas.

El origen del reguetón se remonta al inicio de la década de 1990, con la llegada a Panamá del *dancehall* y del regués proveniente de Jamaica. En este primer momento el género se conformó como la versión hispanizada de la música jamaicana con la adopción de la base rítmica de un patrón sincopado etiquetado bajo el término *dembow* (Marshall 2009, 36-37). Con la migración de ese primer *dembow* hispanizado a Puerto Rico, mezclado, además, con el *underground* y sus modificaciones al final de los años ochenta, es que se configura esa primera forma del reguetón.

El género se caracterizó desde las ideas de la sexualidad libre manifestadas tanto en las líricas como en el baile, la extralegalidad y el planteamiento de un nuevo estilo de vida enfocado en el placer. Con el regreso a la clandestinidad, el énfasis en temáticas impregnadas de violencia, injusticias sociales, hipersexualidad, el uso de drogas y el rechazo frontal a pertenecer a la cultura hegemónica es que surgen voces de cantantes como Baby Rasta, Gringo, Lito y Polaco y Daddy Yankee (Rodríguez Rivera 2016, 29, 34).

Durante los primeros años de los noventa, estos reguetoneros, provenientes de los barrios y caseríos relatados en su música, son los responsables de recrudecer y visibilizar el deterioro de las condiciones de vida en las comunidades marginales, de manera muy similar al fenómeno que implicó el *gangsta rap* en Estados Unidos (Laguarta y Galindo s.f., 4).

La identidad que se conforma hacia dentro del reguetón rechaza el ideal hispanizado de la

concepción de una nación blanca, jíbara, católica, sin diferencias de clase ni raciales. La comunidad del reguetón se asume desde la diferencia racial y social como una cultura subalterna de resistencia que no busca la validación de lo hegemónico, sino su representación desde la marginalidad en la negritud, la pobreza y sus manifestaciones socioculturales (Rodríguez Rivera 2016, 32).

Esta conceptualización de la identidad marginal boricua dio lugar, algunos años después, a artistas como Eddie Dee o Tego Calderón, dos de los portavoces más influyentes de esa resistencia social originada y enfocada en las clases bajas. En discos como *El abayarde* (2002) de Calderón nos encontramos con líricas que no sólo enaltecen desde el léxico empleado su pertenencia a un estrato étnico-racial sino que se posicionan abiertamente en contra de los ideales de homogeneidad de la cultura hegemónica, tal y como se observa en la canción “Loiza”. La música de Tego combina el hip-hop con un nuevo estilo de reguetón que parte de prácticas musicales caribeñas propias de las clases trabajadoras y las

comunidades afrodiaspóricas (Negrón-Muntaner y Rivera 2009, 34).

*Me quiere hacer pensar que soy parte de una  
trilogía racial  
Donde to' el mundo es igual, sin trato especial [...]  
No todos somos iguales en términos legales  
Y eso esta probao en los tribunales [...]  
Poco a poco, negrito, ponte mañoso  
Vive orgulloso, es todopoderoso como nosotros  
Pa' esos niches que se creen mejores por su  
profesiones  
O por tener facciones de sus opresores*

—Tego Calderón “Loiza” (2002)

La popularidad que cobró el género hacia la mitad de los noventa hizo que esas canciones de contenido temático incómodo llegaran a los oídos de una reaccionaria clase media que rechazó el género al considerarlo inmoral, artísticamente deficiente, apolítico, misógino y en contra del orden social. Así, el rechazo por parte de la cultura dominante hacia esta música marcó el inicio de

un proceso de censura que fue escalando con el paso de los años.

La primera manifestación tuvo lugar en 1995, cuando el escuadrón de Control del Vicio junto a la Guardia Nacional confiscó las grabaciones de reguetón de las tiendas de música, argumentando que su carácter obsceno promovía el consumo de drogas e incitaba a cometer actos criminales. Durante el mismo año, el Departamento de Educación prohibió la música *underground* y la ropa holgada “en un intento de eliminar la plaga de la cultura hip-hop de las escuelas” (Negrón-Muntaner y Rivera 2009, 31-32).

La contraposición de estas ideologías aunada a los intentos por erradicar y sanear tales productos culturales fueron el aliciente social para que una cantidad todavía mayor de personas se reconociera y se manifestara en defensa de la distribución libre de censura. El allanamiento y confiscación de estos materiales hicieron que ya no sólo los artistas del género sino que estudiantes y otros grupos

de jóvenes cuestionaran la censura focalizada exclusivamente en la juventud urbana marginada, cuando muchas otras formas de expresión plagadas de la misma carga de sexismo y violencia eran socialmente aceptadas (Laguarta y Galindo, s.f., 6).

