



Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Filosofía

Maestría en Estudios Históricos

**Revistas y Crítica Musical en México: del nacionalismo al transnacionalismo
(1906-1929)**

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de

Maestría en Estudios Históricos

Presenta

Roberto Antonio de la Peña Domínguez

Dirigido por:

Dr. Jesús Iván Mora Muro

Querétaro, Qro., junio, 2026

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.



Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Filosofía

Revistas y crítica musical en México: del nacionalismo al transnacionalismo (1906-1929)

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de Maestro en Estudios Históricos

Presenta

Roberto Antonio de la Peña Domínguez

Dirigida por:

Dr. Jesús Iván Mora Muro

Dr. Jesús Iván Mora Muro
Presidente

Dra. Ilse Mayté Murillo Tenorio
Secretario

Dr. Raúl Iván Olvera Miranda
Vocal

Dr. Gabriel Macías Osorno
Suplente

Dr. Alonso Hernández Prado
Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Qro.

Junio, 2026

México

Agradecimientos:

A mi familia que siempre me apoya, en especial mi mamá e hijo, Lucía y Tony; a mi hermana Mónica y a mis tías María Teresa y Alejandra.

Agradezco a la Secretaría de Ciencias, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI) por el apoyo económico obtenido para realizar esta investigación sin la cual no hubiera sido posible la elaboración de este trabajo de investigación. A la Universidad Autónoma de Querétaro y en especial a la Facultad de Filosofía.

A mis compañeras de grupo quienes siempre me alentaron en este proceso: Connie Garrido, Yessica Díaz, Samantha Pérez y Jorge Abraham López.

A mis amigos historiadores Kevyn Simon, Felipe Mosterín, Morel Luna y Fernando Eslava; a Israel Peña de Radio UAQ y a los demás colegas y amigos con quienes compartí buenos momentos durante la investigación.

Al director de la tesis, el Dr. Jesús Iván Mora Muro y a los profesores integrantes del sínodo: Dra. Mayte Murillo Tenorio y al Dr. Raúl Olvera Miranda, al Dr. Gabriel Macias y al Dr. Alonso Hernández por sus valiosos comentarios y observaciones acerca de mi trabajo. También a las profesoras y los profesores del cuerpo académico del programa de la Maestría en Estudios Históricos quienes me transmitieron sus conocimientos en esta disciplina. Por parte de la Universidad de Guanajuato, mi agradecimiento va dirigido a la Dra. Paulina Lizeth Chávez Santillán.

Agradezco también a mis amistades cubanas quienes me han inspirado en conocer la historia de la música de ese país: Zenobio Hernández, Dulce Sotolongo y Beatriz Torrente.

Al poeta Horacio Warpola

Contenido

Introducción	8
El campo intelectual de la música, <i>habitus</i> y redes de sociabilidad como metodología..	19
Capítulo I: La crítica musical en las revistas culturales a finales del Porfiriato y los inicios de la Década Armada en México	26
Entre revistas y conferencias: la música y la vida intelectual en el Ateneo de México ...	31
“La Canción Mexicana” de Manuel M. Ponce en <i>Revista de Revistas</i>	46
El <i>Folklorismo internacional</i> : entre el romanticismo y la modernidad en la construcción cultural nacionalista.....	56
Capítulo II: Nacionalismos musicales: el campo intelectual de la música durante el México posrevolucionario.....	66
De la colección Cvltura a la <i>Revista Mysical de México</i>	70
Julián Carrillo y El Sonido 13 en las revistas.....	81
La revista <i>El Sonido 13</i>	91
Otras revistas y sus contenidos acerca del Sonido 13	99
Capítulo III. Gaceta Musical en la red de sociabilidad transnacional de la crítica musical en 1928 y 1929.....	110
La <i>Gaceta Musical</i> en el circuito de revistas musicales hispanoamericanas	110
París: contexto intelectual para el surgimiento de una revista hispanoamericana.....	113
Ponce en París	115
Análisis de la Gaceta Musical: contenido y programa	117
El comité editorial	120
Los colaboradores: un mapa de la crítica musical transnacional	127
Conclusiones	144
Documentos Anexos	149
Bibliografía	157

Resumen:

Durante las tres primeras décadas del siglo XX, la crítica musical en México adquirió un carácter transnacional. La edición y circulación de revistas culturales y especializadas en música posibilitó la articulación de redes de sociabilidad musical; con la Revolución Mexicana esta crítica de la música jugó un papel importante como parte de los discursos nacionalistas en la construcción de la mexicanidad y definió sus elementos identitarios. Manuel Ponce y Julián Carrillo con ayuda de otros artistas publicaron revistas musicales dentro y fuera de México con lo cual se posicionaron en circuitos que incluyeron otras ciudades capitales como La Habana, París o Nueva York. Esta tesis se trata de cómo el conocimiento de la música en México trascendió los límites de las fronteras nacionales a través de publicaciones periódicas como han sido las revistas culturales y especializadas.

Palabras Clave: Crítica musical, revistas, Revolución mexicana, músicos, nacionalismo musical, transnacionalismo.

Abstract:

During the first three decades of the 20th century, music criticism in Mexico, became transnational. Edition and circulation of cultural and music specialized magazines derived into musical sociability articulations; this kind of criticism played an important role during Mexican Revolution as a part of the Mexican nation identity, known as Mexicanity. Manuel Ponce and Julián Carrillo were two musicians who edited music magazines in Mexico and abroad, as in capital cities like La Habana, Paris and New York. This thesis focuses on how

music knowledge in Mexico transcended the limits of the national border through writings works such as magazines or *gazettes* worldwide.

Key words: Music criticism, magazines, Mexican Revolution, musicians, musical nationalism, transnationalism.

Introducción

Este trabajo de investigación aspira a integrarse al conjunto de escritos que conforman la historiografía de la música en México. Sin embargo, también guarda relación con la historia de los procesos editoriales abordados aquí desde la perspectiva de la Historia Intelectual. Por lo tanto, esta tesis estudia una parte de la producción intelectual realizada por los agentes musicales durante las primeras décadas del siglo XX en un contexto sociopolítico marcado en México por el movimiento revolucionario y en el mundo por la Primera Guerra Mundial.

El presente estudio se enfoca en las revistas y en los contenidos musicales desde una perspectiva transnacional. Su delimitación temporal comienza a partir de 1906 y termina en 1929. Dichas publicaciones fueron en su mayoría editadas en la ciudad de México como parte de las agencias literarias de los músicos y los críticos mexicanos en este arte. Sin embargo, los espacios de producción y distribución se extienden más allá de las fronteras nacionales. Nuestro análisis parte de la revista *Savia Moderna*, al marcar un antecedente del Ateneo de la Juventud en México y cierra con algunas revistas surgidas en 1928 tanto en México, así como en otros países, en donde se generaron textos alrededor de las temáticas musicales.

Desde antes de la Independencia de México, la población ha emprendido una incesante construcción de la identidad nacional a través de música. En la actualidad, la música mexicana no se circunscribe únicamente a los géneros musicales tradicionales y popularizados durante los siglos pasados. Es por eso que nos preguntamos ¿Qué es la música mexicana? ¿Qué procesos han delineado sus formas? y ¿de qué maneras podemos conocerlos? ¿Cómo acceder a una música que ya no se escucha?

La música, como buscamos demostrar en esta tesis, no se limita a los sonidos, ni a sus productores, ni a sus públicos, sino que también forma parte de las prácticas o los procesos no musicales encaminados a la promoción de la cultura musical. En este caso se trata de los contenidos musicales que se introducen en las páginas de las revistas que aquí se estudian.

Con la finalidad de conocer más a fondo la historia de la música no basta con escucharla, también debe ser comentada, contemplada, cuestionada y analizada. Los estudios

históricos contemporáneos ofrecen una amplia variedad de enfoques para abordar distintas temáticas en torno a la música y la identidad nacional de una sociedad. De manera particular, los estudios históricos sobre música reciben solo una parte de la atención de los músicos y musicólogos profesionales de la actualidad. Los objetos de estudio que nos interesan al observar el pasado de este arte se sitúan, por lo general, en la zona de coexistencia entre dos disciplinas: la Musicología Histórica y la Historia de la Música, subdisciplinas casi idénticas que conviene distinguir. Nuestro trabajo corresponde a la segunda, pues las preguntas de investigación se derivan desde la disciplina y metodología históricas.¹ En el presente estudio, la Historia intelectual nos da la posibilidad de analizar el ámbito transnacional de la crítica musical en distintas publicaciones periódicas.

El interés de la presente investigación reside en conocer la función social de la crítica musical en el contexto mexicano de principios del siglo XX. Los lugares más comunes en donde podemos hallar este tipo de crítica son las revistas culturales y con mayor seguridad, las musicales. De acuerdo con Horacio Tarcus, estas publicaciones – cuyos nombres pueden ser variados: suplementos, magazines, gacetas, boletines, semanarios, almanaques, rotativos – constituyen espacios de producción identitaria y simbolizan lugares de encuentro entre los campos intelectuales.² Este autor señala que las revistas adquirieron un carácter intelectual durante el siglo XIX como una derivación de la prensa la cual se complejizó. Así, la revista se fue “...abriendo camino, como una forma más distanciada y por lo tanto más reflexiva respecto de la exigencia política diaria, una forma acorde con el tempo propio de la elaboración intelectual.”³ Hasta hace relativamente poco, en la década de 1990, las revistas se convirtieron en objeto de estudio por parte de los historiadores en América Latina. Por su parte, Aimer Grandos afirma que hay una tendencia en el estudio de este tipo de documentos.⁴

¹ Sobre estas diferencias, Juliana Pérez, *Las Historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.

² Horacio Tarcus, *Las revistas culturales latinoamericanas: giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*, 1ª ed. Temperley: Tren en Movimiento, Buenos Aires, 2020, pág. 67.

³ Horacio Tarcus, *Las revistas culturales latinoamericanas, giro material, trama intelectual y redes revisteriles*, 1ª ed. Temperley: Tren en Movimiento, Buenos Aires, 2020, pág. 17.

⁴ Aimer Granados, “Revistas” en Alberto Tena, Jaime Rodríguez y Andrés Arango (eds.), *Metodologías y prácticas para la historia intelectual*, Bogotá, Medellín y Barranquilla: Universidad Pedagógica Nacional; Universidad de Antioquia; Editorial Universidad del Norte, 2024, 309.

Las revistas musicales nos invitan a pensar la música en aspectos mucho más amplios. En ese sentido, son un recordatorio de que la música es también parte de la cultura intelectual cuya presencia también es accesible en los productos impresos y de comunicación periodística de la Modernidad. Por lo tanto, el concepto de revista musical es entendido como el soporte material en donde se han fijado las ideas derivadas principalmente de las obras musicales, esa es la parte sustancial. Su estudio nos da la posibilidad de conocer la vida musical del periodo de su publicación al estar cargados de su esencia temporal. Sin embargo, es el carácter colectivo de las publicaciones lo que muestra una realidad social en torno a lo musical.

Al estudiar la crítica musical, en revistas culturales o musicales, nos acercamos a las ideologías que definían el campo social de la música. El ideario sobre la música expresado en palabras posibilita una interpretación desde la historia intelectual. Signos y símbolos, códigos e ideas como parte de la arquitectura del conocimiento, escalafones de poder en donde se juegan los proyectos nacionales es parte del juego por la hegemonía. Naturalmente, la música forma parte de los procesos socioculturales, pero también participa de las dinámicas económicas y está sujeta al orden político, como lo ha demostrado Jacques Attali.⁵ Las ideologías alrededor de la música formaron parte del proceso del nacionalismo posrevolucionario (en cambio: la música en tanto elemento ideológico ha contribuido exitosamente en campañas de carácter político y religioso con las que se pretende ganar adeptos.) Por ello, es importante acercarnos a la historia de la música en su dimensión histórico-social.

Asimismo, con esta tesis intentamos acercarnos a la historia desde una perspectiva transnacional. Alfonso Reyes escribió lo siguiente: “La única manera de ser provechosamente nacional consiste en ser generosamente universal, pues nunca la parte se entendió sin el todo.”⁶ Por lo tanto, esta propuesta parte del estudio del campo intelectual de la música en México desde los últimos años del régimen de Porfirio Díaz y que

⁵ Jacques Attali, *Ruidos Ensayos sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI Editores, 1995.

⁶ Alfonso Reyes, “Lo mexicano y lo universal” (1923) en *Cartilla Moral*, Fondo de Cultura Económica, 2019, 85.

posteriormente se proyecta al ámbito transnacional en escenarios como Nueva York, París y La Habana durante la década de 1920.

A partir del último lustro del gobierno de Porfirio Díaz, el grupo de intelectuales del Ateneo de la Juventud impulsó en la Ciudad de México el arte y el conocimiento mediante propuestas como los ciclos de conferencias en donde la literatura y la filosofía fueron algunas de las disciplinas más comentadas por sus integrantes; algunos de estos intelectuales también publicaron sus escritos en los diarios de circulación nacional como *El Imparcial* y en las revistas: *Revista Moderna de México* y *Savia Moderna*,⁷ entre otras. Este grupo conformado, entre otros por José Vasconcelos, Antonio Caso y Pedro Henríquez Ureña, entre otros, influyó de manera importante en el proceso ideológico y de cambio en la época de la Revolución mexicana y la influencia de su pensamiento perduró en la cultura mexicana e hispanoamericana durante las décadas subsecuentes. El Ateneo de la Juventud que años después se formalizó como el Ateneo de México marcó una nueva etapa en la vida de intelectualidad mexicana, este grupo planteó un modelo de rigurosidad y excelencia para las generaciones de intelectuales surgidos en las décadas posteriores del inicio del siglo XX.

En el campo musical, el pianista y compositor mexicano Manuel María Ponce (1882-1948) presentó en el contexto del Ateneo su conferencia titulada “La Canción Mexicana”, la cual fue publicada en *Revista de Revistas*, una semana después, en diciembre de 1913. En este escrito el autor enfatizó la importancia del rescate de la música popular, ya que era ésta la expresión del alma del pueblo.⁸ Dichos eventos marcan un referente en la presente investigación por su relevancia en cuanto a la discusión sobre aquello que se entendía musicalmente como lo mexicano, pero también por el entorno de erudición en donde se comunicaron las ideas acerca del folclor. Manuel M. Ponce acercó la música popular a la música académica y de concierto en las primeras décadas del siglo XX. Sus textos sobre el folclor se convirtieron en un referente en la música nacional de otros países

⁷ Alfonso García Morales, *El Ateneo de México (1906 – 1914)*, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano – Americanos de Sevilla, Sevilla, 1992; Álvaro Matute, *El Ateneo en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

⁸ Leonora Saavedra, *La música como conocimiento social*, p. 88.; Enrique Florescano, *Historia de las Historias de la nación mexicana*, Taurus, México, 2002, p. 388.

hispanoamericanos. La figura de Ponce como crítico musical dentro del campo intelectual funge como el hilo conductor en la sucesión de eventos relacionado con la presente investigación. Sin embargo, no buscamos central toda la atención en él, a sabiendas que es de los músicos más estudiados, al menos en México. Otro músico que se apoyó en las revistas para difundir su proyecto musical fue Julián Carrillo (1875-1965).

Sobre sus orígenes, las primeras revistas musicales se publicaron en Alemania a mediados del siglo XVIII.⁹ En México, comenzaron a circular hasta la segunda mitad del siglo XIX, principalmente en la capital del país, “que en aquella época se erigió como el principal centro de cultivo y difusión de la música académica”¹⁰, el interés de sus contenidos se dirigía al mundo de la ópera. Olivia Moreno Gamboa identifica al periódico *La Armonía* (1866) como el primero entre las publicaciones periódicas de escritos musicales. En este trabajo Moreno Gamboa se propuso explicar las causas del florecimiento de la prensa musical decimonónica en México partiendo de la hipótesis de que dicha actividad estuvo acorde con los proyectos políticos y sociales del liberalismo mexicano.

Asimismo, la autora señala que durante la primera mitad del siglo XIX la prensa musical consistía en los llamados “álbumes musicales”, es decir música impresa en pentagrama cuya aparición en México antecedió a las revistas especializadas en música integradas por escritos como artículos, ensayos y reseñas. A partir de *La Armonía*, comenzaron a coexistir las dos formas de contenidos, aunque sin caer en generalidades, las revistas musicales están más cargadas de textos (en prosa) que, de notación musical (partitura), sin excluir fotografías o ilustraciones diversas. Los álbumes musicales son diferentes en tanto que se trata de la publicación integral de obras o composiciones con la finalidad de llevar a cabo una práctica musical; en cambio los escritos sobre música están orientados a la reflexión y difusión.

⁹ La primera revista musical, de acuerdo con el índice de publicaciones periódicas (*RIMP*) es *Des critique Musicus an der Spree* (1749-1750), publicada en Berlín, Alemania <https://ripn.org/index.php?page=AllTitles&Type=roi&SortBy=date>.

¹⁰ Olivia Moreno Gamboa, *Una cultura en movimiento. La prensa musical en la Ciudad de México (1866-1910)*, México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM e INAH, 2009. p. 11.

Para los últimos años del Porfiriato encontramos revistas como *Savia Moderna*, *Revista Moderna*, *El Arte musical* y *Gaceta Musical* (1898-1914), para los años de la Revolución Mexicana *Revista de Revistas* y *El Universal Ilustrado*, las cuales duraron muchos años publicándose. También, como parte del entorno intelectual, de la Editorial Cvltvra se derivó la empresa Ediciones México Moderno, que fue la encargada de publicar una de las pocas revistas musicales surgidas al final de aquella década en la capital de México, es decir *Revista Musical de México*. Después, durante la década de 1920, vería la luz el *Sonido 13* de Julián Carrillo y, casi al final de aquella década surgió en París la *Gaceta Musical*, en donde la participación de los mexicanos sería mayoritaria. Sin embargo, el caso de *Musicalia*, una revista editada en La Habana y dirigida por una mujer española nos ayuda a entender el carácter transnacional de la crítica musical al incluir textos de críticos mexicanos.

El arco temático de las revistas musicales, correspondientes a la temporalidad del presente estudio (1906-1929) responde a juicios de valor estético y de análisis: disertaciones sobre eventos históricos y de actualidad – desde la que se escribía –, tanto en su parte sonora y técnica de los instrumentos, así como de los “novedosos enfoques” del folclor para el estudio de la música étnica o de inspiración popular. Con un lenguaje adornado y elegante los críticos fijaron sus impresiones en crónicas de conciertos, reseñas de libros sobre crítica musical, partituras y curiosidades de la vida de los grandes compositores. El contenido comercial en las revistas es visible en las carteleras de conciertos y los anuncios publicitarios como la de venta de pianos – primordialmente – y otros instrumentos, discos y partituras, libros y diccionarios, en algunos casos, el directorio de servicios musicales en donde aparecen los nombres de muchos músicos y críticos de la época; muestran con ello una sociabilidad en el surgimiento de cada uno de los proyectos editoriales. De igual manera, las revistas culturales de contenidos misceláneos incluyeron contenidos sobre música: crónicas, efemérides, noticias, anuncios y reseñas sobre los conciertos (en especial de las puestas en escena de óperas y zarzuelas) y, para la década de los veinte, los nuevos estilos de baile de influencia norteamericana. Estos espacios de letras fueron nutridos por los representantes de distintas disciplinas, en su mayoría literatos involucrados en el ámbito musical.

Las revistas propician una práctica literaria colectiva, son móviles de divulgación y al mismo tiempo artefactos culturales que cruzan fronteras. A principios del siglo anterior, la crítica musical fue muy importante para la incipiente industria musical en México y principalmente en el hemisferio occidental. Este estudio se interesa por la sociabilidad dentro del campo de la crítica musical, quienes desde lo colectivo emprendieron las agencias de edición revisteril de contenidos musicales y con ello lograr transmitir las ideas y opiniones sobre ese arte a través de los escritos. El ámbito de estudio por lo tanto es la historia de la intelectualidad musical a través de las revistas.

El análisis histórico de este tipo de publicaciones ha contribuido a la comprensión de las expresiones intelectuales del arte, tanto en lo individual como en lo colectivo, en asuntos específicos o generales. En cuanto a las revistas musicales, los contenidos en ellas plasmados han sido también objeto de estudio de la musicología en su interés por la historia. Otras disciplinas han mostrado interés en los escritos de reflexión musical: la literatura, el periodismo musical, la filosofía y la documentación. Por lo anterior, el estado de la cuestión que nos ocupa es multidisciplinario.