La resistencia del género se manifestó de muchas formas, incluso desde los videoclips que acompañaban las canciones. Un ejemplo de ello es el video de la canción “Reggaeton latino” de Don Omar, en donde se muestran escenas de baile, conciertos y la vida cotidiana del barrio posicionadas junto a escenas de protestas, marchas y manifestaciones gestadas por las clases populares, haciendo un posicionamiento que habla acerca de la proximidad entre el fenómeno del reguetón y la lucha social.

Año con año, la popularidad del género siguió aumentando sin importar las medidas que llegaron a materializarse incluso en estrategias políticas provenientes de los altos cargos de gobierno. La última cruzada en contra del

reguetón tuvo lugar durante 2002 a manos de Velda González, presidenta del senado de Puerto Rico, con su iniciativa de cinco propuestas de ley orientadas a erradicar la “pornografía” dentro de los medios de comunicación.

Irónicamente, ese momento que pudo haber implicado consecuencias graves para el desarrollo del género, tuvo un desenlace opuesto al esperado. La presión ejercida por los medios de comunicación y por grandes sectores de la población fue tal que la misma senadora tuvo que aceptar públicamente su derrota ante el reguetón tan sólo un año después. El momento en donde la presidenta del senado subió a un escenario para bailar a un lado de los reguetoneros Héctor & Tito es el símbolo perfecto para representar el proceso de legitimación a través del cual incluso el ámbito político finalmente cedió ante la popularidad del género.

---

# Legitimación, masificación y blanqueamiento cultural

---

Para entender los procesos que a partir de este momento rodearon al reguetón es importante remarcar que desde su conformación, no sólo a nivel musical sino también en cuanto al fenómeno cultural que representa, estuvo delimitado por marcos de política cultural que responden no a identidades nacionales sino a preceptos transnacionales, raciales y de clase (Marshall, Rivera, y Pacini Hernandez, 2010). De esta manera, el género puede comprenderse como un conjunto de fenómenos de representación étnico-racial en torno a comunidades específicas.

Tomando en cuenta lo anterior, podemos entender que el fenómeno de masificación propio del género mantuvo dimensiones similares desde su origen hasta su validación no solamente en el panorama local sino en los mercados musicales internacionales, desde Estados Unidos hasta Europa, México, República Dominicana, Panamá,

Japón y Australia (Negrón-Muntaner y Rivera 2009, 35).

La mediatización fue creciendo a la par de los procesos de legitimación. Uno de los momentos más importantes de ello, además del estallido internacional de “Gasolina” de Daddy Yankee, fue en 2006, cuando Calle 13, dos jóvenes puertorriqueños de clase media, universitarios y de piel clara, ganaron tres Grammys latinos (Negrón-Muntaner y Rivera 2009). Esta primera muestra de reconocimiento internacional favoreció la aceptación generalizada por parte de la audiencia local y disminuyó los prejuicios que habían marcado al género en Puerto Rico.

Este y otros eventos específicos, como la nominación en el 2009 de Wisin y Yandel en los premios MTV en la categoría de mejor video de música pop, conteniendo con artistas como Beyonce, Britney Spears y Lady Gaga, han marcado un proceso que desde hace algunos años ha validado esta música en espacios en donde antes era rechazada.

Sin embargo, esta evolución ha culminado con un escenario en donde se ha vuelto usual la apropiación de estas formas y géneros por parte de músicos ajenos al contexto que los originó. Aunque durante la última década ha existido una fuerte tendencia que apunta a los estilos musicales urbanos, la mayoría de las veces esto ha generado una apropiación que implica el despojo de su contexto social dejando únicamente la forma sin el trasfondo que contiene.

El proceso ha detonado una incursión internacional en la que han participado una gran cantidad de artistas de renombre que se han aproximado al reguetón desde dos ángulos diferenciados.

En el primero de ellos podemos encontrar música en la que se incorporan algunos de los elementos típicos del género como la base rítmica del *dembow*, conformando un nuevo género pop “latinizado” del que forman parte canciones como “Sorry” de Justin Bieber, “One dance” de Drake,

“Lean on” de Major Lazer y “Shape of you” o “I don’t care” de Ed Sheeran.

La otra parte de la incursión es visible en la enorme cantidad de remixes de canciones de reguetón en donde participan muchos de los artistas pop más relevantes de la industria musical. Así, durante los últimos años hemos visto a cantantes como Selena Gomez (“Taki taki”), Katy Perry (“Con calma”), Dua Lipa (“Un día”), The Weeknd (“Hawái”) o Drake (“Mía”) colaborar de la mano de los reguetoneros más importantes de la escena.