Como antecedente sobre la crítica musical en México, la tesis de doctorado de Armando Gómez Rivas, *Crítica musical en México, 1892* (2019) teoriza sobre este concepto, así como en los aspectos sociales de su consumo y recepción. Este trabajo de investigación estudia de forma exhaustiva la crítica de la ópera en la Ciudad de México en 1892. En la sección “Una ficción conciliada” el autor ofrece un estado de la cuestión sobre el estudio de la crítica musical en el cual podemos encontrar los postulados de Carl Dahlhaus sobre la historicidad de la música, Federico Patán en cuanto a la literatura, Jorge Velazco en la música, asimismo retoma los escritos de Alba Herrera y Ogazón(1885-1931), de Joaquín Gutiérrez Heras, de David Beard y Kenneth Gloag y dialoga con otros teóricos Edward T. Cone y Joseph Kerman, Edward Lippman, Nicholas Cook y Roger Scruton sobre los aspectos puntuales de la crítica musical: la estética, la hermenéutica y las audiencias. Su investigación

nos da algunas pautas de aproximación al tema de estudio al considerar que “La crítica detiene el pensamiento en torno al arte musical de un escenario histórico en particular.”¹¹

El libro *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* nos brinda otros perfiles y estudios de casos concretos, centrados en este tipo de agentes. En él encontramos textos de reconocidos académicos españoles: Teresa Cascudo, Francisco Parralejo, Ruth Piquer, Belén Vega, María Palacios, entre otros. El epílogo, que corre por cuenta de Xosé Aviñoa aborda teóricamente el oficio de la crítica musical y toma en cuenta las posturas filosóficas, históricas, artísticas y periodísticas; este autor catalán ofrece, también, un panorama de la crítica musical europea desde el siglo XVIII y advierte que el término de crítica musical tal como lo conocemos hoy en día se vincula a la proliferación de los medios de comunicación masivos.¹²

Como parte de los estudios sobre los periódicos y revistas musicales desde la documentación en México, Olivia Moreno Gamboa ha estudiado la prensa musical de la segunda mitad del siglo XIX en un libro titulado *Una Cultura en Movimiento la prensa musical de la ciudad de México (1866 – 1910)*, publicado en 2009. Se trata de un análisis histórico sobre diez revistas musicales mediante el cual da a conocer los aspectos del campo periodístico, en consideración con su difusión y sus agentes. La investigación sostiene que la mayoría de los individuos perteneciente al campo de la prensa musical fueron representantes de la élite liberal, por lo que sus revistas simbolizaron proyectos culturales ligados a los intereses políticos. De acuerdo con la investigación de Moreno Gamboa la década de 1870 fue la de mayor proliferación de revistas decimonónicas, sin embargo, ninguna de ellas logró mantenerse por más de tres años.

Existe un trabajo de identificación de la crítica musical y la relación con los empresarios y dueños de los diarios de las décadas iniciales del siglo XX. Se trata del artículo de Beatriz Hernández Gutiérrez, “Los cronistas musicales a través de las páginas de *El*

¹¹ Armando Gómez Rivas, “Crítica musical en México, 1892” [tesis de doctorado] México: UNAM, 2020, 43.

¹² Xosé Aviñoa, “Epílogo” en Teresa Cascudo y María Palacios (eds.), *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900 – 1950)*, Editorial Doble J Música, Sevilla, 2013. 349-367.

Universal Ilustrado y Revista de Revistas”.¹³ En él se da a conocer la participación de los críticos musicales en diarios y semanarios nacionales, describe la organización de la información por apartados y distingue los formatos de la crítica musical por medio de reseñas, crónicas, noticias y comentarios en columnas de “entretenimiento”. La temporalidad del estudio comienza a partir de la última década del Porfiriato, y cierra con los primeros años de la década de 1920. Por lo tanto, este trabajo constituye un antecedente necesario en la presente investigación en el aspecto de los procesos sociales y culturales que intervinieron en la Revolución mexicana, con respecto a las narrativas que atañen a los escritos sobre la música. Se interesa, al igual que nosotros, en los grupos intelectuales donde participaron músicos y cómo se relacionaron con el poder político.

El estudio de la música en el entorno del arte nacionalista mexicano ha sido abordado en distintas obras por las musicólogas Olga Picún, Consuelo Carredano y Leonora Saavedra, y en la misma línea Alejandro L. Madrid.¹⁴ Sus trabajos se pueden considerar como parte de la historiografía musicológica de reciente producción (del siglo XXI) y, por lo tanto, son el resultado de nuevas aproximaciones a la crítica musical en el México posrevolucionario. Estas propuestas coinciden en la utilización de periódicos y revistas como fuentes de primera mano para el conocimiento de la música en la cuestión social y su relación con la estética. La importancia de estos trabajos radica en la construcción del conocimiento sobre la música del nacionalismo mexicano y sobre las características intrínsecas de la expresión musical desde su interés ideológico basado en el ideario de la Revolución mexicana.

El artículo de investigación “Músicos latinoamericanos en París: un análisis de la *Gaceta Musical* (1928 – 1929)” de la autora Vera Wolkowicz es el único texto que se enfoca de forma directa en la *Gaceta Musical* de París.¹⁵ Si bien este trabajo describe las

¹³ *Revista Diacronías*, año 16, núm. 29, 2023, pp.59 – 73.

¹⁴ Olga Picún y Consuelo Carredano, “El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios” en Fausto Ramírez, Luise Noelle y Hugo Arciniega (coords.), *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012; Leonora Saavedra *La música como conocimiento social y comunidad identitaria: México 1910 – 1930*, México, Secretaría de Cultura, INBAL, CENIDIM, 2019 y “Manuel Ponce y la Canción Mexicana” *Heterofonía*, núm.142, México:INBAL, 2010; Alejandro L. Madrid, “Los sonidos de la nación moderna. El primer Congreso Nacional de Música en México” en *Boletín Música* #18, 2007 pp. 18- 31.

¹⁵ En Victoria Eli Rodríguez, Javier Marín-López y Belén Vega Pichaco (coords.), *En, Desde y Hacia Las Américas. Músicas y Migraciones Transoceánicas*. 1º ed. Dykinson, S.L., 2021. Cabe mencionar que también

características internas de la revista como aspectos de su contenido, del formato, de los autores y las tendencias estéticas de la época, principalmente desde un punto de vista de la música occidental, de igual forma pone en evidencia una posición subalterna de los escritores latinoamericanos frente a los europeos. Con su análisis, Wolkowicz concluye que la *Gaceta Musical* consistió un ejercicio de diálogo asimétrico entre los músicos latinoamericanos y europeos en donde predominó la visión del Viejo Continente. El resultado consistió, según la autora, en una limitada circulación entre la población de lectores en lengua hispana de París y no una cantidad importante en otros países, como para considerarla una revista influyente en el circuito transatlántico. El texto plantea interrogantes sobre los críticos latinoamericanos en su proceso de incursión al campo musical parisino.

En cuanto a la historia de la música en una visión muy general – desde la tradición occidentalista en la que se coloca a Europa y a Estados Unidos como las regiones hegemónicas de los sucesos de los eventos musicales relevantes – se encuentra el libro de Joseph Auner, *La música en los siglos XX y XXI* publicado en español en 2013. En él se hace un recuento del ascenso de las vanguardias artísticas, en su caso, referentes a la música y de géneros modernos emergentes como el jazz durante las primeras décadas del siglo pasado. La integración de los nuevos géneros musicales cambió el panorama de la música en el hemisferio occidental; por su parte las revistas comenzaron a dar cuenta de los nuevos estilos como el *fox-trot* en la década de 1920 y las audiencias empezaron a sentirse atraídas por la síncopa y los ritmos modernos. Por otro lado, la industria de la música en crecimiento y la comercialización dirigida a los públicos masivos comenzó a surgir con bastante fuerza al final de mil novecientos veinte.

Para conocimiento sobre las redes intelectuales transnacionales en las revistas publicadas en París a inicios del siglo XX y analizar su metodología, atendimos la tesis doctoral de Darío Varela Fernández del año 2019 de la Universidad de Le Mans, *Les réseaux hispanistes français au début du XXème siècle: coopérations savantes et relations*

existió la *Gaceta Musical* de Gustavo E. Campa entre 1898 y 1914; véase la tesis de maestría de Gabriela Martínez Dorantes, *Gustavo E. Campa: promotor del modernismo en México (1883 – 1908)*, Universidad Autónoma de Querétaro, 2023, pp. 135-138.

culturelles, France-Espagne-Amériques (1890-1930) (Las redes hispano-francesas de inicios del siglo XX: cooperación de saberes y relaciones culturales Francia-España- Las Américas (1890-1930)) propone una reconstrucción histórica del ambiente intelectual editorial en Francia. En este trabajo se analizan tres revistas especializadas en el hispanismo francés. Podemos apreciar en el texto aspectos de la intelectualidad en el campo de las revistas, el *habitus* – de acuerdo con Bourdieu – de los agentes críticos dentro de esa colectividad transnacional.

Sobre la vida de Manuel M. Ponce, nos apoyamos en el libro de Ricardo Miranda, principalmente en el libro titulado *Manuel M. Ponce*, de 2020. En cuanto a la vida de Julián Carrillo, nuestra base para el conocimiento de este compositor es la tesis de maestría de Mariana Hajar Guevara y principalmente la introducción del libro *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13* de Alejandro L. Madrid. De este último, la obra *Los Sonidos de la Nación Moderna* estudia ampliamente el campo musical en México, durante el periodo de la posrevolución.

Los trabajos de Álvaro Matute *El Ateneo de México* (1999) y *La Revolución Mexicana: Actores, escenarios y acciones. Vida cultural y política 1901-1929* (2010) son fundamentales para entender el contexto de surgimiento del Ateneo de la Juventud y su consolidación con el Ateneo de México. No obstante, una vez reestablecido el orden político, de este grupo intelectual se desprendieron las trayectorias de sus principales representantes quienes registraron una participación tanto en las instituciones de gobierno como en la opinión pública al escribir para los medios de información privados. Algunos de los agentes intelectuales influyeron notablemente en los rumbos del país.

En cuanto a este mismo tema el libro *Ateneo de México (1906-1914)* de Alfonso García Morales expone desde el interés de los Estudios Hispanoamericanos aquello que el autor define como los orígenes de la cultura mexicana contemporánea. La importancia de este texto para nuestro trabajo reside en que se aborda la confluencia de elementos transnacionales de la intelectualidad en México: la participación de Henríquez Ureña o el *Ariel* de Rodó los cuales fortalecieron el movimiento modernista en las letras hispánicas.

El campo intelectual de la música, *habitus* y redes de sociabilidad como metodología

Con el estudio de las revistas culturales y especializadas en música de inicios del siglo XX, en sus primeras tres décadas se pretende una aproximación a los grupos de intelectuales del campo musical de aquel periodo, a sus intereses y preocupaciones como agentes y mediadores culturales en el entorno nacionalista, pero también en un sentido más amplio que permitía conexiones con puntos situados al exterior de las fronteras nacionales de México. En este sentido, con esta tesis se busca aportar hacia la comprensión de la crítica musical mexicana desde la perspectiva transnacional. Una cosa es entonces la música y otra, el pensamiento musical como un conjunto de ideas preestablecidas o “estructuras estructurantes” de acuerdo con Pierre Bourdieu.

En la política cultural del gobierno de México, el nacionalismo musical impactó en el sentido de brindar elementos de pertenencia e identidad en gran parte de la población. En el discurso literario, así como en las composiciones de la música de concierto, se encauzaron los esfuerzos hacia la renovación patriótica de la identidad de los mexicanos en donde el pasado indígena y la herencia mestiza pugnaban por tener representación en las artes. Asimismo, los músicos mexicanos – en su calidad de intelectuales – conocían lo que sucedía en el extranjero en lo que se refiere al desarrollo del arte por medio de las revistas culturales, las cuales contenían elementos siempre alusivos a la influencia europea. Al considerar las revistas como ámbitos de espacios colectivos surge la siguiente pregunta: ¿En qué medida las revistas musicales reflejaron las ideologías políticas y sociales en los espacios nacionales y transnacionales?

Aunado a ello, las revistas, de modo que estos proyectos editoriales se alinean con determinados grupos de poder, esto mismo sucedió con la mayoría del campo artístico con sus representaciones en un contexto de renovación política. ¿Cuáles son las diferencias entre la crítica musical del periodo anterior a la Revolución? ¿Cuáles fueron las principales características de la crítica musical del periodo del arte nacionalista de México? ¿En qué medida se involucraron los críticos con esta postura oficialista? y ¿Cuál fue su proyección, en principio al resto del país, y después, fuera de él?

La hipótesis de esta investigación es que la crítica de la música en México, entendida como el conjunto de escritos publicados sobre la música, fue una actividad intelectual en donde convergieron los campos musical y literario. A pesar de que con la Revolución mexicana y la década subsecuente el ideario del arte nacionalista se institucionalizó, la crítica musical adoptó un carácter transnacional. Por lo anterior, se postula que la crítica musical, además de reflejar los gustos estéticos de las élites, fue una actividad cosmopolita que se articulaba mediante redes de sociabilidad en un ámbito transnacional. La crítica musical cumplió la labor de mediación entre identidades nacionales interconectadas entre México y distintos países o circuitos entre regiones de América y los países europeos latinos, principalmente Francia y España.

La propuesta teórica de los campos sociales de Pierre Bourdieu será tomada en este estudio ante el interés de identificar a los agentes y la delimitación de los grupos en donde participaron en el ejercicio de la crítica musical de la época mencionada. Las revistas en ese sentido muestran algunas características de los campos musicales hegemónicos de inicios del siglo XX y las agencias que les permiten aspirar a ascender en las posiciones dentro del campo. “Para que un funcione un campo – afirma Bourdieu –, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego.”¹⁶ Se trata de una constante lucha entre quienes ingresan al campo y quienes lo dominan. Con ello, podremos considerar que en el proceso revolucionario los cambios estructurales posicionaron a distintos agentes del campo en el poder político.

El campo musical se nutría tanto de la esfera pública como de la privada. La historiografía de la música ha legitimado la narrativa de perspectiva oficialista, desde las instituciones del Estado como el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Nacional de Música (hoy en día, la Facultad de Música de la UNAM) y la Orquesta Sinfónica Nacional, por mencionar algunas. Diferente situación es la del campo revisteril, cuyas instituciones o empresas eran más bien de carácter privado y cuando hablamos del periodo del nacionalismo

¹⁶ Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Editorial Montessor, 120.

posrevolucionario en México se tiende a excluir a este sector, manteniendo la idea de que el gobierno fue el único sostenimiento de las agencias musicales y principal fuente de recursos.

Esta premisa nos conduce al tomar en cuenta al *habitus* musical que caracteriza a los críticos y su relación con las circunstancias musicales del entorno que los rodean. En la muchas veces citada frase de Bourdieu que nos habla de “estructura estructurante, que organiza las prácticas y la percepción, el *habitus* es también estructura estructurada.” Sylvia Sosa Fuentes lo define como “la relación entre individuo y sociedad hecha cuerpo, la encarnación de los sistemas clasificatorios, lógicos, los saberes, las disposiciones que le permiten al individuo actuar en el mundo.”¹⁷ En palabras un poco más simples, los críticos de música pertenecen a la vida pública musical.

En estos términos, entendemos por la actividad de la crítica musical el ejercicio intelectual de un escritor dotado de capital cultural (musical) quien es identificado por su pertenencia al *habitus* caracterizado por las dinámicas de sociabilidad de los campos, tanto el musical, como el literario. El uso de dicha teoría es pertinente para esta tesis dado que se adecúa correctamente al momento de observar la producción escrita de la crítica y toma en cuenta aspectos que la conforman y le dan sentido y legitimidad.

De esta forma será posible observar el transcurso de sus actividades al interior del campo de la crítica en sus roles de expertos en la opinión y la evaluación musicales. Para ello, se examinarán los tipos de capital planteados teóricamente: social, cultural, económico y simbólico, en los agentes o principales representantes de la crítica mexicana durante el periodo especificado.

En cuanto a la categoría de sociabilidad encontramos en el trabajo de Paula Bruno una definición que acentúa las posibilidades de acercamiento a los vínculos entre los agentes dentro del campo musical como objetos del presente estudio.¹⁸ Es decir, el estudio de las sociabilidades dentro del campo musical permite delimitar la integración entre los miembros,

¹⁷ Sylvia Sosa Fuentes, “Redes Intelectuales” en *Metodología y prácticas para la Historia Intelectual*, Alberto Tena Camporesi, Jaime Rodríguez y Andrés Arango (eds.), Bogotá, Medellín y Barranquilla: Universidad Pedagógica Nacional; Universidad de Antioquia, Editorial Universidad del Norte, 2024, 298.

¹⁸ Paula Bruno, *Sociabilidades y Vida Cultural, Buenos Aires 1860-1930*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2014, 9-26.

en donde su participación mediante la crítica es relevante, pero además necesaria para la reconstrucción de las narrativas de la música por parte del Estado. Asimismo, se tomará la categoría de sociabilidad de Maurice Agulhon, pero reformulada por Bruno, y en específico para el estudio de las revistas por Jacqueline Pluet-Despatin y Fernanda Beigel.¹⁹

Como parte del material bibliográfico del Seminario - Taller *Las revistas políticas y culturales en la historia intelectual: Abordajes metodológicos y análisis críticos en América Latina*,²⁰ es en particular el texto “Contribución a la Historia de los Intelectuales. Las revistas” de Jacqueline Pluet-Despatin y traducido por Horacio Tarcus, en el cual se presentan claves metodológicas para abordar aspectos tales como las estructuras de sociabilidad en torno a las revistas.²¹ Dichos elementos resultan útiles para dirigir la investigación a un nivel de comprensión vigente.

Asimismo, Fernanda Beigel, indica con las categorías de editorialismo programático y de revistas vanguardistas las posibilidades de análisis de las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana. Su propuesta se enuncia igualmente con la terminología de la teoría de los campos, en ese sentido, pone énfasis en los conceptos de *habitus* y de campo de poder, así como de capital intelectual que requiere la presente indagación.²² También, las aportaciones de Aimer Granados aclaran la visión de este panorama por medio de su interpretación de las revistas en función de la sociabilidad como “nudos-espacios que permiten la formación de redes”²³; con ello, la perspectiva transnacional de la investigación se reafirma al explorar la manera en que fue tejida la red de agentes en torno a las revistas.

¹⁹ Fernanda Beigel, “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana” en *Utopía y Praxis*, año 8, núm. 20, Maracaibo: Universidad de Zulia, 2003, 108.

²⁰ Organizado por el Programa de Historia Intelectual del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI) y América Lee, coordinado por Mariana Canavese en 2014. Agradezco a la Dra. Paulina Lizeth Chávez Santillán de la Universidad de Guanajuato por la bibliografía.

²¹ Jacqueline Pluet-Despatin, “Contribución a la Historia de los Intelectuales. Las revistas” (traducción de Horacio Tarcus; revisión técnica de Margarita Merbilhaá), en AMÉRICALEE. El portal de publicaciones latinoamericanas del siglo XX. [1992]. Disponible en www.americalee.cedinci.org.

²² Fernanda Beigel, “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana” en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 8, núm. 20, enero – marzo, Universidad de Zulia, Maracaibo, 2003, pp. 105 – 115.

²³ Aimer Granados, *Las revistas en la historia intelectual de América Latina: redes, política, sociedad y cultura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Juan Pablos, 2012, pág. 9.

En cuanto a este enfoque transnacional, Diego Olstein afirma que su implementación “remplaza al Estado como unidad básica de análisis y principal medio para enfocarse a los fenómenos o las entidades que trascienden los Estados-nación” mediante el estudio de grupos afines, es decir, en este caso, los intelectuales-músicos: “El seguimiento de las colaboraciones entre personal editorial de los periódicos de migrantes en varios países huéspedes es un ejemplo de este camino”²⁴. Desde esta consideración, podemos analizar nuestro objeto de estudio como un producto literario de interés universal y con ello, reemplazar el Estado como punto central de análisis.

El contenido de esta tesis se desarrolla en tres capítulos. El primero está dedicado al estudio de las revistas y los contenidos de la crítica musical en México desde finales del Porfiriato hasta los primeros años de la Década Armada con el objetivo de conocer el estado del pensamiento musical en los años de transición política; presenta, además del contexto de la crítica musical en distintas revistas, el papel del Ateneo de la Juventud como espacio de sociabilidad intelectual en donde se desarrollaron las conferencias públicas, en específico la de Manuel M. Ponce y la trascendencia de su publicación “La Canción Mexicana” en la *Revista de Revistas*.

El segundo capítulo explora las revistas culturales y musicales en México a partir de 1915 hasta la década posterior, con la cual inició el México posrevolucionario. La primera parte estudia el campo intelectual a partir del seguimiento a Manuel M. Ponce y la *Revista Musical de México*; y la segunda, se enfoca en el caso de Julián Carrillo y la publicación *El Sonido 13*, como una propuesta que circuló en un circuito entre la Ciudad de México, Nueva York y La Habana. Con la segunda parte de este capítulo, nuestra investigación comienza a adquirir una obligada mirada transnacional.

El tercer capítulo realiza un análisis de los intelectuales y músicos mexicanos y extranjeros quienes participaron en la revista *Gaceta Musical* (1928) con la finalidad de comprender el lugar de la crítica mexicana en el mundo de habla hispana en un contexto transnacional durante el periodo de entreguerras. Con la perspectiva transnacional se busca

²⁴ Diego Olstein, *Pensar la historia globalmente*, Fondo de Cultura Económica, México, 2019., pág. 291.

encontrar similitudes y rutas de circulación con la revista cubana *Musicalia* publicada en la Habana, bajo la dirección de María Muñoz. Esta propuesta de investigación busca observar las interconexiones de la crítica musical en español derivada de la experiencia del nacionalismo mexicano en convergencia con críticos hispanoamericanos y de otros países europeos de distintas tradiciones musicales.

Como hilo conductor, la figura de Manuel M. Ponce nos da luces sobre los trayectos de la música a inicios del siglo XX. En sus viajes a La Habana y a París construyó alianzas con agentes intelectuales, formó parte activa de comunidades musicales de distintas latitudes del mundo cultural y por medio de las revistas musicales logró vincularse con sus pares de distintas nacionalidades gracias a su capital relacional.

Los agentes que son estudiados en esta tesis se ubican en el campo intelectual. Su particularidad es la activa participación en la discusión pública del arte musical, mediante el uso de la palabra. Las palabras del escritor guanajuatense Rubén M. Campos nos dicen cómo se percibían los intelectuales a sí mismos en este periodo:

trabajan con su inteligencia como un medio honesto de vivir, pues no se crea que al dar a los escritores el calificativo de intelectuales tratamos de elevarlos a un rango superior al de los demás. Tan intelectual es el que escribe literatura como el curial que estudia un proceso y consigna una resultante, o como el ingeniero que concibe y hace cálculos matemáticos para una construcción, o como el médico que impulsa lineamientos de procesos morbosos y sintomáticos para diagnosticar un mal o para fundar un pronóstico, o como el constructor de una máquina que resuelve multitud de problemas de concatenaciones de movimiento para traducirlo en acción, o como el músico que crea arquitecturas de sonidos vanos como un espejismo, pero sujetos a leyes armoniosas imponderables: todos son intelectuales, todos trabajan con la inteligencia, y su labor está reconocida como la más alta y noble de la humanidad pensante.²⁵

Para Antonio Gramsci “El tipo tradicional y vulgarizado de intelectual está dado por el literato, el filósofo y el artista.”²⁶ Por lo tanto, la definición de ambos intelectuales sobre el ser intelectual (¡vaya la redundancia!) corresponde a la de los intelectuales de principios del

²⁵ Rubén M. Campos, *El Bar, Vida literaria en 1900*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. 191.

²⁶ Antonio Gramsci, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, México: Juan Pablos Editor, 1975, 15.

siglo XX; en síntesis, los músicos y escritores en general encuentran lugares dentro del campo intelectual cuyo rango de acción se circunscribe a los márgenes de su influencia.

Capítulo I: La crítica musical en las revistas culturales a finales del Porfiriato y los inicios de la Década Armada en México

“Mientras el arte no tenga entre nosotros base de apoyo social, no podrá desarrollarse plenamente. ¿Y a quién, sino a los intelectuales corresponde trabajar para formar esa base?”

Pedro Henríquez Ureña²⁷

En las postrimerías del Porfiriato, en un clima intelectual caracterizado por el positivismo científico y la búsqueda constante del orden y el progreso, se consolidó en la ciudad de México el grupo intelectual Ateneo de la Juventud. Este grupo estuvo integrado por escritores, filósofos y artistas entre ellos Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Caso, Ramón López Velarde, Saturnino Herrán y Diego Rivera. Su labor estuvo marcada por la ruptura epistemológica y estética del siglo XIX y su principal aportación fue la de haber sentado las bases del modernismo en México durante el siglo XX.²⁸ Al reivindicar los valores de la cultura clásica su legado trascendió como un referente del hispanoamericanismo, lo cual les permitió conservar una identidad cultural compartida más allá de las fronteras nacionales y al mismo tiempo construir una idea de lo mexicano.

Las revistas jugaron un papel determinante del *habitus* intelectual en tanto plataformas de expresión literaria. Los proyectos literarios se materializaron en las publicaciones periódicas en donde se generaron nuevos espacios de sociabilidad. Publicaciones como *Savia Moderna* y *La Revista Moderna* abrieron un diálogo continuo con el resto de América Latina y España. A través de sus páginas se gestó una red de personas de intereses comunes y gusto por el arte y las letras en general.

²⁷ “La joven literatura Hispanoamericana. Antología de prosistas y poetas por Manuel Ugarte” (reseña) en *Revista Moderna*, febrero 1907, 382, tomado de Alfonso García Morales, *El Ateneo de México (1906 – 1914) Orígenes de la Cultura Mexicana Contemporánea*, Sevilla: Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1992, 48.

²⁸ Álvaro Matute, *La Revolución mexicana: actores, escenarios y acciones. Vida cultural y política, 1901-1929*, México: Océano, 2010, 47.

El estallido de la Revolución marcó el inicio de un nuevo proceso en la vida política nacional en México basado en los ideales democráticos occidentales. El proyecto de nación apuntalaba a crear una base social sólida e incluyente. Las demandas populares se llevaron a la Constitución de 1917 y se iniciaba, en consecuencia, la búsqueda de una nueva identidad que se desmarcaba de aquel pasado inmediato. El paradigma de la época marcaba que los nuevos tiempos serían mejores, el progreso en la ciencia, en la raza y en la cultura. Como guía metodológica cabe plantear las siguientes interrogantes. ¿Cómo participaron los discursos sobre la música difundidos en revistas en la formación de una nueva identidad nacional? ¿Cuáles fueron las alianzas entre la diversidad de agentes intelectuales promotores de la música (músicos, editores, escritores, funcionarios públicos, empresarios)? ¿En qué medida se demuestra la participación de la música en los textos de crítica musical en el debate nacional? ¿Qué papel jugaron los músicos del Ateneo en este proceso?

En este contexto, el arte musical también motivó la reflexión a través de textos críticos. Por lo tanto, en este capítulo nos proponemos realizar un análisis del estado de la crítica musical en las revistas culturales publicadas en la Ciudad de México a partir de la publicación *Savia Moderna* (1906) hasta la publicación del artículo “La Canción Mexicana” del compositor Manuel M. Ponce en *Revista de Revistas*,²⁹ cuya lectura fue parte del programa de la Sociedad de Conferencias y Conciertos del Ateneo de México.³⁰ El objetivo es examinar cómo estos escritos sobre música no solo dieron cuenta de las prácticas musicales de la época, sino que participaron en los postulados estéticos y filosóficos que caracterizaron al grupo.

Como es ya conocido, Manuel M. Ponce llevó a cabo una revaloración de la música popular mediante el ejercicio crítico y con ello promovió la integración de lo popular como parte de la construcción del mosaico de la cultura mexicana. Las expresiones musicales tienen un lugar importante en el imaginario colectivo sonoro en el plano emocional nacional. La conferencia-publicación mencionada marca un momento coyuntural en el desarrollo de la

²⁹ Manuel M. Ponce, “La Canción Mexicana” en *Revista de revistas* (suplemento navideño), año IV, n°199, México 21 de diciembre de 1913.

³⁰ El 25 de septiembre de 1912 el Ateneo de la Juventud cambió su nombre por el de Ateneo de México. García Morales, *El Ateneo de México*, 212.

crítica musical al momento del movimiento revolucionario en México. Anteriormente, durante el siglo XIX esta crítica centró sus contenidos casi exclusivamente en el análisis de las representaciones operísticas, música para piano y de concierto,³¹ es decir se enfocó en la música clásica “cultura” con referentes estéticos exclusivamente europeos. Así entonces, la prensa y las revistas decimonónicas en México informaron y resaltaron la cultura musical hegemónica en los principales centros urbanos del país. Por estos medios se daban a conocer los eventos en los teatros, las biografías de músicos y compositores mexicanos, aunque primordialmente, europeos y con regularidad se ofrecían partituras para piano. Los álbumes de música también fueron ampliamente difundidos para ser interpretados por las señoritas de clase media y alta, en los espacios domésticos.³² Recurrentemente se reforzaba la hegemonía ideológica de la música occidental en los medios impresos.

En las revistas culturales los temas sobre la música no tuvieron mayor protagonismo que otras artes. Los elementos visuales como el diseño gráfico, la fotografía y el grabado hacían de las publicaciones impresos sumamente atractivos. Incluso muchas de ellas se autodefinieron como revistas ilustradas porque contenían una buena cantidad de imágenes. Sin importar la temática de la revista, en su mayoría contenían elementos publicitarios de la industria musical: instrumentos, fonógrafos, escuelas y conciertos. La promoción de la música en diarios y revistas estuvo sujeto a los intereses de las clases gobernantes y empresariales, quienes eran dueños de la producción editorial y talleres de impresión. Algunas de estas empresas eran de procedencia europea, el mejor ejemplo es el emporio musical Wagner & Levien, empresa que financió la revista *Gaceta Musical* dirigida por Gustavo E. Campa, en la capital de México, desde finales del siglo XIX y durante las primeras dos décadas del siglo XX.³³

La música que ahora reconocemos como la música tradicional mexicana sufrió el desdén de la clase aristocrática durante el Porfiriato. En consecuencia, quedó relegada a las

³¹ Armando Gómez Rivas, *Crítica musical en México, 1892*, tesis de doctorado. UNAM, 2019.

³² Olivia Moreno Gamboa, *Una cultura en movimiento. La prensa musical en la Ciudad de México (1866-1910)*, México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM e INAH, 2009

³³ Olivia Moreno Gamboa, “Casa, centro y emporio del arte musical: la empresa alemana A. Wagner y Levien en México. 1851-1910” en *Los papeles para Euterpe: la música en la ciudad de México desde la historia cultural*, Laura Sánchez de la Torre (coord. y ed.), México: Instituto Mora, 2014.

regiones rurales sin mucha posibilidad de insertarse en los distintos proyectos de nación moldeados por las élites. La idea del pasado colonial resultaba contrario al ideal de Estado-nación moderna, surgido a finales del siglo XVIII. No obstante, en ciertas ocasiones, como en las Exposiciones Universales desde 1884 las Orquestas Típicas fueron requeridas para así cumplir con la necesidad de representar la cultura musical de México ante las naciones “modernas”.³⁴ El panorama de la música en México durante el siglo XIX nos muestra una división de clases sociales de acuerdo con las preferencias musicales y los contextos de pertenencia. Las revistas reflejaron una mentalidad basada en los modelos modernizadores.

La frase de Pedro Henríquez Ureña que utilizamos como epígrafe al inicio de este capítulo nos adelanta el espíritu del nuevo siglo XX con el que los intelectuales afrontaron los retos culturales, como el de impulsar el arte más allá de las esferas de la élite hegemónica. En el transcurso del primer siglo de vida independiente, los mismos intelectuales conformaron el campo de poder político y desde su posición privilegiada crearon alianzas de diversa índole (económica, religiosa, militar y artística) con representantes de las élites europeas, desde luego, con base en el paradigma positivista de la ciencia. Consideramos que esto fue parte del *habitus* heredado del proyecto de la Ilustración.

Leer revistas como actividad ocasional era en aquellas décadas era una actividad reservada para unos cuantos capaces de leer. Al cierre de 1913 “[...]hay en la República 15.103,542 habitantes. De ellos 3.352, 546 saben leer y escribir. Son analfabetos 11.750,996 [...] Esa cifra enorme se traduce también en otra forma: equivale al 77,8 por ciento de la población total.”³⁵ Esta información publicada en *Revista de revistas* permite hacernos una idea del estado del consumo de contenido escrito en México. Al tratarse de los lectores de revistas se estima que la cifra era más reducida. Ante esta situación, Álvaro Matute señala que los ateneístas buscaron a toda costa la educación del pueblo. No obstante, con la

³⁴ Yolanda Moreno, *Historia de la música popular mexicana*. México: CONACULTA, Alianza Editorial, 1989, 13; Sonia Medrano Ruiz, *Las orquestas típicas en México. De la invención a la consolidación de una tradición*, Zacatecas: Blárbol Ediciones, 2023, 80.

³⁵ *Revista de Revistas*, “El analfabetismo en la República”, Año IV, n°199, México 21 de diciembre de 1913. 1.

hegemonía ideológica eurocéntrica, las expresiones populares difícilmente podían tener cabida en los espacios “civilizados”.

En la capital del país se desarrolló un rico intercambio de estilos y géneros musicales cuyas prácticas musicales se hicieron presentes en espacios públicos como en las carpas de espectáculos itinerantes, teatro del género chico, ferias y otros espacios de sociabilidad. Con la llegada de la tecnología de reproducción sonora apareció la industria fonográfica que emergía en la Ciudad de México y resultó en una nueva atracción popular como lo ha propuesto recientemente Fernando Eslava en su estudio sobre la manera en que la gente pagaba por escuchar las grabaciones en las máquinas parlantes.³⁶

En el seno del Ateneo de la Juventud surgió un tipo de intelectual interesado en los asuntos musicales. La evaluación crítica de la música en conferencias y colaboraciones periodísticas: las reseñas de los conciertos Luis G. Urbina, los hermanos Henríquez Ureña, Alba Herrera y Ogazón se pueden leer en los distintos periódicos de la época previa al movimiento revolucionario. Sin duda, sus agencias músico-literarias se derivaron de la formación personal de la música y las letras. La pertenencia a una clase media y la sociabilidad en el Ateneo de México fueron elementos de validación de un capital cultural y sensibilidad musical en el campo intelectual. Los perfiles de estos agentes se identifican, por un lado, con la capacidad creadora, y por el otro, con la producción literaria en la necesidad de expresión de su pensamiento estético mediante el conocimiento de la historia, así como de su propia actualidad. En este sentido, en los contenidos musicales de las revistas a principios del siglo XX se vislumbra una combinación entre el periodismo y la literatura modernista.

En términos de Bourdieu, el concepto de *habitus* atribuido aquí a las conferencias y la publicación de revistas como medio de la participación intelectual en la esfera pública favorecieron la crítica musical de la música en México. Por lo anterior, entre revistas y conferencias los miembros del Ateneo de la Juventud se desenvolvían como peces en el agua.

³⁶ Francisco Fernando Eslava Estrada, (coord.), *Los surcos de la memoria. Maquinas parlantes y grabaciones comerciales en el México porfiriano*, Secretaría de Cultura/Fonoteca Nacional/Universidad Nacional Autónoma de México/Faculta de Música, México, 2023.

La participación colectiva no se limitó a las posibilidades del campo artístico, sino también con otras las alianzas del campo de poder político y económico representados en las empresas editoriales cuya influencia permeó en los distintos ámbitos sociales y culturales, con ello se construyeron redes de colaboración con fines específicos dentro del campo musical.

Entre revistas y conferencias: la música y la vida intelectual en el Ateneo de México

El vasto número de revistas que poblaron los estantes de librerías y kioscos de las principales ciudades mexicanas cubrieron una diversidad temática amplia en cuanto al mundo del arte. Los contenidos musicales, sin embargo, no fueron exclusivos de las revistas especializadas en este arte, aparecieron también en las revistas culturales y en los periódicos. Los géneros literarios con los que aparece dicha información casi siempre son los mismos; entre estos se encuentra la crónica – de Teatro y Ópera –, la reseña histórica o el artículo de actualidad musical – en su gran mayoría sobre música clásica europea –, la biografía de grandes compositores, las noticias o anuncios de conciertos y la publicidad de artículos musicales. Los contenidos literarios estaban siempre acompañados por elementos visuales como partituras, fotografías y grabados.

La revista literaria *Savia Moderna Revista Mensual de Arte* fue, como afirma Álvaro Matute, uno de los más claros antecedentes de la conformación del Ateneo de la Juventud, por lo tanto, partimos desde este punto en la constelación que forman las distintas revistas del orbe. Fue fundada en 1906 por el abogado Alfonso Cravioto (1883-1955) quien se interesó por impulsar a los jóvenes escritores y artistas radicados en la Ciudad de México. Al año siguiente, en 1907, por iniciativa del arquitecto Jesús T. Acevedo (1882-1918) se inauguraron los ciclos de “La Sociedad de Conferencias”³⁷ y con ello se logró consolidar una comunidad intelectual alternativa a los ideales del grupo dominante, mejor conocido como los Científicos, integrantes de la clase gobernante porfiriana hasta sus últimos días. Dos años después, en octubre de 1909, se formalizó la asociación civil Ateneo de la Juventud con registro ante notario público, y para 1912, con José Vasconcelos a la cabeza, se le cambió el nombre por Ateneo de México.

³⁷ Originalmente llamada Sociedad de Conferencias y Conciertos, García Morales, *El Ateneo*, 48, 63.

Una vez iniciado el episodio de la Revolución en México, el grupo resistió parcialmente – con algunos miembros en el exilio – hasta los primeros meses de 1914. Sus integrantes se disgregaron ante el desconcierto que suscitó el conflicto armado entre las diferentes facciones que se disputaban el control político de México. Motivo de este desenlace fue la toma de posturas políticas diversas por parte quienes fueron los integrantes del Ateneo de México: primero con la figura del Apóstol de la democracia, Francisco I. Madero; después la del usurpador Victoriano Huerta³⁸ y para el final de la Década Armada surgieron los adeptos a Venustiano Carranza. Para la década de 1920, el gobierno posrevolucionario de Álvaro Obregón realizó la mayor inversión en materia cultural³⁹ y por lo tanto arropó a un buen número de artistas e intelectuales provenientes del Ateneo. Pero volvamos a la primera década del siglo XX y estudiemos el papel que jugó la revista *Savia Moderna* como plataforma del campo intelectual.

En palabras del historiador Álvaro Matute, *Savia Moderna* “fue la primera expresión de la que llegaría a ser la generación del Ateneo”.⁴⁰ En ese contexto, ¿cuál es su importancia en cuanto a la crítica musical? Su número inaugural fue publicado en marzo de 1906 y el último en julio de ese mismo año, por lo que contó solamente con cinco números; pero a pesar de su corta duración su impacto fue significativo en el ámbito de las letras mexicanas por su carácter renovador. Sin duda, *Savia Moderna* se distinguió por la novedad de las colaboraciones en los textos, así como en los grabados, pero más aún por la integración de las voces de la juventud intelectual que congregaba en este medio y encontraban en él una vía de expresión a sus inquietudes artísticas. Participaron en ella veintitrés miembros ateneístas que en su mayoría formaba parte de la generación que el historiador Luis González denominó “los revolucionarios.”⁴¹

³⁸ Álvaro Matute, *El Ateneo de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999. 11-12.

³⁹ Mary Kay Vaughan, “Transnational Processes and the Rise and Fall of the Mexican Cultural State: Notes from the Past” en Gilbert Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolov (Eds.) *Fragments of a Golden Age The Politics of Culture in México Since 1940*, Duke University Press, 2001, 473.

⁴⁰ Álvaro Matute, *El Ateneo...*, 11.

⁴¹ Álvaro Matute, *El Ateneo...*, 17; Luis González, “Los artífices del Cardenismo”, en *Historia de la Revolución Mexicana 1934 – 1940*, Vol. 14., 1979; *La ronda de las generaciones*, SEP/Cultura, México, 1984. La dirección de publicación estuvo a cargo dos hombres del campo literario Alfonso Cravioto (1884 – 1955) y Luis Castillo Ledón (1879 – 1944); José María Sierra (s.f.) fungió como secretario de redacción de quien solamente sabemos fue reemplazado de su puesto por Pedro Henríquez Ureña en los últimos dos

La suma de la nómina contabilizada por Álvaro Matute⁴² da como resultado veinte individuos, sin embargo, en esta lista se omiten las participaciones de Max Henríquez Ureña (1885-1968), hermano de Pedro, quien firmó un artículo de la edición correspondiente a junio.⁴³ La misma situación con el poeta Luis G. Urbina (1864-1934) de quien se publicó, en el primer número, un fragmento poético de su caligrafía en la “Sección de autógrafos”,⁴⁴ en este caso aunque los editores solo hayan tomado la imagen del texto de Urbina, su importancia dentro del grupo es relevante. Fue uno de los representantes de mayor edad en el grupo quien para ese entonces rebasaba los cuarenta años y contaba con una notable trayectoria como poeta. En la otra cara de la moneda, un joven Alfonso Reyes (1889-1959) de diecisiete años, colaboró con unos versos para la revista.⁴⁵ Se suma así la participación de estos tres célebres literatos a la lista ofrecida por Matute. Otro dato capta nuestra atención, el nombre del compositor y activista de izquierda José Pomar (1880-1961) también aparece en la lista de redactores en presentación de la primera página, aunque este no perteneció formalmente al grupo del Ateneo, pero su nombramiento lo encontramos cercano al grupo.⁴⁶

Con su texto inaugural “En el Umbral”, el comité de la redacción de *Savia Moderna* presenta el proyecto de la revista con las siguientes palabras: “Al iniciar una labor como la nuestra, amplia de libertad, bella de juventud, y excelsa de arte, huelga toda frase que revele programa, y todo pensamiento sospechoso de sectarismo [...] El arte es vasto, dentro de él cabremos todos”⁴⁷. Con estas líneas que asemejan un manifiesto, *Savia Moderna* se reivindica con el arte y la ideología moderna; inicia así un nuevo siglo para las letras en

números y Evaristo Guillén (s.f.) es nombrado como el administrador. Entre los colaboradores están Jesús T. Acevedo (1882-1918), Roberto Argüelles Bringas (1875-1915), Antonio Caso Jr. (1883-1946), Eduardo Colín (1880-1945), Marcelino Dávalos (1871-1923), Jorge Enciso (1879-1969), Nemesio García Naranjo (1883-1962), Ricardo Gómez Robelo (1884-1924), Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), Saturnino Herrán (1887-1918), Rafael López (1873-1943), Enrique Juan Palacios (1881-1953), Manuel de la Parra (1878-1930), Diego Rivera (1886-1957), Francisco de la Torre (1883-1943), Rubén Valenti (1879-1915), Emilio Valenzuela (1884-1947) y Ángel Zárraga (1886-1946). Las fechas de nacimiento revelan que el promedio de edad era de veinticinco años.