Esta internacionalización también ha originado cambios que han permeado incluso en elementos musicales específicos presentes en algunas de las producciones más nuevas de reguetón. Tomando el ejemplo de “Despacito” de Luis Fonsi y Daddy Yankee, podemos observar una melodía principal simple, fácil de cantar y de retener que contrasta con el estilo vocal rapero propio del reguetón en sus inicios.

La ausencia del estilo “callejero” denota el carácter industrializado visible en la pulcritud y afinación de las voces así como en la minuciosidad del trabajo de producción que recuerda más al tratamiento empleado en canciones del género pop. Este mismo carácter se presenta en la configuración lírica diseñada para alcanzar la aceptación de un público más amplio mediante la mesura en las referencias sexuales que distan del carácter altisonante y explícito contenido en las letras de otras canciones del género.

Con ello, notamos que el discurso del reguetón se ha alejado gradualmente de las comunidades de clase baja, y los músicos que dan rostro a sus nuevas figuras mediáticas se apartan cada vez más de la representación étnico-racial que se manifestó durante sus primeros años. La figura del regatonero de barrio que encarnaban artistas como Don Omar y Tego Calderón ha sido sustituida paulatinamente por la figura del joven blanco de clase media acomodada como J Balvin y Guaynaa.

Así, la música de origen afroamericano ha formado parte de un proceso de exotismo social (Heister 2011, 292-293). Existe una apropiación por parte de las clases altas que legitiman expresiones propias de las clases bajas al sentirse atraídas por el carácter “exótico” de lo ajeno –procesos que se han desarrollado de forma semejante en otros géneros como el rock o el jazz. Posteriormente, los estilos musicales adoptarán ciertos modelos aspiracionales pertenecientes al ideal blanco heteronormativo, por lo que el mismo público que recibió el género en un primer momento será el receptor de este sistema de arquetipos.

De esta manera, como sucede con muchos otros fenómenos culturales, el sistema ha terminado por asimilar manifestaciones de la periferia para instaurarlas como una norma a replicar que consolida los productos culturales y determina las tendencias masivas de consumo global.

---

# Nuevas propuestas

---

Actualmente la gran mayoría de las producciones en la esfera del reguetón se encuentran acaparadas predominantemente por figuras masculinas en las que el modelo temático continúa perpetuando tres discursos fundamentales. En primer lugar, la figura femenina y la sexualidad, elementos que han estado siempre presentes en la música latinoamericana pero que en este género operan de forma mucho más explícita y sexista. En segundo lugar, la violencia hacia la otredad aludida tanto de forma individual como grupal y sostenida de forma simbólica o manifiesta a través del contenido lírico y visual de sus presentaciones mediáticas. Por último, las ideas de identidad nacional, supranacional y de género dentro de las implicaciones de ser latino (Carballo Villagra 2006, 93).

Estos tópicos, frecuentemente interrelacionados y presentes también en otros géneros musicales

como la salsa, la bachata, el pop, el rock y el hip-hop (Kopecka 2015, 36), tienen una fuerte incidencia en la normalización de actitudes xenófobas, misóginas y homófobas debido al constante bombardeo mediático hacia el consumidor que en el momento actual del reguetón disemina dichos discursos hegemónicos.

El esparcimiento de estos temas también ha sido reproducido por mujeres que desde los inicios del género (Lorna, Glory, La Factoría) hasta la actualidad (Bad Gyal, Anitta, Becky G) refuerzan en los mensajes de sus canciones los discursos de discriminación y violencia antes mencionados, así como roles de género estereotípicos.

En oposición al modelo hegemónico y mediático, irrumpen algunas manifestaciones que inciden en los constructos normativo, narrativo y performativo desde temáticas como la visibilización, reivindicación y dignificación del feminismo, el orgullo LGBTIQ+, la protesta social, el empoderamiento sexual y el fortalecimiento

de grupo como eje central de sus propuestas (Kopecka 2015, 33). Las vertientes referidas son las que pueden encontrarse con mayor facilidad en plataformas de distribución musical, lo que no excluye a otros movimientos emergentes cuya legitimidad no está determinada por la difusión que brinda el medio virtual.