⁴² Matute, *El Ateneo*..., 28-35.

⁴³ *Savia Moderna*, T. I, núm. 4, junio, 1906, 240-249.

⁴⁴ Luis G. Urbina, “De mi libro vida y muerte” *Savia Moderna*, T. 1, núm. 1, 6.

⁴⁵ Alfonso Reyes, “Mercenario” *Savia Moderna*, T. 1, núm. 3, 184.

⁴⁶ Sobre la vida y obra de José Pomar ver Maby Muñoz Hénonin, “José Pomar y su música para piano: una aproximación a la obra a al compositor”, Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

⁴⁷ “En el Umbral”, *Savia Moderna*, n.º 1, tomo 1 (marzo), 1906, p. 1.

México. Esta voluntad de renovación consistió en dejar atrás las estructuras ideológicas provenientes del pensamiento occidental decimonónico, cristalizado en la filosofía positivista de Augusto Comte, importada a México por su discípulo Gabino Barreda y que ya había caído en crisis en aquella primera década del siglo XX.

En cambio, “el modernismo literario y el antipositivismo filosófico – escribió Alfonso García Morales – eran interpretados por muchos intelectuales de la época como manifestaciones de una misma tendencia histórica general.”⁴⁸ Se trata, en esencia, de un proceso sintomático que marcaba el final de *La Belle Époque* (1871-1914) con el que los modernistas “rechazaron toda expresión fácil, ordinaria, vulgar”.⁴⁹ De esta manera, la expresión artística que padecía de anquilosamiento experimentó un cambio de mentalidad la cual implicó nuevos retos para los agentes intelectuales en la construcción de una nación más equitativa y que tomara en cuenta las voces de una juventud de la clase media.

Los contenidos musicales de *Savia Moderna* aluden principalmente a los aspectos estéticos de este arte. El grabado de la portada del primer número de la revista de autoría de Diego Rivera⁵⁰ se aprecia una mujer con un arpa como símbolo de la musa Euterpe;⁵¹ también, en la sección a cargo de José G. Gamboa (s/f) “Crónica General” se rumorea acerca de la visita a México de una compañía de ópera con la producción de “Siberia” del compositor Umberto Giordano (1867-1948)⁵²; en este mismo número, se da cuenta del deceso del compositor español Fernández Caballero.⁵³ En el segundo número encontramos con el título “Siluetas musicales” un texto de Manuel M. Bermejo sobre el pianista y educador Carlos J. Meneses;⁵⁴ se publicó la fotografía de la cantante Srita. Elena Marín.⁵⁵ La crónica de la pluma

⁴⁸ García Morales, *El Ateneo de México...*, 3.

⁴⁹ Eduardo Flores Aguirre, “Impresiones cinco series de piezas para piano solo (ca. 1922-1927) de José F. Vásquez: ejemplos de impresionismo musical mexicano” Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, 35.

⁵⁰ Francisco Monterde, tomado de “Presentación” *Savia Moderna* 1906, *Nosotros* 1912-1914, 12.

⁵¹ *Savia Moderna*, año 1, n°1, 1906, 1.

⁵² El texto hace mención del autor de la ópera *Andrea Chenier* y “La Cabrera”, *Savia Moderna*, año 1, n°1, 1906, 38-39.

⁵³ Manuel Fernández Caballero (1835-1906) figura del teatro lírico español de la segunda mitad del siglo XIX, autor de las zarzuelas “Dos princesas”, “Gigantes y Cabezudos” y “El Cabo Primero”.

⁵⁴ *Savia Moderna*, año 1, n°2, 1906, 97-99.

⁵⁵ *Savia Moderna*, año 1, n°2, 1906, 104.

de Pedro Henríquez Ureña aparece en el cuarto número, el dominicano reportó los conciertos de la Srita. Ana María Charles y Sánchez (1888-1947) acompañada de la orquesta del Conservatorio Nacional dirigida por la elogiada batuta de Julián Carrillo, a quien califica de “eminente maestro”; este mismo agente comentó el concierto sinfónico dirigido por Meneses en el Teatro Arbeau con la participación del coro del Conservatorio y finalmente en la sección de Ópera da cuenta de la Compañía Lambardi.⁵⁶ En el quinto y último número Henríquez Ureña vuelve con una crítica profunda sobre la música de Anton Bruckner, Richard Strauss y el modernismo en España;⁵⁷ también encontramos una nutrida crónica de conciertos en la cual vuelve a figurar Meneses en la dirección de un repertorio casi exclusivo de compositores europeos (Beethoven, Wagner, Massenet, Chopin) con excepción de algunas composiciones del mexicano Felipe Villanueva (1862-1893) y de un concierto en donde se ejecutaron composiciones de Ricardo Castro (1864-1907) en el Teatro del Conservatorio.⁵⁸

Sin embargo, esta revista tuvo una mayor injerencia en el campo de la pintura. Un conocido concurso en esta disciplina fue organizado por *Savia Moderna* con la ayuda de Gerardo Murillo conocido también como Dr. Atl (1875-1964) quien por cierto ofreció una conferencia para la inauguración.⁵⁹ Este evento congregó a destacadas personalidades del arte, los pintores Saturnino Herrán, Jorge Enciso (1879-1969), Joaquín Causell (1866-1935) y Diego Rivera fueron algunos de los protagonistas,⁶⁰ este último incluso había montado su taller en las instalaciones de la revista ubicadas en el sexto piso del edificio La Palestina, ubicado en la esquina Avenida 5 de Mayo, núm. 88, despacho 32 y la calle Vergara.⁶¹ Además, asistieron personalidades del ámbito político como el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Justo Sierra (1848-1912) y Ezequiel A. Chávez (1968-1946) subsecretario de la misma institución.⁶²

⁵⁶ Pedro Henríquez Ureña, “Teatros, conciertos y ópera” *Savia Moderna*, año 1, n°5, 1906, 254-258.

⁵⁷ Pedro Henríquez Ureña, *Savia Moderna*, año 1, n°5, 1906 303-307.

⁵⁸ *Savia Moderna*, año 1, n°5, 1906, 316-320.

⁵⁹ *Savia Moderna*, año 1, n°3, 1906, 137.

⁶⁰ Elisa García Barragán, “El Ateneo de la Juventud”, 74-75.

⁶¹ *Savia Moderna*, n.º1, 1906.

⁶² Roberto Argüelles Bringas, *Savia Moderna*, n.º1, 1906, 138.

Sin embargo, *Savia Moderna* contiene valiosa información relativa a otras revistas culturales y de música que circulaban en el país. En el artículo “Revista de Revistas Mexicanas” (que no se debe confundir con la revista de nombre similar) del primer número, se ofrece un panorama con las descripciones de otras publicaciones. Con ello nos percatamos de un entorno dinámico de circulación y consumo de revistas en México a cuatro años del final del mandato del régimen porfiriano:

En el momento de aparecer *Savia Moderna*, nótese en todo el país un inusitado movimiento intelectual, que se traduce por el surgimiento constante de una multitud de revistas y magazines de los más variados caracteres, que vienen a aumentar de modo considerable el reducido número de las publicaciones literarias que regularmente hemos tenido desde que México empezó a ser pueblo pensador.⁶³

Con el fragmento anterior percibimos la producción de revistas en el *habitus* intelectual de este y otros colectivos. Se nos presenta una parte de la constelación de publicaciones que aparecieron y desaparecieron como cuerpos celestes cuya luz nos llega hasta la actualidad. Así, para los editores de *Savia Moderna*, el capital cultural en las revistas cumplía con la intención de elevar la condición de la población mexicana a la de “pueblo pensador”. Para darnos una idea, según datos proporcionados por la investigadora Beatriz Hernández Gutiérrez “alrededor de 477 periódicos estaban registrados como artículos de segunda categoría”⁶⁴ en la Dirección de Correos, en las postrimerías del Porfiriato, número que disminuyó notablemente durante la Década Armada de la Revolución mexicana.

En el mencionado artículo se reseñan las siguientes revistas, entre ellas de tipo cultural, literario y musical: *Revista Moderna*, *El Mundo Ilustrado*, *Artes y Letras Revista*, *El Tiempo Ilustrado*, *Arpegios*, *La Provincia*, *Artes y Letras*, *Revista Crítica*, *El Arte Musical*, *Boletín de la Biblioteca Nacional*, *Revista Positiva*, *Alma*, *Anales del Museo Nacional*, *Boletín de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes*, *La Mujer Mexicana*, *La Actualidad* y *La Gaceta*.⁶⁵ Desde este observatorio nos percatamos que los nombres de estas publicaciones nos indican la amplia variedad y oferta temática de las revistas dirigidas a los

⁶³ *Savia Moderna*, n.º 1, 1906, 68-70.

⁶⁴ Beatriz Hernández Gutiérrez, *Los cronistas musicales a través de las páginas de El Universal Ilustrado y Revista de Revistas*, 60.

⁶⁵ *Savia Moderna*, n.º 1, 1906, 68.

diversos intereses y sectores de la cultura en México e incluso en otros lugares con lectores de lengua española.

Las revistas culturales fueron los formatos de lectura más recurrentes portabilidad, además de su variedad temática. En su gran mayoría fueron producidas en la capital de la República, con excepción de *La Provincia*, de Aguascalientes; una de las homónimas: *Artes y Letras* de Mérida; sobre la *Revista Crítica* se menciona que fue Veracruz el lugar donde radicaron sus directores Arturo R. Carricarte, de origen cubano y Pedro Henríquez Ureña.⁶⁶ De las publicaciones anteriormente nombradas, la *Revista Moderna de México* tuvo un alcance como ninguna otra en el ámbito literario y cultural en Hispanoamérica durante el siglo entrante.

Para esos años la *Revista Moderna* pasaba por su segunda etapa. Desde 1903 su nombre completo se había extendido a *Revista Moderna de México. Magazine mensual político, científico, literario y de actualidad*. En la reseña de *Savia Moderna* se le destacó por estar “a la cabeza de los impresos por entregas periódicas. Desde su fundación, que data del año 1898, ha sido, es y seguirá siendo [hasta 1911] el porta-estandarte del intelectivismo latino-americano.”⁶⁷ En distintas ocasiones la *Revista Moderna* se autodefinió con grandilocuencia, una de éstas fue en enero de 1906; se lee en la nota editorial: “sigue siendo, en manos de Jesús E. Valenzuela, la publicación literaria más culta de cuantas ven la luz en esta metrópoli.”⁶⁸ Los artistas Julio Ruelas (1870-1907) y de Roberto Montenegro (1887-1968) adornaron sus páginas con ilustraciones y plasmaron imágenes que complementaron la idea del modernismo al público lector.⁶⁹ En la segunda administración, desde 1903, se sumó a la codirección el poeta Amado Nervo (1870-1919) y el periodista Jesús Urueta.⁷⁰

⁶⁶ Fernando Curiel Defossé, *La Revuelta Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1998., 81.

⁶⁷ *Savia Moderna*, n.º 1, 1906, 68.

⁶⁸ *Revista Moderna*, (enero) 1906, 319.

⁶⁹ Pablo Ricardo Silva Guadarrama *El Ensueño. Selección de Ilustraciones de Julio Ruelas en la Revista Moderna de 1898 a 1907*. Editorial Vulpes, México, 2021, 15.

⁷⁰ Otros colaboradores fueron Pedro Henríquez Ureña, Efrén Rebolledo (1877-1929), Salvador Díaz Mirón (1853-1928) y Rubén M. Campos (1876-1945), solo por nombrar algunos.

Sobre la relación entre estas dos publicaciones, la investigadora Elisa Barragán ha propuesto que *Savia Moderna* fue “como una especie de prolongación y no, de la *Revista Moderna*”. En tono de aclaración añade al enunciado anterior “y digo, prolongación, porque algunos modernistas colaboraron en ella.”⁷¹ Tampoco se puede hablar de una prolongación real dada la brevedad de una revista cuya producción fue solo de cinco números. No obstante, como expresó el poeta Rafael López, en sentido figurado “Algunas aves comenzaron allí a cantar,”⁷² Prolongación o no, lo más importante es la estrecha relación entre los agentes de ambas publicaciones ya sea por su participación en el campo intelectual y la formación de una red de colaboración en el ámbito de las letras mexicanas e hispanoamericanas.

Otra publicación referida en el artículo sobre revistas es el semanario *El Mundo Ilustrado* (1894-1914) es la revista que dirigió el poeta Luis G. Urbina. Su fundador fue el periodista y empresario Rafael Reyes Spíndola (1860-1922) quien además era propietario del diario *El Imparcial* de cobertura nacional y quien fue favorecido por el gobierno del General Porfirio Díaz; además este importante diario se caracterizó por su auspicio a los asuntos culturales, donde la música tuvo una importancia considerable, como afirma la investigadora Beatriz Hernández Gutiérrez.⁷³ Asimismo, la publicación quincenal *El Tiempo Ilustrado* tuvo su inicio el 5 de julio de 1891 por el auspicio de Victoriano Agüeros de la Portilla (1854-1911).⁷⁴

Ambos magazines se caracterizaron por la abundancia de imágenes y contenidos al incluir fotografías, grabados, caricaturas, publicidad y anuncios publicitarios de diversos productos lo cual explica el adjetivo ilustrado como parte de sus títulos. En la misma línea, apareció *La Semana Ilustrada*, en 1910, por parte de la Compañía Editorial “Arte y Letras, S.A. bajo la dirección de Ernesto Chavero (1874-1921). El empleo de las portadas a color y la calidad y cantidad de fotografías y grabados fue notable. Llama la atención que, debido a

⁷¹ Elisa García Barragán, “El Ateneo de la Juventud: significado histórico y cultural” en *Saturnino Herrán Jornadas Homenaje*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 1989, 68.

⁷² Rafael López, tomado de Alfonso Reyes, *Pasado inmediato y otros ensayos*, México: El Colegio de México, 1941, tomado de “Presentación” en *Savia Moderna 1096, Nosotros 1912-1914*, Edición facsimilar (libro electrónico), México: Fondo de Cultura Económica, 2018, 9.

⁷³ Hernández Gutiérrez, 61.

⁷⁴ Su nombre completo fue *El Tiempo Ilustrado. Revista Universal de actualidades para la familia*. (1891-1912).

la cantidad de las imágenes (grabados y fotografías), estos impresos podían ser interesantes incluso para la población analfabeta.

Las revistas culturales se avocaron a notificar principalmente los temas de actualidad: acontecimientos diversos tanto de la ciudad capital como de los estados de la República y de países del extranjero, no solamente de Europa y Estados Unidos, sino también de muchos otros países del continente, así como de Asia y África, en menor medida. Por ejemplo, la cobertura de la Gran Guerra ocupó numerosas páginas, con ello, dirigían su interés al ámbito de la geopolítica internacional. Otra de las particularidades guarda relación con las temáticas de las conmemoraciones nacionales en los actos protocolarios, y del calendario litúrgico, en el ámbito religioso. También se destinaba una buena parte de los contenidos hacia el público femenino al cual era dirigida gran parte de la publicidad: artículos para el hogar, secciones de la moda y recetas de cocina. En síntesis, la variedad temática de los contenidos abarcó asuntos de lo social, lo económico, lo político, lo científico, lo artístico-cultural y lo deportivo. Las partes complementarias incluyeron obituarios, concursos y modos de combatir el ocio mediante chistes, acertijos, crucigramas, sopas de letras y datos curiosos.

Por otro lado, las revistas especializadas en música siguieron, fielmente, programas canónicos de la música europea, muchas veces la información provenía de revistas francesas, inglesas y norteamericanas. De las revistas musicales reseñadas en *Savia Moderna* destaca en primer lugar *El Arte Musical*;⁷⁵ su oferta temática consistió en “biografías de músicos extranjeros en boga y de músicos nuestros que son algunos notables: reseña y comenta los éxitos de los primeros teatros del mundo; ofrece sabios preceptos a los que se inician en el arte, y completa sus ediciones con varias páginas de música impresa.”⁷⁶ En esta revista especializada en música se registraron algunos de los acontecimientos de la vida musical en México, se ofreció a los lectores crónicas de óperas, operetas y zarzuelas, conciertos y recitales de música instrumental y orquestal; también, artículos de educación musical,

⁷⁵ *El Arte Musical. Revista Social Ilustrada* (1904 a 1909) publicación mensual dirigida por Manuel Larrañaga Portugal (1868 – 1919) y Luis G. Jordá (1869 – 1951), editor propietario y fundador: Aurelio Cadena y Marín, fue impresa en el taller de litografía y tipografía “La Europea”, Olivia Moreno, *Una cultura...*, 69.

⁷⁶ *Savia Moderna*, “Revista de Revistas...”, p. 69.

historia, biografías, cuentos y poemas alegóricos a la música, ensayos sobre estudios estéticos y de la teoría del arte. Siempre con una perspectiva de superioridad musical europea.

En sus páginas podemos evidenciar – además de la calidad de sus grabados –, que se trata de una publicación con carácter cosmopolita dirigida a los lectores de las clases acomodadas económicamente: un público refinado y educado en “las buenas costumbres” de la época. No podía faltar en *El Arte Musical* la sección de mujeres cuyo contenido se vislumbra más bien como una guía moral y de comportamiento femenino y no estrictamente de información musical. Tanto en la publicidad como en la sección titulada “Para las damas” se da cuenta de algunos temas que nada tienen que ver con la música: recetas de comida, productos de belleza, tendencias de moda europea, consejos de salud, entre otros.

En la edición del mes de octubre de 1907, la revista *El Arte Musical* cambió su nombre por el de *El Arte. Revista Musical y Literaria*. Para nuestra sorpresa, en este número aparece un artículo titulado “La crítica musical”. Tomamos el siguiente fragmento con la intención de conocer las opiniones como ejercicio de enunciación en cuanto a este concepto y objeto de estudio de la presente investigación:

Pocas cosas hay que debieran tomarse tan en serio como la crítica musical, y, sin embargo, muy rara vez la vemos ejercida con seriedad y de modo razonable. [...] ¿Qué sería el día de mañana la historia de nuestro arte si el tiempo no se encargara de arrumbar tanta hojarasca al cesto de los papeles inútiles? [...] Para llegar al resultado apetecido en la educación artística, es preciso ejercer la crítica con arreglo a las más honradas convicciones; como verdadero sacerdocio del arte. Sin desviarse a la derecha ni a la izquierda por consideraciones extrañas al arte mismo, y a las leyes de la santa y racional estética. Pero ¿son conocidas esas leyes estéticas en que podamos cimentar nuestros juicios? Mejor que la denominación de *popular* cuadra la de *vulgar* a la crítica ejercida por las muchedumbres [...] No hay cosa más expuesta a error que el dar por bueno, en materia de música, lo que aplaude el vulgo...⁷⁷

Sobre la cita anterior, retomamos la pregunta “¿son conocidas esas leyes estéticas en que podamos cimentar nuestros juicios?” La crítica vulgar de las muchedumbres, opuesta a una crítica más exclusiva y elitista indica la mentalidad reinante de la época y de las aspiraciones de clase a la cual iba dirigida esta publicación. Estas son algunas de las posturas del debate

⁷⁷ Fr. E de U., “La crítica musical” *El Arte. Revista Musical y Literaria*, tomo IV, núm. 10, 1907, 5.

en torno a la identidad nacional en México en su constante proceso de cambio. La ideología basada en la estética porfiriana, como se muestra en las últimas líneas de la cita, modelaba a las voces de críticos mediante una distinción de clase social, haciendo un lado las manifestaciones populares.

En cuanto a la nómina de colaboradores de *El Arte Musical* escribieron para esta revista las plumas de Gustavo E. Campa (1863-1934), Carlos J. Meneses (1863-1929), Ernesto Elorduy (1854-1913), Rafael J. Tello (1872-1946), Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941), Pedro Valdez Fraga (1864-1943), Luis González Obregón (1865-1938) y Heriberto Frías (1870-1925). Este grupo de músicos y literatos fueron cercanos al campo de poder del régimen porfiriano, ocuparon puestos directivos en las instituciones culturales como el Conservatorio Nacional. Con excepción de Lerdo de Tejada, se generó entre estos músicos la orientación hacia “francesismo” como una nueva tendencia, en contraposición del “italianismo” que había dominado la mayor parte del siglo XIX. La corriente francesista de la música en México encuentra su paralelismo musical en el modernismo literario de la *Revista Moderna*.

En su trabajo de tesis, Gabriela Martínez Dorantes ubica al compositor Gustavo E. Campa como el promotor del modernismo musical francés en México y a Melesio Morales, quien previamente fuera maestro del primero, como el principal representante del estilo italiano desde las últimas décadas del siglo XIX. El trabajo de Martínez aborda las controversias entre estos dos personajes y la disputa por acceder al puesto de director del Conservatorio Nacional de Música⁷⁸ como la joya más preciada de la corona en el ámbito institucional de la música en México. Los compositores identificados con el estilo francés son conocidos como el *Grupo de los Seis*, integrado por Juan Hernández Acevedo (1862-1894), Felipe Villanueva (1862-1893), Carlos J. Meneses, Ignacio Quesadas (s.f.), Ricardo Castro y el líder del grupo, Gustavo E. Campa. Si bien este grupo realizó esfuerzos concretos para introducir un estilo diferente en la composición musical del país, no es posible hablar de una integración a la que se pudiera atribuir características estéticas del arte musical

⁷⁸ Gabriela Martínez Dorantes, “Gustavo E. Campa: promotor del modernismo musical en México (1883-1908)” Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Querétaro, 2023.

mexicano. Las producciones de música vernácula no eran consideradas artísticas, sino como un mero fenómeno de entretenimiento vulgar de las clases bajas y acompañamiento de la danza. Indistintamente del bando u orientación al que pertenecieran, para la gran mayoría de los compositores de la tradición del siglo XIX la ópera fue la máxima demostración de musicalidad.

Cabe mencionar que Gustavo E. Campa logró posicionarse en el ámbito hispanoamericano de la crítica musical desde finales del siglo XIX. En el prólogo de su libro *Críticas Musicales* (1911), el compositor español Felipe Pedrell (1841-1922), director de la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana*, recordó que Campa había empezado a colaborar con su publicación desde sus inicios.⁷⁹ Ignoramos el motivo por el cual se omite en *Savia Moderna* la revista musical dirigida por Campa, es decir *Gaceta Musical*⁸⁰ - no debe confundirse con la publicación homónima surgida en 1928 en París la cual fue dirigida por Manuel M. Ponce y que abordaremos en el tercer capítulo de este trabajo – que había sido hasta ese momento – la revista musical más longeva del país, publicada de 1898 a 1914. Martínez apunta que dicha publicación quincenal “promovía el modernismo musical en todos sus aspectos, al contener artículos y críticas sobre obras y compositores.”;⁸¹ contó asimismo con las colaboraciones de Amado Nervo y Rubén M. Campos, el nombre de este último apareció como codirector de la mencionada publicación en una mención del diario *La Voz de México* en 1907.⁸²

En 1937, Manuel M. Ponce recordaría al maestro Campa con motivo de su tercer aniversario luctuoso en la revista *Cultura Musical*:

...una vida consagrada a la música, tanto a la composición, como a la enseñanza y a la crítica [...] En sus escritos, Campa sabe adunar la solidez de su cultura a la corrección del lenguaje, la profundidad del comentario técnico a la amenidad de los pasajes

⁷⁹ En la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana* dice Pedrell escribieron los músicos mexicanos siguientes: Ricardo de Castro, Felipe Villanueva, Ramírez Tello, Carrasco, Melesio Morales, Julio Ituarte, Riva Toledano, Aguirre. También menciona la colaboración de artistas cubanos, puertorriqueños, dominicanos y uruguayos. Felipe Pedrell, “Breve Proemio” en Campa, Gustavo E., *Críticas Musicales*, París: Librería de Paul Ollendorf, 1911. VII y VIII.

⁸⁰ Al momento de esta investigación no se ha logrado ubicar ejemplares de *Gaceta Musical* dirigida por Gustavo E. Campa que estén disponibles en los acervos públicos mexicanos.

⁸¹ Gabriela Martínez, 54; Beatriz Hernández, “Los cronistas musicales...”, 63.

⁸² Gabriela Martínez, 140.

descriptivos o biográficos. Su prosa es interesante y fácil, sin egolatrías pedantescas, sin deficiencias mal encubiertas por vana palabrería, enriquecida siempre por constantes lecturas, por continuados estudios y observaciones.”⁸³

De regreso a *Savia Moderna* – la revista de arte y literatura que reunió a una buena parte de quienes a la postre formaron el Ateneo de la Juventud y la cual ha sido nuestro punto de partida para aproximarnos a la edición revisteril en México de inicios del siglo pasado – hemos de reconocer que la música no fue uno de los temas centrales. Tampoco encontraremos una revista musical auspiciada por este grupo intelectual, pues se interés era más bien literario. La reflexión sobre cuestiones musicales tuvo lugar en famosas conferencias organizadas por estos agentes en donde se complementaron los programas con actos musicales; no es gratuito el nombre de “La Sociedad de Conferencias y Conciertos”, este último aspecto menos atendido en la historiografía de los actos públicos del Ateneo de México.

La Sociedad de Conferencias y Conciertos surgió en 1907 y fueron impulsadas por el arquitecto Jesús T. Acevedo. Estas reuniones dieron origen a la consolidación del grupo y mediante formas de sociabilidad intelectual que permitieron la cohesión de ideas por parte de los miembros participantes. Álvaro Matute habla sobre la importancia de la conferencia como acto público, ya que ésta “...se convertía en un instrumento de comunicación cultural a través del cual se acercaba un grupo de jóvenes informados a un público virtualmente interesado en ponerse al día en cuestiones filosóficas, estéticas y literarias...”⁸⁴

Los temas en las sesiones de las ponencias fueron la filosofía, la ciencia y el arte. Destacó la literatura, aunque no se ignoró la pintura, ni la arquitectura, ni la música. En 1908, ésta última motivó el contenido de la ponencia de Pedro Henríquez Ureña quien habló sobre “La influencia de Chopin en la música moderna”. Este importante intelectual dominicano, quien al igual que su hermano Max, no fue precisamente recordado por su perfil de crítico

⁸³ M. M. Ponce, “El Maestro Campa” en *Cultura Musical*, Vol. I., núm. 11, septiembre 1937, pp. 21-23.

⁸⁴ Álvaro Matute, *El Ateneo de México*, 13.

musical, aunque si se revisa su trayectoria de humanista, es posible saber que este arte no le fue indiferente.⁸⁵

En su libro, como ya se comentó, Álvaro Matute presenta una lista nominal de todas y todos los integrantes de la asociación del Ateneo de México, los nombres vienen acompañados con sus fechas vitalicias y sus profesiones. Según este cuadro informativo el grupo de intelectuales contó con tres integrantes relacionados directamente con la música: Alba Herrera y Ogazón, Carlos Lozano y Manuel M. Ponce; aunque no hay que perder de vista a María Enriqueta Camarillo y Roa, quien sí aparece en la lista, pero su profesión es omitida por Matute. En la actualidad, es sabido que esta mujer cultivó no sólo las letras, sino también la música y la pintura.⁸⁶ Juan S. Garrido relata que fue una buena pianista y en 1901 “...vio publicadas dos danzas suyas tituladas *Inés y Hortensia*. Ignoramos la razón por la cual María Enriqueta dejó de componer, pues estas dos danzas son excelente muestra de una fina inspiración.”⁸⁷ Camarillo, al igual que Alba Herrera, estudió en el Conservatorio Nacional de Música. Por lo anterior, las únicas dos mujeres que pertenecieron al Ateneo de México tuvieron formación musical y posteriormente se desarrollaron en las letras y colaboraron para distintos periódicos y revistas, es decir participaron activamente en la vida pública, dominada como es sabido por el control masculino.

Sobre Carlos Lozano E. (1888-1918), poco se ha podido rastrear sobre él; Alfonso Reyes lo mencionó como su compañero de viaje en el vapor hacia Europa en 1913.⁸⁸ Con excepción de Lozano y Camarillo, Alba Herrera y Ogazón y Manuel M. Ponce fueron figuras señeras en la crítica musical de inicios del siglo XX. Se infiere que el clima académico en donde se desarrollaron favoreció su pensamiento crítico sobre el fenómeno musical. Ambos dictaron conferencias sobre este arte en el año de 1913, como afirma la investigación de Alfonso García Morales, sobre lo cual comenta que el 24 de enero en el recinto conocido

⁸⁵ “En los escenarios neoyorkinos descubrió la música, la ópera y el teatro que dan tema a muchos de sus artículos juveniles.” García Morales, p. 23.

⁸⁶ María Enriqueta Camarillo y Roa (1872-1968) artista, pianista y compositora mexicana fue escritora en los géneros de poesía, novela, dramaturgia y traducción; estuvo nominada el premio Nobel de literatura en 1951; sobrina del escritor José María Roa Bárcena.

⁸⁷ Juan S. Garrido, *Historia de la Música Popular en México*, México: Editorial Extemporáneos, 1981,

⁸⁸ Alfonso Reyes, *Diario, 1911-1930*, Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 1968.

como el Orfeón Popular, Alba Herrera y Ogazón presentó “La Música y sus condiciones en México”⁸⁹, aunque no especifica el autor si la disertación de esta mujer se presentó como parte de la Sociedad de Conferencias o por una instancia cultural distinta. En cambio, sí se reportó su ejecución al piano como parte de los programas del Ateneo.

Al término de aquel violento 1913 se llevó a cabo en la capital mexicana la disertación de Manuel M. Ponce titulada “La Canción Mexicana” en la Librería General de Enrique del Moral como parte del último Ciclo de Conferencias de dicha asociación. Fue esta librería un importante espacio de sociabilidad y punto de encuentro de distinguidos intelectuales; su administración corrió a cargo de Francisco Gamoneda (1873-1953) librero de origen español, emigrado a la ciudad de México en 1909. Cabe señalar, que esta librería publicó la revista *Biblos* de octubre de 1912 a diciembre de 1913 de contenido literario.⁹⁰

De otras revistas musicales de la época nos informa en su artículo de investigación Beatriz Hernández Gutiérrez: *La Aurora* (1889-1909) – sobre la cual no se ha encontrado mayor información –, *Música I.* (1909-1911), dirigida por el pianista Carlos del Castillo (1882-1959) y *El Conservatorio* (1913), dirigida por Julián Carrillo cuando por primera vez estuvo a la cabeza de dicha institución.⁹¹

Una vez que dejó de publicarse *Savia Moderna*

[...] en la mente de todos quedó la idea de que se debía emprender otra labor colectiva. Mucho hablamos de ello: fundar un nuevo periódico, dar conferencias... y hasta que un día Jesús Acevedo (un arquitecto de veinticinco años acababa de triunfar en el concurso para la construcción de la Gran Escuela Normal) nos sorprendió a todos con un plan de veladas breves, conferencias-conciertos, que en seguida se puso a discusión y adquirió forma definitiva.⁹²

Hasta aquí hemos intentado ofrecer un panorama de las principales revistas culturales y musicales en México desde finales del Porfiriato hasta los inicios de la Revolución. De esta forma, comenzamos a identificar el campo intelectual de la música, así como de los agentes

⁸⁹ García Morales, 238.

⁹⁰ Juana Zahar Vergara, *Historia de las Librerías de la Ciudad de México: una evocación*, México: UNAM, Centro de Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 1995, 65.

⁹¹ Hernández Gutiérrez, 63.

⁹² Pedro Henríquez Ureña, “Conferencias y tes”, en *Obras Completas I*, tomado de García Morales. 322.

de la crítica musical surgidos del grupo Ateneo de la Juventud y quienes representaron el cambio generacional al Grupo de los Seis.

En el ambiente de sociabilidad intelectual de la Sociedad de Conferencias y Conciertos se desarrolló una crítica musical novedosa para su tiempo, pues en concordancia con la filosofía moderna, Manuel M. Ponce añadió el ingrediente folclórico de forma novedosa, con ello daba inicio una recuperación de los valores musicales evocadores de la identidad mexicana. Conozcamos en qué consistió la propuesta de Ponce en lo que concierne a la música popular.

“La Canción Mexicana” de Manuel M. Ponce en *Revista de Revistas*

El músico nacido en Fresnillo, Zacatecas, Manuel María Ponce Cuellar (1882-1948) es hoy en día una figura emblemática del nacionalismo musical mexicano del siglo pasado, al igual que Carlos Chávez (1899-1978), Silvestre Revueltas (1899-1940) y José Pablo Moncayo (1912-1958). Como compositor musical, es bien conocido que Ponce incorporó elementos de la música popular mexicana a la música de concierto. “De 1910 es su Concierto mexicanista para piano y orquesta; de 1911, su Trío romántico-nacionalista, así como sus Rapsodias mexicanas en forma de variaciones; y de 1915, su Sonata para piano sobre temas mexicanos.”⁹³ Lo anterior siempre en la tradición del canon europeo ya que en su juventud recibió formación musical en Italia y en Alemania. En 1912 publicó la canción que alcanzó fama internacional, *Estrellita*.

Para cuando estalló la Revolución mexicana, el maestro Ponce ya se había convertido en un prestigioso compositor y pianista por lo que contaba con un capital cultural y musical significativo – principalmente para la élite mexicana – por lo tanto, era un representante de la “alta cultura” no por su origen, sino por su formación. Como escritor, Manuel M. Ponce dio sus primeros textos en el ambiente intelectual del Ateneo de México del cual formó parte, sin embargo, sus escritos son derivados de su trabajo como compositor, de acuerdo con su sensibilidad artística al valorar las canciones populares con las que muy posiblemente tuvo

⁹³ Pablo Castellanos, *El Nacionalismo musical en México*, México: Seminario de Cultura Mexicana, 1969, 10.

contacto desde niño en Aguascalientes, la ciudad que lo vio crecer y en donde recibió sus primeras lecciones de piano con su hermana mayor, Cuquita Ponce.⁹⁴

En diciembre de 1913, una semana después de la famosa conferencia de Manuel M. Ponce “La Canción Mexicana” fue publicado el artículo homónimo en el Suplemento de Navidad de la *Revista de Revistas* el día 21 de diciembre. Con esto se rompe un silencio en la crítica musical que buscaba revalorar y dignificar la estética popular de las regiones del interior del país. Para ese entonces el compositor zacatecano ya había compuesto parte del repertorio correspondiente con lo que sus biógrafos suelen clasificar como estilo romántico;⁹⁵ sus obras ya venían haciendo eco de una inspiración popular, pero siempre en un lenguaje musical sofisticado, es decir, pulcro y académico.

Ahora bien, nos preguntamos: ¿Cómo fue el perfil de escritor de Ponce? Su voz autorizada como conferencista del Ateneo de México posibilitó el posicionamiento de la música popular mexicana en la discusión pública a través de su disertación como parte del *habitus* del campo intelectual al ocupar un puesto dentro del grupo de literatos a lado de los poetas Luis G. Urbina y Rubén M. Campos. ¿De qué trató esta conferencia, cuya importancia ha sido ya comentada de la historia del nacionalismo musical? ¿En qué medida es cierta la hipótesis de que, a partir de estas ideas, se vislumbró una integración de la música popular a la noción del nacionalismo de Estado? ¿Por qué fue importante su publicación en ese semanario?

El semanario *Revista de Revistas* comenzó a publicarse en enero de 1910. Durante la Revolución mexicana la incertidumbre fue una constante para el periodismo nacional; no

⁹⁴ María del Refugio Ponce Cuellar (1880-1956) fue pianista y compositora. Jeannette Brigitte Nájera, “Desafiando el Compás: La Contribución de Cuquita Ponce a la Historia de las Mujeres en la Música de Aguascalientes” [Tesis de Maestría] Universidad de Aguascalientes, 2025.

⁹⁵ Referente al romanticismo: movimiento literario y de ideas que se inició a fines del siglo XVIII y perduró durante la primera mitad del siglo XIX; se caracteriza por el predominio del sentimiento y la pasión, el individualismo y el amor a la libertad, sobre la razón y las normas; se opone como actitud espiritual al clasicismo. Diccionario María Moliner, Ed. Gredos, Madrid, 2004, 980. El romanticismo musical está situado en el siglo XIX y parte del XX. La música del romanticismo se dirigió a las audiencias burguesas y se refiere a “un tipo de música inspirada en la naturaleza, la literatura, los personajes y los acontecimientos históricos.” Martínez G., Miguel A., “El Romanticismo Musical y la Historia” *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Miscelánea, Caracas, 1141.
<https://biblat.unam.mx/hevila/BoletindelaAcademiaNacionaldeLaHistoriaCaracas/1986/vol69/no276/23.pdf>.

obstante, esta revista superó las etapas más raudas del conflicto. Esta importante revista cultural ha sido una de las más longevas, casi un siglo. Dicho proyecto editorial fue fundado y dirigido por el jalisciense Luis Manuel Rojas (1871-1949). En palabras de la investigadora Beatriz Hernández. “La publicación fue postulada como un *magazine* cosmopolita por lo novedoso de su formato y contenido”;⁹⁶ el término utilizado denota una aproximación al periodismo moderno de vanguardia.⁹⁷ En lo que se refiere a los contenidos, el semanario buscaba acaparar todos los gustos: deportes, teatro, damas (consejos de belleza y salud, o recetarios, pero también moda), notas sociales (matrimonios, titulaciones de profesionistas), sección bibliográfica (reseñas, críticas literarias, recomendaciones), noticias, concursos y adivinanzas. La sección de *Literatura y Arte* fue una importante plataforma de los escritores más representativos de la época.

No es una casualidad que la conferencia de Manuel M. Ponce se haya publicado en la revista donde asiduamente su amigo cercano, el poeta y cronista Luis G. Urbina (1864-1934), quien además había reseñado los conciertos de este y de otros músicos en diversos diarios de la capital, entre ellos *El Imparcial*.⁹⁸ La participación de agentes intelectuales de distintos campos permitió la promoción de la crítica literaria y musical en las revistas. Los miembros del Ateneo de México encontraron en las revistas culturales una manera más viable y económica de publicar sus escritos e insertar la discusión en el espacio público. La camaradería, el compañerismo o, si se prefiere, el capital relacional, entre los campos intelectual y periodístico, cimentó un canal de comunicación con la sociedad civil. Ponce y otros músicos del campo musical-intelectual interactuaron de forma colaborativa con el campo literario-periodista, como Luis G. Urbina, además de Ramón López Velarde y muchos otros escritores.

Encontramos en la edición número 199 del Suplemento Navideño, un cuadernillo anexo con dieciséis páginas y con papel de mejor calidad que la publicación regular,

⁹⁶ Beatriz Hernández, 67.

⁹⁷ El término *magacín* o *magazín* en español se deriva de *magazine* del inglés, fue utilizado por primera vez con su connotación de publicación periódica de variedades con la revista londinense *The Gentleman's Magazine* en 1731. <https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=gentlemans>.

⁹⁸ Beatriz Hernández Gutiérrez, “Los cronistas musicales a través de las páginas de *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas*”, *Diacronías*, núm. 29, 62.

asimismo las ilustraciones son a color. “Ofrecemos hoy a los abonados de Revista de Revistas la edición de Navidad y año nuevo que les habíamos prometido.”,⁹⁹ rezaba su presentación. Integran dicho suplemento diez títulos de escritos de distintos autores entre los que se destacan en primer lugar “La Canción Mexicana”, seguido del poema *El rosal enamorado* de Urbina, “Campanas y campanarios” artículo del historiador José de J. Núñez y Domínguez (1887-1959) – quien en años posteriores ocupó el cargo de director de esta misma revista –, “Retablo de Navidad” prosa del uruguayo José Enrique Rodó (1871-1917)¹⁰⁰ y un breve artículo que lleva por título “Año Nuevo Azteca” por el autor de *Forjando Patria*, Manuel Gamio (1883-1960). La elección de dichos autores responde también a la consolidación de los agentes intelectuales que permanecieron en el país.

De regreso al artículo de la conferencia de Ponce apuntamos las siguientes características del formato: la extensión es de dos páginas a tres columnas, en las que se incluye texto escrito y anotaciones musicales con el uso de pentagrama; asimismo, fragmentos cortos de letras de canciones con fines explicativos y dos grabados que retratan a un músico mexicano anónimo sosteniendo una guitarra y ataviado con el tradicional sombrero de palma, bigote poblado con las puntas hacia arriba y corbatín de charro, en la otra viste un jorongo o sarape adornado con grecas de estilo prehispánico. También, en la segunda página, interrumpe el texto la partitura para piano y canto de *Soñó mi mente loca*, música de Manuel M. Ponce, con letra de Luis G. Urbina;¹⁰¹ al parecer, estas notas musicales cumplen una finalidad ilustrativa por su tamaño reducido y porque, en comparación, en la tercera cuartilla viene publicada en toda su extensión la partitura de la canción *Marchita el Alma*, que de acuerdo con Leonora Saavedra se trata de un arreglo de Ponce.¹⁰² Esta última es más fácil de leer para el pianista en cuanto a que se despliega en toda la página. Algo que nos recuerda que las revistas incluyeron las partituras con el propósito de ser interpretadas.

⁹⁹ *Revista de Revistas*, “A los lectores de Revista de Revistas”, Año IV, n°199, México 21 de diciembre de 1913. 1.