En el caso de Latinoamérica, existen propuestas que en su mayoría conservan recursos musicales como la base rítmica del *dembow*, la instrumentación electrónica y los efectos de manipulación de voz, no obstante otros elementos como el lenguaje mordaz, el despliegue de violencia y la presencia sexual del cuerpo son desautomatizados para criticarlos y cuestionarlos desde diversas perspectivas fuera de los cánones culturales hegemónicos.

Ejemplo de esta conversión discursiva es la sátira que realiza Chocolate Remix en su canción “Bien Bow”. En ella, el proyecto argentino de reguetón lésbico y feminista propone una respuesta al señalamiento despectivo de la homosexualidad

que hicieron en 1991 cantantes como Shabba Ranks (“Dem Bow”) y Nando Boom (“Ellos Benia”). Frases de aquellas canciones como “grítalo fuerte, no eres un bow” o “salta y rebota si no eres un bow” han sido revertidas al enunciarse a favor de la expresión homosexual libre mientras se rebaten las proclamas que han utilizado anteriormente el término “bow” de forma peyorativa. Aunado a ello, esta reelaboración está compuesta sobre la pista de *dancehall* “Bam Bam Riddim”, uno de los íconos de la vieja escuela del reguetón, con la intención de criticar la decadencia que implicaron muchos de estos discursos.

*Alza la mano si eres bien bow  
Da una vuelta si eres bien bow  
Salta y rebota si eres bien bow [...]  
Somos bien bow sí, homosexuales  
Putos, tortas, travas, tal vez bisexuales  
Intersex o transexuales  
De todo lo que quieras menos neoliberales  
Es que tenemos dignidad lo que nos falta es  
vergüenza*

*Vamos a mostrarte que esto no es como tu  
piensas [...]  
Soy bien bow como dice Shabba  
Como dice El General o como dice Nando  
Soy más bien vogue al estilo Madonna  
En este mundo de tanta testosterona*

—“Bien Bow” (2017) - Chocolate Remix

En la canción “Ni una menos”, también de Chocolate Remix, se presenta un mensaje de protesta en contra de los feminicidios, acompañada de un video que conceptualiza de forma simbólica la figura de la mujer ultrajada por la violencia de género y el deterioro que esto implica. De manera explícita se muestra a la vocalista siendo violentada de forma física, hasta gradualmente extinguir clamores, movimiento y, mediante recursos de iluminación, resplandor. “Le pongo el cuerpo a la violencia para darle uno. Para que me mires, la veas y no pierdas de vista qué es en realidad lo aberrante”, se lee al final del video.

La disidencia de cuerpos no heteronormados y su presencia sexual desligada a relaciones de poder se pone de manifiesto en el proyecto audiovisual “Thievery” de la artista venezolana Arca y Jesse Kanda. En él se plantea una exploración electroacústica sin contenido lírico y en clave de reguetón, que muestra a Xen, una exacerbada figura femenina sin identificación racial, totalmente desnuda y construida de manera digital. El baile que describe es una mezcla de perreo y *twerk* en el que sus movimientos eróticos no van dirigidos a la satisfacción de ninguna figura ajena a su propia corporalidad. A manera de soliloquio dancístico retrata una expresión de hedonismo sin transgresión.

La adopción y apropiación de estos recursos sirve como vehículo para la subversión discursiva del reguetón *mainstream* y la resignificación de los elementos conservados dentro de contextos alternos. Particularmente, se puede observar un cambio de paradigma en las relaciones de poder contenidas tanto en la lírica como en el material visual de estas nuevas propuestas.

Es pertinente señalar que estos ejemplos, además de ser manifestaciones de oposición con temáticas de reivindicación, representan una alternativa de consumo informado y comprometido que, al margen de los contenidos dominantes, se yerguen como una resistencia en crecimiento.

---

## Consideraciones finales

---

Así como pudimos observar en el caso específico del reguetón, los fenómenos culturales que giran en torno a la música pueden reproducir o transformar las ideologías que prevalecen en determinados grupos sociales. Estos productos pueden constituirse como objetos reaccionarios o como agentes de cambio, por lo que las implicaciones sociales que subyacen a estos procesos sobrepasan la superficialidad que designa la industria y el mercado.

Si bien es cierto que debido a la hipermediatización nuestra condición de consumidores está ya establecida, incluso de forma involuntaria, es importante que cobremos un papel activo y consciente respecto a los géneros musicales a los que estamos constantemente expuestos para así desautomatizar los procesos de escucha que pueden enajenarnos de los fenómenos que representan.

Conocer el trasfondo histórico y la evolución de géneros como el reguetón nos permite tener una escucha más informada y abarcadora de la música y también combatir los prejuicios depositados tanto en el género mismo como en las expresiones culturales generadas desde la marginalidad del sistema dominante.