¹⁰⁰ Autor de *Ariel* (1900), obra emblemática del pensamiento hispanoamericano, introducida al círculo del Ateneo de la Juventud por instancias de Pedro Henríquez Ureña. García Morales, 199.

¹⁰¹ Leonora Saavedra, “Manuel Ponce y la Canción Mexicana” en *Heterofonía*, núm. 142, enero-junio 2010, 155.

¹⁰² Algunas fuentes difieren en cuanto a la autoría de esta canción romántica: Pablo Castellanos atribuye la composición a Melesio Morales en *El nacionalismo musical en México*, 1969, 8.

Por último, un fragmento del poema *La Sandunga*¹⁰³ de autoría del doctor Rodolfo Figueroa (1866-1899), se lee finalmente la firma de Ponce.

El contenido del artículo está dividido en cinco partes indicadas por subtítulos, aunque hay más fragmentos visibles que lo integran sin encabezado: es el caso de la introducción con la cual Ponce aborda el tema de la canción popular en general, sin referirse a la cultura mexicana en específico y donde identifica elementos generales de cualquier país. “La canción popular es la manifestación melodiosa del alma de un pueblo”, enuncia la frase de apertura. Es decir, Ponce introduce el tema de los sentimientos. Esta música, parafraseamos, es el desahogo de quienes sufren y solo de esta manera pueden expresar su dolor; quien canta “interpreta sus más recónditas emociones.” A través de contrastes sociales entre las clases altas y bajas, el autor alude a los contextos en donde surge la canción popular en su forma natural; plantea con ello la posibilidad de que el destino favoreció a unos con riquezas materiales, y a otros les dio la expresión del sentimiento musical. En la dicotomía pobre-rico. La canción popular “nunca tuvo su origen en los salones dorados y deslumbrantes de los magnates”; humilde-poderoso: “No podía ser la expresión del sufrimiento de un poderoso, porque los sufrimientos de los poderosos se evaporan entre las burbujas del champagne...”¹⁰⁴ Con lo anterior, Manuel M. Ponce cambia el sentido de la percepción hacia la clase baja al darles lo que las otras clases no tienen, la expresión más pura del alma.

El siguiente subtítulo – idéntico al título del texto – es un abordaje técnico y en términos musicales de la canción popular mexicana. Esta sección trata sobre las estructuras melódicas que, en opinión del músico, fueron “la belleza de estas pequeñas composiciones.”¹⁰⁵ La estructura referida incluye un *ritornello* – que no es otra cosa que una repetición total o parcial de la melodía principal – y también los acordes empleados para dotar a esta música su estilo característico. Sobre las primeras, afirma que la forma melódica es de origen italiano. Es entonces una evidencia de que la ópera influyó en la fusión de elementos musicales en México.

¹⁰³ No se indica en el texto si los versos corresponden a la canción del mismo nombre, sin embargo, la métrica no coincide con la cadencia del compás de tres cuartos.

¹⁰⁴ Manuel Ponce, “La Canción...”, s/n.

¹⁰⁵ Manuel Ponce, “La Canción...”, s/n.

En el apartado “Tres formas de canciones mexicanas” informa sobre las formas rítmicas, en este caso, sobre la velocidad de la canción y la métrica del compás. La primera es la canción de melodía amplia y lenta, la segunda, de movimiento rápido y la tercera en compás ternario y en tiempo moderado. Se ofrecen ejemplos en el pentagrama del segundo y tercer caso, sobre los cuales no entramos en detalles. Ponce comenta el parecido de la *Tarantella* y al *Zapateado español* con una canción bailable de Chihuahua en compás de seis octavos, que podría entenderse como la *polka*. Sin embargo, lo más llamativo en esta parte es la referencia hacia una de las canciones mejor conocidas por los mexicanos: *Las mañanitas*, que al parecer ya era conocida por aquellos años, no se presenta su letra porque “la misma popularidad de esta canción me exime de escribirla aquí”,¹⁰⁶ dice Ponce, y sobre la cual Ricardo Miranda afirma que se trata de “[...] esa canción popular que los mexicanos desafinamos cada vez que alguien cumple años [...]”¹⁰⁷

En el fragmento siguiente, Manuel M. Ponce vuelve a los temas acerca de las emociones en “Los asuntos de las Canciones”, en sus palabras, son éstos “el amor, el sufrimiento, la embriaguez y alguna vez, mezclada la idea de religión”,¹⁰⁸ ejemplifica con versos de las canciones sobre las que indica el tipo de sentimiento. Sobre las letras señala que son elaborados por individuos “ayunos de cultura literaria, que expresan sus ideas en la mejor forma que les es posible: gritos de dolor verdadero, arrancados a un corazón torturado”.¹⁰⁹ Así describe Ponce el grado de expresividad de la música popular mexicana. También resalta, por el otro lado, las melodías alegres y picarescas; otras cuyos trabajos poéticos han sido mejor cuidados. La embriaguez, acompaña los dos estados de ánimo que “(por desgracia) es indispensable en la vida de nuestro pueblo”,¹¹⁰ se lamentaba el compositor.

En “La Genesis de la canción popular” el compositor hace una demostración de su talento como investigador al referirse a un estudioso en la materia. Se trata de Camilo Mauclair, pseudónimo de Séverin Faust (1872-1945) de quien retoma la idea de que es poco

¹⁰⁶ Ponce, “La canción...”, s/n.

¹⁰⁷ Ricardo Miranda, *Manuel M. Ponce*, 299.

¹⁰⁸ Ponce, “La canción...”, s/n.

¹⁰⁹ Ponce “La canción...”

¹¹⁰ Ponce “La Canción...” el paréntesis pertenece a la cita original.

probable determinar la identidad de los autores de las canciones populares; aspecto de la tradición oral, “es tan intangible como el vuelo de un pájaro”, alude Ponce al crítico de arte y escritor francés. Más adelante, Ponce da a conocer su disgusto por el *Two step* un ritmo surgido en el contexto urbano de Estados Unidos. Las opiniones sobre los géneros musicales de ritmos relacionados con el jazz tendrán diversos matices en publicaciones futuras dirigidas, a la postre, por el mismo Ponce. Estas opiniones bien merecen una investigación aparte.

En las descripciones empleadas al hablar del “alma popular” Manuel M. Ponce recrea imágenes sobre el estado de enamoramiento de un hombre quien observa maravillado a la mujer “que bajaba con un cántaro al hombro para llenarlo en el río, a la que le sonrió furtivamente en la iglesia...”, o del amor a la patria, al exaltar sus hermosos paisajes: “el cielo de su México es más azul y luminoso, las florecillas de las praderas más fragantes y profundas, el rumor del río”. Estas evocaciones guardan alguna relación con los años de vida provinciana de Ponce en el Bajío aguascalentense.

Después, el texto sigue con un apartado carente de subtítulo, pero sabemos – por las viñetas entre los párrafos – que no pertenece al anterior. Se presenta una idea general del músico mexicano, por lo general trashumante, quien recorre los pueblos y sus ferias cantando y tocando con la guitarra las melodías por todos conocidas. La descripción coincide con el personaje de las ilustraciones. Con ello, Ponce busca resaltar el anonimato de los cantantes poseedores del conocimiento de la lírica musical. La función social de este tipo de trovador moderno es también apreciada por Th. W. Adorno en uno de sus ensayos sobre música. El filósofo alemán lo presenta con las siguientes palabras: “El musicante que antaño vagaba de acá para allá se relacionaba inmediatamente con quienes le escuchaban: tocaba para ellos; lo que él hacía tenía valor de uso, bien el de servir para el baile, bien el de querer alegrar a la gente...”¹¹¹ La sociabilidad en torno a la música era parte del *habitus* de los músicos populares a los que se refería Ponce.

¹¹¹ Th. W. Adorno, *Escritos musicales*, 238.

Finalmente, en el apartado “La obra de arte y la canción popular” el *Folklorismo* internacional se presenta como una tendencia de algunos compositores europeos, quienes tomaron extractos de piezas populares para estilizarlas en composiciones que imitaban los estilos musicales desarrollados desde el siglo XIX, con un nacionalismo y su relación con el romanticismo musical europeo como lo hacían los compositores Dvrak, Glinka, Brahms, Chopin, Schubert, Grieg, quienes eran los modelos de Ponce en sus estudios de sobre el folclor. El tema del folklorismo internacional se abordará en un siguiente apartado de este capítulo.

Un último párrafo del artículo muestra la incertidumbre de Ponce sobre el futuro de México, si tomamos en cuenta el estado de vulnerabilidad de la vida política y social, no es para menos la expresión de ese nerviosismo: “Y si por la crueldad del Destinouviésemos que sufrir la injusta opresión de un pueblo más fuerte que nosotros, quedarían, para fortalecer nuestro amor a la patria, el azul incomparable de nuestro cielo y las hermosas canciones populares, que son el signo de nuestro mexicanismo indestructible.”¹¹² Con ello, Ponce enfatiza que la fortaleza de la identidad mexicana que tiene más posibilidades de sobrevivir incluso a expensas del territorio en una invasión extranjera.

¹¹² Ponce, “La Canción...”, s/n.

REVISTA DE REVISTAS—Suplemento de Navidad

LA CANCIÓN MEXICANA

La canción popular es la manifestación melódica del alma de un pueblo. El pueblo canta, porque necesita una exquisita forma de expresión para exteriorizar sus más íntimos sentimientos. Es el desahogo del alma popular que sufre y canta, y no hace uso de las palabras únicamente, porque sólo la música puede interpretar una rica variedad de emociones. Por eso, la música es la más antigua y la más dulce compañera de la humanidad.

Para no todas las clases sociales han podido expresar sus emociones musicalmente; parece que al pueblo, que ha sufrido a tantos desheredados de las comodidades y placeres que proporciona la riqueza, ha dotado a esas clases desahogadas de la forma, de un sentido musical extraordinario y de un sentimiento artístico poco común, de que carecen, por lo general, los que forman la clase aristocrática.

Por eso la canción es producto genuino del pueblo. Nunca tuvo su origen en los salones dorados y distinguidos de los magnates; no surgió jamás de una seña aristocrática. La canción popular nació en las humildes cabañas o en las modestas viviendas de los campesinos. No podía ser la expresión del sufrimiento de un pedregoso, porque los sufrimientos de los poderosos se evaporan entre las burbujas del champagne y se olvidan en la loca carrera de un automóvil... No podía ser tampoco la expresión del amor de un burgués, porque el amor de los burgueses se refina y se mueve con un vals de ópera victoriana, o se exalta con el ritmo camaleón de un tango-walt americano.

La canción popular suena todo el sufrimiento, la pasión, el amor, los odios, la esperanza, la desilusión, los deseos, las tentaciones y los fuertes alegrías de esa clase social condenada al rudo trabajo y a la indiferencia de las poderosas.

La canción popular no pudo nacer después de un "bra o'clock tea" o de una portada de "tona"; no pudo surgir de los salones privados de una seña de sociedad. Es sencilla como las flores de los campos, dulce como la valse del pueblo; dulce y apacible como un canto de cordero; lírica en su melodía las visiones de felicidad y los dolores de esos pobres almas que sufren por el mundo recorriendo la vía dolorosa que el destino imprime en la vida humana.

LA CANCIÓN MEXICANA

La canción popular mexicana se divide en dos partes: en la primera se expone la frase frase melódica, la cual termina en la misma tonalidad en que fue iniciada:



La segunda parte está compuesta de dos frases que se repiten para completar la frase melódica y, después, el ritornelo característico del final de la primera parte, termina la canción:



Toda la belleza de estas pequeñas composiciones reside en la melodía, pues como se ha dicho ya, los versos que deben emplearse para armonizar la música que como ejemplo he escrito, son los naturales, sobre la tónica, la quinta y la octava de la tonalidad.

La forma melódica de la canción mexicana, es indubitablemente de origen italiano, pues carece de los trébullos y formas de los otros españoles, así como del estilo peculiarísimo del lied alemán.

TRES FORMAS DE CANCIONES MEXICANAS

Teniendo como base de composición el procedimiento que hemos considerado en el ejemplo anterior, podemos reconocer tres formas de canciones mexicanas:

- 1° La canción de melodía amplia y lenta.
- 2° La canción de melodía rápida.
- 3° La canción en compás ternario y en tiempo moderado.

Sin embargo, todas conservan el ritornelo característico y la esencia de melodización. Como un modelo de canción en tiempo rápido, podría servir la siguiente canción originaria de las serranías de Chihuahua:



En esta segunda forma encontramos dos variedades: el aire rico y bailable del trazo y el compás compuesto de 6/8. A pesar de tener el mismo compás de la *Varanella italiana* y del *Zapaleado* español, se nota una gran diferencia en los procedimientos rítmicos, pues en esta segunda forma de canción mexicana se encuentran son tan raras frecuencias (más de pequeño valor, ligadas con otras de mayor duración, que producen en el alma una impresión inquietante y desconcertadora. (Véase el tercer ejemplo del mismo ejemplo.)

La tercera forma de canción, compuesta en compás ternario, tiene el aire de mazurca lenta y las particularidades que se notan en las otras formas:



Esta tercera forma de canción se encuentra con mayor frecuencia que la primera forma de melodía lenta y en compás ternario o binario, y algunas veces carece de agitada parte.

Hay entre estas canciones de compás ternario, una en que la inspiración del autor popular, alcanzó un grado de belleza verdaderamente notable: me refiero a las "madrigales," canto popular de melodía nobilísima y de ritmo Beethoveniano. La misma popularidad de esta canción, me anima de escribirla aquí:

LOS ASUNTOS EN LAS CANCIONES
En los asuntos tratados en las canciones populares, se encuentran frecuentemente (entre otros) el amor, el sufrimiento, los odios, la embriaguez y alguna vez, mezclada, la idea religiosa, como en esta:

¡Fue en aquel día que me trajo la vida;
Le rogué a mi Dios que me fuera a su lado,
Porque si muero, allá con se fiera mi amor.
Porque se fiera mi amor y se fiera mi amor.
O en aquella otra:

Que la esperanza, mi vida hermosa, me la ha perdido,
Con la esperanza, mi vida hermosa, me la ha perdido,
Y estos tristes que entre las dos he puesto,
Con la esperanza de que en Dios me encontraré.

Por lo general, todos los poemas de las canciones populares son muy defectuosos e irregulares, lo cual puede ser debido a que los autores populares, que expresan sus ideas en la mejor forma que les es posible.

Con frecuencia se encuentran poemas de dolor verdadero, arrastrados a un estado torturado por el sufrimiento y por la desesperación:

Desaparece del mundo y de mi vida,
Desaparece, desaparece, desaparece,
Desaparece, desaparece, desaparece,
¡Ay! es muy triste, ¡oh Dios! ¡Oh Dios! ¡vive!

En cambio, de vez en cuando salta la nota piadosa en alguna canción, haciéndose notar más o menos:



En las barrancas te aguardo,
A orilla de los ríos;
Como que te hago una seña,
Como que te chiflo y sales,
Como que vas a traer vida,
Y no eres más que... ¡ya sales!

Los compositores populares han aprovechado algunas poesías de literatos más o menos prestigiosos, mezclando a veces, tal vez asociadas por un poeta autor popular en un comentario literario que llegó a la casa del cura, es al menos posible, entre las serranías.

Hay veces en que se ve la mano del poeta, en que se nota la diferencia de sentimiento y la aplicación de imágenes poéticas, como paso más por los autores populares:

Envía cosas a la amable sierva
Tu rostro angelical de poeta y gracia,
Y en tu mirada ardiente y seductora
Mira pura que la luz de la mañana.

O bien:

¡Qué haré lejos de ti, profunda adorada!
Sin verte, sin verte, sin verte,
Inolvidable instantes olvidados.

Ilustración 1

Es de sobra conocido que desde el siglo XIX Estados Unidos emprendió campañas de ocupación imperialista y buscó el control del hemisferio. Tras la Primera Guerra mundial nuestro vecino del norte se agigantó económicamente y comenzó el auge de su hegemonía global. El eco de las amenazas imperialista resonó por todo el continente americano después

de la Primera Guerra Mundial, según Ricardo Pérez Montfort.¹¹³ Además, el temor del maestro Ponce no era exagerado pues tan solo unos meses después, en abril de 1914 las fuerzas del ejército norteamericano ocuparon el Puerto de Veracruz con el motivo de intercepción del armamento proveniente de Alemania.

A partir de la disertación, aquí descrita y brevemente analizada, Ponce inicia una prolífica faceta de crítico musical, una especie de pensador social de la música, ya en conferencias, ya en escritos. Su afinidad con la estética europea – pues no podría haber sido de otra forma – y el interés por desentrañar los misterios sonoros del “alma del pueblo mexicano” lo perfilaron como un integrante novedoso dentro el campo intelectual. Ponce añoraba una incorporación de la música popular mexicana al canon europeo, representado por el Conservatorio Nacional de Música. La pauta estaba marcada aún por la tradición clásica europea; no obstante, existía la idea de que el país contaba con elementos culturales propios que debían reflejarse a través de su música.

Manuel M. Ponce armonizó la música popular mexicana en dos sentidos: el primero en el plano estrictamente musical mediante las implementaciones de la teoría musical a las piezas del repertorio popular, con el firme propósito de elevar, dignificar o embellecer la canción popular a un lenguaje universal. El segundo tipo de armonización lo realiza en un sentido social, con ello nos referimos al hecho de que su valoración la hizo pública con los demás agentes intelectuales del campo artístico quienes idealizaron una nueva realidad a raíz del conflicto revolucionario y acogieron las ideas de Ponce como parte de un proyecto en común de integrar la esencia popular para la construcción identitaria de lo mexicano.

Las primeras reacciones de la conferencia-ensayo en el campo musical llegaron por parte de Gustavo E. Campa quien escribió sus impresiones sobre la “Canción mexicana” en su *Gaceta Musical* con fecha del 1 de enero de 1914, último año de esta revista. En sus comentarios elogia al conferencista en su labor de dignificación de los cantos populares quien procuró “dar así carácter propio al arte nacional”, añade que en México el trabajo comenzado

¹¹³ Ricardo Pérez Montfort, “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940” en Blancarte, Roberto (comp.) *Cultura e identidad nacional*, México, FCE/CONACULTA, 2007, 566.

por Ponce no se había realizado hasta ese momento por otros músicos: “nadie como el joven artista ha explorado hasta hoy en México la musa popular propagando, transcribiendo, imitando y utilizando para obras de aliento una buena parte de nuestros cantos más destacados.” Gustavo Campa añade conmovido: “Como si fuera un ausente, piensa siempre Ponce en esta pobre patria nuestra, tan adorada como adolorida; y en esta inmensa borrasca que parece arrastrarnos al abismo, pretende sacar a flote nuestro arte elevando los más dulces cantos arrancados al alma del pueblo que ahora más que nunca sufre y llora.”¹¹⁴ De este modo se reafirma la idea de que el pueblo sufría constantemente.

Asimismo, Alba Herrera y Ogazón resaltó otro aspecto del contenido de la conferencia pública convertida en texto. Se enfoca en lo que concierne a la influencia italiana en la historia novohispana. En su obra *El Arte Musical en México* de 1917 sostiene que “Manuel Ponce atribuye estos rasgos italianos en la conformación y el alma de nuestras melodías populares al predominio del estilo italiano sobre todas las escuelas – incluso la española – durante un largo lapso que abarcó las mejores épocas de la dominación hispana en México.” Esta autora se muestra convencida de que la música popular mexicana es de inequívoca filiación europea, “y la llamo europea porque no parece ser exclusivamente española: tiene mucho de la manera italiana.”¹¹⁵ Esto demuestra lo compleja que es la vertiente europea de la música mexicana.

El Folklorismo internacional: entre el romanticismo y la modernidad en la construcción cultural nacionalista

Los términos folclor y folclorismo son el claro ejemplo de la maleabilidad de los conceptos con el paso de las décadas. Sabemos que su forma original del inglés *folklore*¹¹⁶ evoca el conjunto de tradiciones y saberes populares que han sobrevivido a través de los siglos. Sus elementos característicos se expresan a través de actitudes y manifestaciones concretas del arte como son la música, la danza y la poesía, pero también en otras creaciones como la

¹¹⁴ Gustavo E. Campa, “La conferencia de Manuel M. Ponce sobre la música popular mexicana” *Gaceta Musical*, Gustavo E. Campa editor, 1 de enero de 1914, AMMP, tomado de Ricardo Miranda, *Manuel M. Ponce*, 50, énfasis de Campa.

¹¹⁵ Alba Herrera y Ogazón, *El Arte Musical en México*, México: Departamento Editorial de la División de Bellas Artes, 1917, 15.

¹¹⁶ *Folk* - pueblo; *lore* – tradición/conocimiento.

gastronomía, la moda, los cuentos, las artesanías, los juegos, los refranes, entre otras. Las prácticas folclóricas se presentan con regularidad, es decir, marcan ciclos por lo que se realizan en momentos específicos del calendario y dan sentido a la vida de las personas de una región o de una entidad nacional; también representan elementos culturales vivos de los colectivos humanos determinados por los entornos naturales. Sin embargo, el *Folklorismo internacional* en el terreno de la música presenta cierta complejidad y merece un acercamiento a las condiciones de enunciación de la época a la cual no referimos.