El proceso de visibilizar la diversidad cultural con la que convivimos diariamente nos permitirá conformar una sociedad cada vez más amplia e incluyente, y a nosotros como individuos tener un horizonte más vasto desde el cual aproximarnos a los fenómenos que nos rodean.

## Referencias

- CARBALLO VILLAGRA, Priscilla. 2006. "Reggaeton e identidad masculina". *Cuadernos Intercambio: sobre Centroamérica y el Caribe* 3 (4): 87-101.
- DUANY, Jorge. 2010. Reseña de *Reggaeton*, por Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall, y Deborah Pacini Hernández. *Caribbean Studies* 38 (1): 182-85.
- HEISTER, Hans-Werner. 2011. "La música. Dominación, expropiación, exotismo, apropiación y la ambivalencia del colonialismo". En *Música/ musicología y colonialismo*, ed. Coriún Aharonián, 273-308. Montevideo, Uruguay: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.
- KOPECKA, Anna. 2015. "Feminism within Reggaeton Music: How Do Female Artists Appropriately Reggaeton Scene as Space for Feminist Agency?" Tesis de maestría, Lovaina: Katholieke Universiteit Leuven.
- LAGUARTA RAMÍREZ, José A., y Nohemí Galindo Malavé. s/f. "El 'perreo' en la era de la reproducción digital: Poder, género y tecnología en la modernidad tardía". Trabajo universitario.
- MARSHALL, Wayne. 2009. "From Música Negra to Reggaeton Latino: The Cultural Politics of Nation, Migration, and Commercialization". En *Reggaeton*, ed. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall, y Deborah Pacini Hernández, 19-76. Durham: Duke University Press.

- MARSHALL, Wayne, Raquel Z Rivera, y Deborah Pacini Hernandez. 2010. "Los circuitos socio-sónicos del reggaetón". *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 14: 1-9.
- MARTÍNEZ MONTIEL, Luz María. 2005. "Afroamérica - crisol centenario". *Revista del CESLA*, núm. 7: 9-44.
- MELGOZA PARALIZÁBAL, Arturo. 2001. *Sensemayá: la ruta del sol poniente*. Textos de difusión cultural. México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM.
- NEGRÓN-MUNTANER, Frances, y Raquel Z. Rivera. 2009. "Nación Reggaetón". *Nueva sociedad*, núm. 223: 29-38.
- RODRÍGUEZ RIVERA, Ángel. 2016. "Acumulación subalterna: Cultura, clase, raza, y reggaetón". *Memorias del simposio Perspectives on Reggaeton*, 26-38. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- SEEGER, Anthony. 2013. "A hemispheric perspective on musical traditions of African descent in the Americas". En *La música entre África y América*, ed. Coriún Aharonián, 63-91. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

# Directorio

**Enrique Luis Graue**

**Wiechers**

Rector

**Jorge Volpi Escalante**

Coordinador de Difusión  
Cultural

---

**José Wolffer**

Director General de Música

**Valeria Palomino**

Coordinadora Ejecutiva

**Claudia Curiel**

Subdirectora de Programación

**Edith Citlali Morales**

**Hernández**

Subdirectora Ejecutiva de la  
OFUNAM

**René Báez De La Mora**

Gerente de la OJUEM

**Edith Silva Ortiz**

Subdirectora de Difusión y  
Relaciones Públicas

**Andrés Solís**

Subdirector de Desarrollo

**Rodolfo Mena Herrera**

Jefe de la Unidad  
Administrativa

**Abigail Dader Reyes**

Difusión

**Paola Flores Rodríguez**

Medios Digitales

**Gildardo González Vértiz**

Logística

**María Fernanda Portilla**

**Fernández**

Vinculación

**Rafael Torres Mercado**

Cuidado Editorial

# Créditos

**Rubén López-Cano**

Editor de la colección

**Elisa Schmelkes**

Coordinadora y cuidado editorial

**Guillermina Olmedo**

Corrección de estilo

**Priscila Vaneuville**

Formación y diseño

---

Comité de selección

**Rubén López-Cano**  
e **Iván Martínez**

# Agradecimientos

Archivos de procedencia

**Centro de Investigación y Documentación Julián Carrillo**

**Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura**

**Instituto de Investigaciones de Interpretación, Universidad de las Artes Berna HKB**

---

Fotógrafos

**Jimena Palacios Uribe**

**Javier Alanís**

**Daniel Allenbach**

música unam

  
culturaUNAM



  
UNAM  
La Universidad  
de la Nación