Los postulados de Manuel M. Ponce abrieron una brecha hacia la reflexión temática del folclor musical en México. Ahora bien, el *Folklorismo internacional* es entendido en “La Canción Mexicana” como una forma de composición musical que ya se venía realizando por “muchos e inteligentes apóstoles.” como Dvorak, Glinka y los cinco rusos,¹¹⁷ Brahms, Chopin, Schubert y Grieg, quienes, como afirmaba Ponce “han edificado [...] suntuosos palacios de armonías nuevas, con las que han enriquecido la literatura musical y han mostrado al mundo el alma de sus respectivos pueblos, cristalizada en sus cantos y exornada con las más brillantes galas de su alta y noble inspiración.”¹¹⁸ Dignificar, ennoblecer, enaltecer, junto con verbos similares – cuyas connotaciones coinciden en su intención de mejoría – fueron más tarde empleados en los escritos de Manuel M. Ponce al manifestar su voluntad para explotar la esencia popular de la música y realizar composiciones de acuerdo a la idea del *Folklorismo internacional* como un movimiento que se vio impulsado en Europa por el Romanticismo decimonónico.

Desde 1914 comenzó a surgir en México un creciente interés por el estudio del folclor, prueba de ello es el surgimiento de las asociaciones con esta temática. En este año hace su aparición una primera Sociedad Folklórica Mexicana, sobre la cual se conoce muy poco. Una tesis de licenciatura¹¹⁹ y otra de doctorado¹²⁰ dicen algo al respecto. La primera, que aborda

¹¹⁷ El Grupo de los Cinco (rusos) estuvo integrado por Mili Balákirev (1837-1910), Tsézar Kiuí (1835-1918), Modest Mússorgsky (1839-1881), Nicolái Rimski-Kórsakov (1844-1908) y Aleksandr Borodín (1833-1887).

¹¹⁸ Ponce, “La Canción...”

¹¹⁹ Enrique Jiménez López “La investigación del folklore musical en México. Raul Hellmer y el trabajo de campo (1947-1952)” [tesis de licenciatura], México: UNAM, 2004. 38.

¹²⁰ María Eugenia Arias Gómez, “Dimensión Historiográfica de la Perspectiva Regional en México (1890-1915)” [tesis de doctorado], México: UNAM, 2005, 94.

los primeros estudios del folclor en México, indica que dicho grupo se generó con la iniciativa de Higinio Vázquez Santa Ana (1899-1962) y Severo Amador Sandoval (1879-1931); por su parte, la tesis doctoral, al mismo tiempo que indaga la historia institucional mexicana, destaca la participación de Nicolás León (1859-1929) y el cronista queretano Valentín F. Frías (1862-1926) en aquella primera Sociedad Folklórica. Ambas tesis coinciden en que dicho grupo publicó la revista titulada *Voy con mi hacha*; ninguna de estas tesis ofrece más información, ni de la revista, ni de la asociación que la publicó. Sin embargo, la primera tesis añade que a mediados de 1916 se fundó una nueva Sociedad Folklórica Mexicana, esta vez promovida José de Jesús Núñez y Manuel M. Ponce, en la cual participaron los ya conocidos Rubén M. Campos y Nicolás Rangel, además de Elías Amador (padre de Severo, 1848-1917) y Miguel Othón de Mendizábal (1890-1945). Esta información hace referencia al estudio “Cincuenta años de investigaciones folklóricas en México” (1953) del músico e investigador Vicente T. Mendoza (1894-1964). Por otro lado, para mayo de 1916 recién se había publicado *La Nave* una revista literaria en la cual escribieron exintegrantes de Ateneo de la Juventud.¹²¹ La revista *Gladios* también apareció en ese mismo año y contó solamente con dos números.¹²² El semanario ilustrado *Pegaso* vio la luz el 8 de marzo del siguiente año gracias a las diligencias de Enrique González Martínez, Ramón López Velarde y Efrén Rebolledo; se incluyeron en su programa algunos textos de crítica musical firmados por Alba Herrera y Ogazón.¹²³

Aunque la segunda sociedad no dejó huellas de textos publicados, el tema del folclor mantuvo ocupada la pluma de Ponce y la de algunos de sus compañeros. En 1917, Manuel M. Ponce publicó un ensayo titulado “Estudio sobre la Música Mexicana” el cual apareció en *Escritos y Composiciones Musicales* editado por la “Colección Cvltvra”, en el texto se

¹²¹ En la correspondencia entre Julio Torri y Pedro Henríquez Ureña, este último le hace saber su opinión y le aconseja sobre la revista que, por cierto, no alcanzó a publicar el segundo número. “Pero no importa. *La Nave* representa, con su solo número [...] el nuevo grupo superior de México, y como tal vale mucho.” Pedro Henríquez Ureña a Julio Torri en *Julio Torri, Epistolarios*, Serge I. Zaïtzeff (editor), México: UNAM, 1995, 240.

¹²² *Gladios* estuvo dirigida por Luis Enrique Erro y contó con la participación de Carlos Pellicer de 16 años de edad. Nota al pie en Pedro Henríquez Ureña a Julio Torri, *Epistolarios*, 240.

¹²³ La revista *Pegaso* está disponible en versión digital en la Hemeroteca Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

alude a la obra “Primeros principios” (1862) de Herbert Spencer¹²⁴ mediante la cual Ponce, en su faceta de folclorólogo, atribuye al positivismo evolutivo la base de sus reflexiones sobre la historia de la música. Retoma así la idea de que existen tres niveles de desarrollo social: el salvajismo, la barbarie y la civilización. Es evidente que el compositor comulgaba con esta ideología – propia de su tiempo y de su entorno erudito – que, además, fue una marca teleológica en los músicos que recibieron una educación musical canónica y que, al mezclarse con un nacionalismo en ascenso, tomó fuerza la aspiración de que la música mexicana reflejara un nivel de civilización cada vez más alto.

Ponce estudió históricamente la evolución musical en México desde su etapa primitiva con la declaración de que “También en nuestras selvas americanas existían en un principio las tres artes [danza, poesía y música] en estado embrionario”, en reconocimiento de un arte nativo; después señaló que con el paso del tiempo se habría evolucionado, aunque con lentitud y que finalmente declaró que “la férrea mano del conquistador hispano nos trajo el tesoro de la civilización y el inapreciable don de la música ennoblecida ya por los viejos maestros flamencos del siglo XV.”¹²⁵ Su visión estuvo determinada por una concepción de evolucionismo lineal progresivo.

En otro fragmento se muestra con mayor claridad este aspecto de su ideología: “Llegó la música europea, y en medio de las luchas entre la civilización y la barbarie, se infiltró en el alma mexicana, modificándose y adaptándose al medio poco propicio que ofrecía un país reacio a las más altas manifestaciones de la cultura.”¹²⁶ No debe entenderse lo anterior como un menosprecio explícito al pasado indígena; sin embargo, esta era una idea generalizada en los ambientes intelectuales de las primeras décadas del siglo XX, principalmente en tiempos de Don Porfirio que impulsó una modernización tecnológica del país con modelos occidentales. Al reflexionar sobre aquella época, Carlos Monsiváis señala que dentro del

¹²⁴ Herbert Spencer (1820-1903) fue un filósofo y sociólogo británico. Es conocido por sus aportaciones a la teoría del darwinismo social, principalmente por haber generado la idea de “la supervivencia del más apto”. Álvaro Espina, “El darwinismo social: de Spencer a Bagehot, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, N. 110, Madrid, abril-junio 2005. <https://reis.cis.es/index.php/reis/issue/view/134>.

¹²⁵ Manuel M. Ponce, *Escritos y composiciones musicales*, México: Colección Cvltvra, T. IV, No. 4, 1917, 8 y 9.

¹²⁶ Manuel M. Ponce, *Escritos y composiciones...*, 9.

campo intelectual existía cierta aversión por las clases populares: “El repudio íntimo y público de lo popular es, como se le quiera ver, un problema fundamental de los intelectuales. Formados en un medio donde el clasismo es parte sustantiva de la naturaleza social, los escritores y los artistas suelen ver en el pueblo el eterno menor de edad.”¹²⁷

Manuel M. Ponce escribió sobre los cantos y bailables surgidos en la Nueva España durante el siglo XVIII, como el jarabe gatuno, que estuvo prohibido por las autoridades novohispanas. Para demostrarlo, citó un bando impreso firmado por el virrey D. Félix Berenguer de Marquina con fecha del 15 de diciembre de 1802. Lo anterior habla de la rigurosidad del estudio llevado a cabo por el compositor en su interés por abordar la música mexicana mediante la consulta de fuentes históricas. Al describir la músicaailable, Ponce resaltó su pobreza armónica y melódica, por lo que sus argumentos no logran convencer al lector de que la música mexicana se equipara con la música clásica centroeuropea desarrollada en Alemania, Austria y Francia, modelos indiscutibles de los compositores americanos formados en la tradición clásica.

Al igual que en su artículo publicado en *Revista de Revistas*, en esta ocasión, Ponce resaltó la cuestión sentimental del amor y la tristeza relacionándolos con la gente en el entorno rural. De igual manera, realizó las siguientes comparaciones con la música de otras naciones, europeas todas, al mencionar que las canciones mexicanas

no tienen la fogosidad de los cantares españoles [...], ni la gravedad religiosa del *Lied* alemán, ni la solemnidad dolorosa de la *Dumka* tcheca; ni la heroica declamación del *Lassan* húngaro; ni la espiritualidad del *Couplet* francés, ni la risueña elegancia del Vals vienés. No es comparable a ningún canto europeo; pero encierran un poco del alma humilde del pueblo que la ha creado.¹²⁸

Estas líneas indican el amplio conocimiento adquirido por el músico de origen zacatecano en los temas del *Folklorismo internacional*, su propósito era dar a conocer los resultados de sus estudios sobre la música popular mexicana, la cual divide en músicaailable, música religiosa y canciones. Asimismo, se incluye un tercer ensayo inédito, titulado “La Guerra y

¹²⁷ Monsiváis, Carlos, *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos* 8-9 (enero-junio), México, 1985. 159-178, 172.

¹²⁸ Manuel M. Ponce, *Escritos y composiciones...*, 11.

la Música Alemana”, además de las partituras para piano firmadas por Ponce “7ª Mazurka”, “Cuiden su vida”, “Valentina” y “Suite Cubana: Plenilunio”.

Pasemos ahora al número 5 de la *Revista Musical de México*, en el que nuestro músico y escritor publicó nuevamente, en 1919, un texto sobre el folclor de la música en México, esta vez con el título “El Folk-Lore Musical Mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse”¹²⁹ Se aprecia en su contenido una reflexión todavía más profunda sobre la situación de la música popular en México a partir de la coyuntura revolucionaria. Ponce enlistó cinco puntos en los que había avanzado la labor folclorista en la estilización de las melodías vernáculas: la evolución, el rescate, la composición, la recepción y el reconocimiento internacional de la música mexicana. Por el otro lado, señaló la carencia del trabajo del coleccionador o recolector de melodías que abarque las diversas regiones del país; la poca o nula orientación en la composición de obras de arte con el material popular, al mismo tiempo renegó el uso del popurrí de aires nacionales, calificándolos de vulgares.

En ese sentido, Ponce generó preguntas con las cuales delineó sus ideas respecto del nacionalismo en ascenso vinculadas al folclor musical de México. Para él no cabía la menor duda de que en nuestros cantos se podía encontrar la materia prima de la identidad mexicana, es decir “el elemento indispensable para la construcción de una música verdaderamente nacional” y si estos elementos en realidad pueden dar un “carácter inconfundible a nuestra música”.¹³⁰ Lo anterior atañe a la idea expuesta por Leonora Saavedra quien considera que “La nación se engendra a través del trabajo cultural de los movimientos nacionalistas, en los que especialistas del conocimiento, en este caso, musical, articulan desde los discursos musicales un conocimiento de lo social nacional que es significado y circulado y finalmente sedimentado y naturalizado.”¹³¹ Por lo cual, podemos constatar que Ponce fungía como un especialista del conocimiento musical cuya agencia estuvo directamente ligada a las

¹²⁹ Manuel M. Ponce, “El Folk-Lore Musical Mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse” en *Revista Musical de México*, tomo 1, núm. 5, México: Ediciones México Moderno, 1919, 7.

¹³⁰ Manuel M. Ponce, “El Folk-Lore...”, 10.

¹³¹ Leonora Saavedra, *La música como conocimiento social y comunidad identitaria: México 1910-1930*, México: Secretaría de Cultura, INBAL, CENIDIM, 2019, 9.

preocupaciones por la delimitación y formación de una identidad nacional mexicana y moderna.

Para crear el tan anhelado nacionalismo se debía – según Ponce – dar forma a la melodía popular. Durante la centuria decimonónica se desarrollaron formas musicales “imponiéndose una armonización sencilla de la melodía popular con el propósito de hacerla accesible a la mayoría de los aficionados [...] debemos comenzar la obra de verdadero ennoblecimiento, de estilización artística que llegue a elevarnos a la categoría de obra de arte.”¹³² Con estas ideas Ponce impulsaba una visión teleológica de la música mexicana al ubicar un destino definido y previamente imaginado de la música mexicana en función del elemento nacionalista que antes de la Revolución Mexicana solo se pensaba como un calco de la cultura europea sin dotarlo de “un color local” que vendría, sin duda, de las canciones populares. “Tanto en el mundo académico como en los medios de comunicación y los ámbitos populares se dejó sentir una preocupación por lo propio y por lo mexicano como una corriente de autoconocimiento...”,¹³³ apunta Pérez Montfort sobre esta implementación de tipo cultural.

Manuel María Ponce fue ante todo un compositor, su origen provinciano le permitió interactuar con las formas de vida del Bajío, principalmente en Aguascalientes – semillero de artistas – donde pasó su infancia y adolescencia. En los escritos de Ponce se puede apreciar un intento por desentrañar la identidad provincial del país, a diferencia de otros compositores y críticos capitalinos como Gustavo E. Campa quienes se apegaron, en mayor medida, a la música culta europeizante. Quizá, es por lo anterior que se le ha atribuido la paternidad del nacionalismo musical al músico nacido en Fresnillo, Zacatecas.

Una corriente de pensamiento, el particularismo histórico, fue introducida en México por la escuela antropológica norteamericana en los años inmediatos a la Revolución como una reacción contraria al evolucionismo.¹³⁴ Sus principales representantes fueron Franz Boas

¹³² Manuel M. Ponce, “El Folk-Lore...”, 9.

¹³³ Ricardo Pérez Montfort, *Intervalos. Ambientes y música popular durante el inquieto siglo XX mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 2023, 31.

¹³⁴ Jaime Irving Reynoso “Manuel Gamio y las bases de la política indigenista en México, en *Andamios*, vol. 10, No. 22, México, mayo-agosto 2013. 333-355.

(1958 -1942) y su discípulo, Manuel Gamio (1883-1960);¹³⁵ su quehacer académico los involucró también en la edición de revistas: Boas había sido editor en jefe del *Jornal of American Folklore* entre 1908 y 1904 publicado por la American Folk Society,¹³⁶ por su parte Gamio fundó la revista *Ethnos* en 1920 que dirigió durante tres años. Las revistas antropológicas integraron el folclorismo como parte del conocimiento de las culturas vivas primordialmente indígenas y su relación con el pasado. No obstante, otros estudiantes de la Universidad de Columbia abrieron el panorama al arte mexicano en general.

El folclor de México despertó el asombro de mexicanos y extranjeros. La revista *Mexican Folkways* estuvo dedicada a los usos y costumbres como se menciona en la página de información liminar. La estadounidense Frances Toor (1890-1959) aparece como la principal editora, y el francés Jean Charlot (1898-1979) como editor artístico, dos extranjeros interesados – y maravillados – por la cultura y la historia mexicanas. Esta revista bimestral y bilingüe fue registrada “*as Second Class Matter*” el 18 de junio de 1925 en la Administración de Correos de México D. F. Esta revista llegó a las manos de los lectores en otros países principalmente en el vecino del norte debido a la accesibilidad del idioma. Algunos artículos se acompañan con los versos de canciones y generalmente las descripciones de las danzas hablan igualmente de la música como partes de un mismo acto.

La música popular fue el tema de varios de los artículos presentados en sus números hasta 1936. Se logra apreciar un trabajo de campo de corte etnográfico por parte de los autores, quienes también fueron investigadores que recorrieron a nivel de piso los escenarios de sus reportajes. Parte de la metodología era recoger el material popular de informantes anónimos pertenecientes a la cultura estudiada. Las letras de las canciones y las partituras de melodías también aparecieron en cada número y se aprecia la compilación de una rica variedad de estilos y géneros del país: corrido, jarabe, son, huapango, entre otros. En cuanto a los artículos sobre música o partituras se encuentran firmados por múltiples artistas y académicos.¹³⁷

¹³⁵ Franz Boas fue profesor de Manuel Gamio en la Universidad de Columbia, Nueva York entre 1909 y 1911.

¹³⁶ Enrique Jiménez López “La investigación del folklore...”, 25.

¹³⁷ Anita Brener (1905-1974), Carleton Beals (1893-1979), Frances Toor, José de Jesús Núñez y Domínguez, Tata Nacho y se da crédito a Concha Michel como recopiladora de canciones. En las colaboraciones de las

Además de las mencionadas revistas, *El Universal Ilustrado* y la *Revista de Revistas* publicaron ocasionalmente contenidos de interés folclórico. Los últimos años de la década de 1920, Rubén M. Campos concretó proyectos de investigación en esta temática: este autor publicó *El Folklor y la Música Mexicana* (1928), *El Folklore Literario de México* (1929) y *El Folklore musical de las ciudades* (1930). De su prólogo en los *Escritos y Composiciones Musicales* recuperamos una frase que expone el tránsito del foco de atención eurocéntrico del arte a una valoración de los recursos culturales endógenos: “El snobismo artístico, imitador y deificador de europeísmos, se esconde ruborizado ante el criterio amplio de la cultura moderna, que descubre un tesoro propio en nuestro folklore [...]”¹³⁸ Después del ajetreo revolucionario, el folclorismo musical vino a enriquecer la crítica en las revistas musicales y periódicos de circulación nacional. Se comenzó a dirigir la atención en la musicalidad del ser mexicano, expresada en las canciones a veces de dolor, a veces de amor, y otras cuantas, de la profunda devoción católica del pueblo mexicano. A propósito de las formas de canción, uno de los géneros más populares en México es el corrido que además de expresión artística, contiene elementos noticiosos sobre el conflicto revolucionario y principalmente de sus actores y hazañas;¹³⁹ sin embargo, Ponce lo pasa por alto, probablemente debido a su desconocimiento o porque simplemente no era el *habitus* musical al cual pertenecía, aunque lo intuyó desde “La Canción Mexicana”.

A pesar de que el *Folklorismo* constituye un ejemplo más de disciplina con bases ideológicas surgidas en el proyecto de la Ilustración, su implementación con fines científicos y artísticos sirvió al menos para mirar a las culturas no hegemónicas que habitaban las distintas regiones del territorio nacional y con ello la posibilidad de apreciar la herencia cultural del proceso de mestizaje y de las poblaciones originarias. Esta autoobservación

gráficas destacan Diego Rivera (quien además también fungió como “art editor” a partir del segundo año), José Clemente Orozco, Miguel Covarrubias, la fotógrafa Tina Modotti (1896-1942) y también publicaron excelentes grabados de José Guadalupe Posada (1852-1913), en la prosa Pablo González Casanova, Manuel Hernández Galván, Moisés Sáenz, Salvador Novo, Rafael Heliodoro Valle, Alfonso Caso, John Hubert Cornyn, Enrique Munguía, Miguel O. de Mendizábal entre otros. *Mexican Folkways*, disponible en el sitio web de Ibero-Amerikanisches Institut <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/toc/1012499669>.

¹³⁸ Rubén M. Campos, “Prólogo” en Manuel M. Ponce, *Escritos y composiciones...*, IV.

¹³⁹ Para unas coordenadas sobre el estudio del corrido, véase Jesús Iván Mora Muro, “El Corrido en México: Historiografía e Instituciones” en *Visiones históricas*, Jesús Iván Mora Muro y José Gabino Castillo Flores (coords.), Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, 2025, 222-239.

colectiva comenzó a la par del movimiento revolucionario, el cual representó la integración de los sectores de la población marginados y empobrecidos a causa de los intereses capitalistas del aparato gubernamental porfiriano. Sin embargo, en México no ha desaparecido la discriminación por motivos de raza o de clase.

Después de este recorrido por las revistas culturales y musicales de la primera década del siglo XX es preciso aclarar que la crítica musical presente en las publicaciones especializadas *Arte Musical*, *Gaceta Musical*, *Revista Moderna*, *El Tiempo Ilustrado* parecía no poder desprenderse de la narrativa ideológica del romanticismo o del modernismo francés o alemán que se empeñaba en seguir el canon y fidelidad de la estética europea imperante en el campo musical.

Capítulo II: Nacionalismos musicales: el campo intelectual de la música durante el México posrevolucionario

En el capítulo anterior hemos analizado cómo el compositor Manuel M. Ponce inició una labor de recuperación de los valores estéticos de la música popular mexicana para sustentar un nuevo lenguaje nacionalista. En sus escritos sobre el folclor podemos apreciar su ideología moldeada por el evolucionismo científico y, así como otros compositores europeos, Ponce proponía la incorporación de elementos populares a la creación de la música nacional. Sin embargo, el paradigma de la música aún estaba definido por la música clásica europea, por lo que su referente artístico no podía ser otro en cuanto a su estética. Aunado a ello, durante el periodo de vida independiente de México, en los centros de poder permeaba una ideología política alineada al modelo modernizador de los Estados Nacionales hegemónicos y los principios del liberalismo económico. Por lo cual, las élites gobernantes favorecían las expresiones artísticas provenientes de la cultura occidental, minimizando la relevancia de aquellas que representan lo mexicano, al considerarlas poco civilizadas y más cercana a la población rural.

La efervescencia de acontecimientos políticos la durante la Revolución mexicana trastocó profundamente las esferas de socioculturales. Como apunta José Luis Martínez, a finales del siglo pasado “Las ciudades y pueblos del país se veían saqueados, incendiados y sus habitantes espoliados cuando no fusilados por las sucesivas correrías de las facciones.”¹⁴⁰ Tal fue el panorama de los años más álgidos de la Década Armada de la Revolución en México. La lucha por el control de la ciudad de México obligó al gobierno a trasladarse al puerto de Veracruz. 1915 es conocido como el año del hambre: “La multitud enloquecida saqueó las panaderías, las tiendas de abarrotes y los mercados. Cada bando expedía su propia moneda y se produjo el caos monetario.”¹⁴¹ Y por si esto fuera poco, la enfermedad se hizo presente con una pandemia de tifo. Mientras tanto algunos de los músicos e intelectuales mexicanos vinculados al gobierno de Huerta permanecían en el exilio cubano, Manuel M.

¹⁴⁰ José Luis Martínez, “Ateneo y nacionalismo: corrientes literarias en la segunda década del siglo XX”, en *Saturnino Herrán Jornadas de Homenaje*, 149

¹⁴¹ José Luis Martínez, “Ateneo y Nacionalismo...”, 150.

Ponce y Luis G. Urbina entre ellos. De acuerdo con Mario Ramírez Racaño al desplazamiento masivo de mexicanos (porfiristas, felicistas y huertistas) se le conoce como “la reacción mexicana”.¹⁴²

La Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos es considerada el triunfo de la Revolución, en ella se incorporaron los ideales de los grupos vencedores en la lucha revolucionaria; el historidador Lorenzo Meyer afirma que “era una síntesis de los objetivos que la facción revolucionaria triunfante proponía como marco institucional para el nuevo sistema, en el que formalmente prevalecieron las reglas de los sistemas democráticos.”¹⁴³ como muestra de ello se incluyeron las garantías individuales y se tomaron en cuenta los derechos sociales, entre los más importantes “el derecho a la educación y el derecho de la nación a regular la propiedad privada de acuerdo con el interés de la comunidad.” La libertad de prensa quedó estipulada en el artículo 6° y 7°. ¹⁴⁴ Por lo que, desde el marco legal, los intelectuales no tenían impedimento para ejercer su libre expresión en medios como diarios y revistas.

El país transitaba un proceso de renovación y con ello se comenzaba la implementación y puesta en marcha de instituciones encaminadas al desarrollo de un proyecto de nación democrática y liberal establecido en la Carta Magna de acuerdo con los valores jurados en Querétaro por el Congreso Constituyente. No obstante, durante la década de mil novecientos veinte no cesó la lucha por el ascenso al poder por parte de los caudillos regionales. Durante el periodo que trata este capítulo fueron asesinados los jefes más reconocibles del proceso revolucionario: Emiliano Zapata, Venustiano Carranza, Pancho Villa y, al finalizar la década, Álvaro Obregón. Además, en esta década las fuerzas federales y los católicos de la región Centro-occidente lucharon la Guerra Cristera. Sin lugar a dudas, un periodo de transformaciones en muchos aspectos. Para Luis Medina Peña el Estado mexicano surgido a partir de la Constitución del diecisiete se entiende como una segunda

¹⁴² Ramírez Racaño Mario, *La reacción mexicana y su exilio durante la Revolución de 1910*, México: UNAM, Miguel Ángel Porrúa, 2002, 12.

¹⁴³ Lorenzo Meyer, “La Institucionalización del Nuevo Régimen”, *Historia General de México*, México: El Colegio de México, 2000, 832.

¹⁴⁴ Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, artículos 6° y 7°, Última reforma DOF 17-01-2025.

etapa que, a diferencia de la primera – la maderista – “incluye los derechos de las nuevas fuerzas despertadas en la sociedad”.¹⁴⁵

En el escenario internacional, Estados Unidos ingresó a la Primera Guerra Mundial que se disputaba en Europa, en 1917; aunque ya en 1914 este país era la principal economía industrial y además “pionero, modelo y fuerza de la producción y cultura de masas que conquistaría al mundo a durante el siglo XX.”¹⁴⁶ Los demás países del continente americano temblaban – así como en la actualidad – ante las amenazas imperialistas de la Casa Blanca. En ese mismo año se instauró la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, URSS, con la Revolución Bolchevique. La polarización de la fuerza militar del planeta estaba en la vía de su definición y se desarrollaba tecnología de guerra cada vez más letal. Hispanoamérica no fue ajena a los efectos de los del conflicto internacional, cuyo epicentro fueron los límites entre Alemania y Francia. En términos globales, se vivió un reacomodo de las grandes estructuras de poder.

Para la mayor parte de los países hispanoamericanos, estaban sobre la mesa dos grandes proyectos ideológicos: el panamericanismo, que planteaba a una alianza continental con Estados Unidos; y el latinoamericanismo, que buscaba fortalecer la cooperación regional entre los países del continente además de reconocer su influencia en la cual Francia era la principal referencia. Desde el mediados del siglo XIX muchos de estos países recibieron la influencia de la cultura francesa,¹⁴⁷ como símbolo de civilización y educación, principalmente en las formas estéticas de las artes. El hispanoamericanismo, por su parte, lo pensamos como una tendencia de hondas raíces ideológicas y materiales que permanecieron del régimen colonial y se instauraron en la vida de las personas: el idioma, la religión, el comercio, etcétera. Así como en la actualidad, una parte de la población se reconocía en la cultura hispana, tradicionalmente predominante en México.

¹⁴⁵ Luis Medina Peña, *Hacia el nuevo Estado, México 1920-2000*, 3ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2010, 20.

¹⁴⁶ Eric Hobsbawm, *Historia del Siglo XX*, Buenos Aires: Crítica, 1998, 24.

¹⁴⁷ Ricardo Pérez Montfort, “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940” en Blancarte, Roberto (comp.) *Cultura e identidad nacional*, México, FCE/CONACULTA, 2007, pp. 516 – 577.

En cuanto a las artes en general, Ricardo Pérez Montfort retoma lo escrito por Pedro Henríquez Ureña en su comentario sobre al arte del nacionalismo en un texto publicado en *Revista de Revistas* en marzo de 1924. El dominicano – según Pérez Montfort – resalta la presencia de lo nativo y de la civilización indígena antigua en el muralismo y cómo se relaciona con el folclor popular. Para un espectador de la época le resulta parte de un mismo movimiento artístico mexicano los murales de Rivera¹⁴⁸, los cantos populares retomados por Manuel M. Ponce y otros compositores con la alfarería y el tejido. El dominicano señala que se trata de “las formas populares originales”.¹⁴⁹ Para este momento, la vertiente popular ya se había extendido a todos los estratos sociales como una ideología de lo verdaderamente mexicano. “Tradicionalmente desdeñada por las academias, la cultura popular adquirió de esa manera fuerza inusitada en los derroteros del arte y literatura nacionales.”¹⁵⁰ En ese sentido, el discurso vencedor de la revolución se basó en formas estereotipadas para la construcción de la identidad del grueso de la población. Pérez Montfort señala que todas estas manifestaciones conformaron en los extranjeros una idea más clara acerca de lo mexicano.

La revolución intelectual latinoamericana se desarrolló principalmente en las ciudades. La vida moderna fue mucho más visible en las zonas urbanas, la electricidad y la modernización del transporte eran signos de progreso y civilización. La Ciudad de México, así como La Habana, Buenos Aires y Sao Paulo ya eran centros urbanos cosmopolitas y puntos de referencia del arte y las letras.¹⁵¹ En esta década, los cambios a nivel social estuvieron aparejados de las nuevas tendencias en expresiones en la música y la literatura. Tanto el semanario *Revista de Revistas*, así como *El Universal Ilustrado* caracterizaron en sus impresos y contenidos las pautas de la vida urbana y moderna. Estas dos publicaciones difieren con otras revistas culturales por la cantidad de números y su calidad gráfica a color. En el caso de las revistas especializadas en la música, ninguna alcanzó a superar los tres años de publicación.

¹⁴⁸ Véase, Alicia Azuela, *Arte y Poder: renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945*, Zamora: El Colegio de Michoacán, Fondo de Cultura Económica, 2005.

¹⁴⁹ Pérez Montfort, “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo”, 520.

¹⁵⁰ Pérez Montfort, 521.

¹⁵¹ Ver. Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo: Arca, 1998.

En este capítulo se busca analizar las posturas ideológicas en torno a la música en representación de tres líneas evidentes en las revistas: la del folklore, la del canon europeo y la de vanguardia. Identificamos entonces a Manuel M. Ponce, a Alba Herrera y Ogazón y a Julián Carrillo como los principales representantes de estas formas de concebir el arte musical en México, mediante su crítica.

De la colección Cvltura a la Revista Mvsical de México

Entre 1916 a 1923 se publicó en la ciudad de México la Colección Cvltvra “Selección de Buenos Autores Antiguos y Modernos”, dirigida por Julio Torri y Agustín Loera y Chávez. Este proyecto fue planteado “[...] como una campaña de orientación cultural y formación de gusto literario con el objetivo de crear un público propio [...]”¹⁵² Conformaron los números de este proyecto editorial los escritos de autores mexicanos, así como de extranjeros de distintos países y épocas. Los ochenta y siete números del catálogo¹⁵³ que integran la colección fueron impresos “[...]en formato popular y de factura rústica [...]”,¹⁵⁴ de esta manera se buscaba llegar a los lectores mexicanos en medio del caos sociopolítico de que se suscitó con la Revolución mexicana. Después de la desintegración de muchas compañías editoriales de la capital durante la Década Armada, la Colección Cvltvra despertó la producción literaria en el país. Colaboraron para Cvltvra dos personajes que hasta ese momento habían marcado la pauta de la crítica musical en México, es decir, Manuel M. Ponce y Gustavo E. Campa. Asimismo, se contó con la colaboración del crítico musical español Adolfo Salazar (1890 – 1958).

Fueron parte de este proyecto los intelectuales Luis González Obregón, Manuel Toussaint, Carlos Pellicer, Agustín Loera y Chávez, Rafael Cabrera, Antonio Castro Leal, Guillermo Jiménez, Genaro Estrada, Francisco Monterde, Jesús Urueta, Carlos Barrera, Jaime Torres Bodet, Salomón de la Selva, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Julio Giménez Rueda, Genaro Fernández McGregor, Alfonso Cravioto, Pedro Requena, Javier Icaza, Enrique Díez-Canedo, Roberto Brenes Mesén, Max Henríquez y José

¹⁵² Exposición “Colección Cvltvra...”, cédula introductoria.

¹⁵³ Divididos en quince tomos con seis números cada uno.

¹⁵⁴ Exposición “Colección Cvltvra...”, cédula introductoria.

Vasconcelos. Entre los nombres de autores extranjeros quienes fueron traducidos al español se encuentran G.B. Shaw, Lord Dunsany, André Gide, Jules Renard, Schwob, Ibsen, Gabriele D'Annunzio y Rabindranath Tagore.¹⁵⁵ Asimismo obras de autores ya fallecidos y de otras épocas como los relatos de Ángel del Campo (Micrós)¹⁵⁶ o José Joaquín Fernández de Lizardi con su *Periquillo Sarniento* o los populares cuentos del danés Hans Christian Andersen, ampliamente conocidos.

Estas fueron algunas de las principales influencias del mundo intelectual y el interés que existía por la literatura universal. La participación de autores mexicanos desde otros países muestra un estilo de vida cosmopolita, adoptado por algunos intelectuales mexicanos. No podemos pasar por alto la participación desde el extranjero de Alfonso Reyes desde Madrid, Pedro Henríquez Ureña en Minnesota y Luis G. Urbina en La Habana. La expatriación de artistas e intelectuales ha quedado registrada en la correspondencia de los agentes, como es el caso de Julio Torri, de quien sabemos que permaneció la mayor parte de su vida en México y desde donde se comunicaba con sus colegas escritores.¹⁵⁷ Este tipo de sociabilidad por medio de la palabra escrita constituye un elemento de análisis en cuanto a las formas de comunicación en el campo intelectual transnacional. Con estos testimonios es posible cerciorarnos de los puntos geográficos en la constelación de escritores mexicanos y latinoamericanos, de los movimientos, intereses y preocupaciones.

Como ya anticipábamos en el primer capítulo, la conferencia dictada por Manuel M. Ponce “La Canción Mexicana” cuatro años atrás apareció nuevamente publicada en la Colección Cvltvra con un compilado de textos sobre música del mismo autor.¹⁵⁸ En el prólogo, Rubén M. Campos reconoció en el compositor su labor de escritor, es decir de crítico musical: “Una personalidad nueva reclama un lugar en nuestras letras, después de haberlo

¹⁵⁵ Martínez, José Luis, *Literatura mexicana del siglo XX, 1910 - 1949*, CONACULTA, México, 1990. 28-29; Freja I. Cervantes, “Proyecto Cvltvra” en <https://memoriaeditorial.colsan.edu.mx/proyecto-cvltvra/>, consultado el 20 de marzo de 2025.

¹⁵⁶ Fue uno de los periodistas más influyentes en los asuntos culturales de *El Imparcial*. Ricardo Miranda, “Pasiones que buscan: Micrós, Chopin y otros incidentes musicales” *Heterofonía 113*, México, julio-diciembre 1995, 24.

¹⁵⁷ *Julio Torri Epistolarios*, Serge I. Zaitzeff (Ed.), México: Universidad Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1995.

¹⁵⁸ Manuel M. Ponce, *Escritos y Composiciones Musicales*, Editorial Cvltvra, T. IV, núm. 4. México, 1917. Disponible en <https://archive.org/details/escritosycomposi00ponc/page/16/mode/2up>.

conquistado en nuestro arte musical, la de Manuel M. Ponce”.¹⁵⁹ Esta frase de apertura reafirmó el lugar de Ponce dentro del campo literario en su labor de crítico. No sería la única ocasión en que el binomio Ponce-Campos trabajara en la publicación de una revista especializada en crítica de la música. Esta relación profesional dio como resultado el surgimiento de la *Revista Musical de México* y colaboraciones venideras en las revistas *Gaceta Musical* (1928) y *Cultura Musical* (1936-1937).

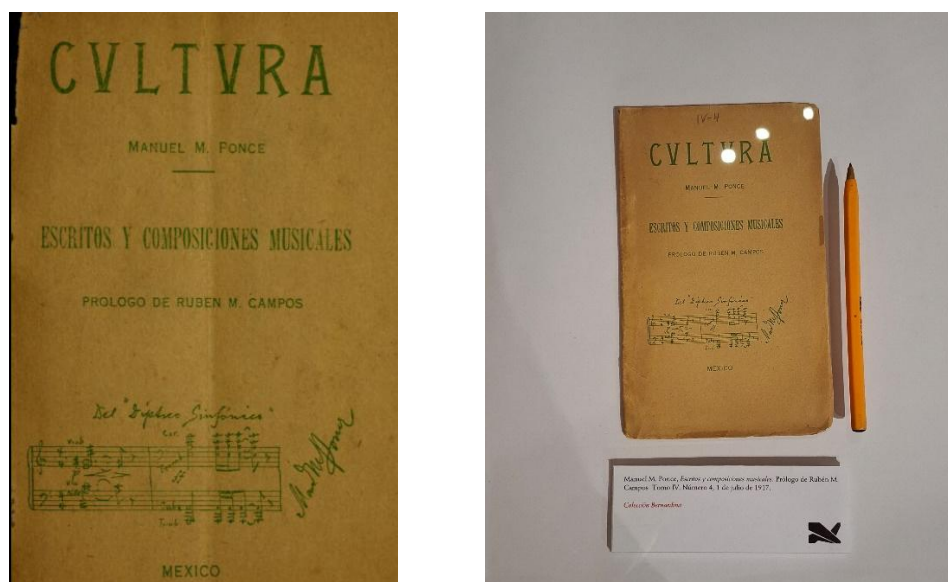


Ilustración 2. *Escritos y composiciones musicales*, Ed. Cvltvra.

Con el título *Escritos y Composiciones musicales* se publicó el cuarto número del segundo año de la colección. Texto en prosa y notación musical se unen en esta entrega de Cvltvra a cargo del compositor Ponce, quien para la ocasión estrenó: “Ensayos de Estética Musical”, “Estudio sobre la Música Mexicana”, y cerró con un estudio de actualidad política titulado “La Guerra y la Música Alemana”. Sobre el artículo “La Canción Mexicana”, como ya se mencionó, también fue publicado en este número con ligeras modificaciones a la versión anterior al incluirse subtítulos y se omitieron las ilustraciones que se imprimieron en la *Revista de Revistas*. El contenido de los textos inéditos abordó la temática musical desde consideraciones histórico-sociales. En la parte central del cuadernillo se incluyen cuatro composiciones musicales de la autoría de Ponce: 7ª Mazurka, *Cuiden su vida*, *Valentina*,

¹⁵⁹ Rubén M. Campos, “Manuel M. Ponce” en Manuel M. Ponce, *Escritos y Composiciones Musicales*.

Suite Cubana Plenilunio. Un total de cuarenta y ocho páginas conforman este número de la colección.¹⁶⁰ Sin duda fue Ponce el perfil musical más destacado entre el grupo de intelectuales de la Colección Cultura.



Ilustración 3. Celebración de primer Aniversario de la Colección Cvltvra.

En la fotografía se observa a los escritores y artistas quienes colaboraron en la Colección. En la primera fila, de izquierda a derecha: Francisco Zenteno, José Tovar, Luis Castillo Ledón, Alfonso Cravioto, Carlos González Peña y Manuel A. Chávez. En la segunda fila: Antonio Castro Leal (sosteniendo un cigarrillo), Saturnino Herrán, Julio Torri, Rafael Cabrera, Rafael Loera y Chávez, Enrique González Martínez, Manuel M. Ponce, Ramón

¹⁶⁰ Manuel M. Ponce, *Escritos Musicales*, Colección Cvltvra, Tomo VI, núm. 4, México, 1917.

López Velarde y Rubén M. Campos. En la puerta del fondo: Efrén Rebolledo, Conrado Tovar y Carlos Aceves.¹⁶¹ De este grupo se desprendió a la postre Editorial México Moderno.

La exposición temporal “Colección Cvltura de Libros y Lecturas en la Década Armada”¹⁶² inaugurada el 15 de agosto de 2025 en el Museo de la Ciudad en Querétaro presentó resultados de investigaciones recientes sobre este proyecto editorial: “Esta muestra busca un acercamiento a la red intelectual y artística que concibió y elaboró los contenidos y el diseño de las publicaciones, así como los escenarios en que la colección se produjo, circuló y promovió para alcanzar al público lector.” se leía en un párrafo de un texto cuyas letras estaban pegadas a la pared de la sala. En la exposición se mostraron algunos cuadernillos originales, además de fotografías, imágenes y objetos relacionados con la vida intelectual de estos agentes. Dos conferencias complementaron el programa. Se otorga el crédito al Seminario Interinstitucional de Memoria Editorial Mexicana.

Como parte de estas actividades, una conferencia magistral fue presentada en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro con el título “Constelación gráfica de la Colección Cvltvra” de Marina Garone Gravier. Ante su ausencia, la conferencia fue leída por Freja Cervantes Becerril y se trató de un estudio acerca de los aspectos gráficos de los números de esta publicación, principalmente los pintores Saturnino Herrán y Roberto Montenegro. No obstante, el concepto de constelación fue utilizado para explicar ese complejo entramado de conexiones: nodos de convergencia intelectual e intercambio simbólico que nos parece muy similar a la categoría de sociabilidad. Se puntualizó en la formación de redes entre artistas y escritores cuyas raíces empezaron a crecer en los tiempos del Ateneo de la Juventud. La propuesta de la constelación es, en ese sentido:

¹⁶¹ Fotografía presentada en la Conferencia Magistral “Tinta y papel: entre la pasión y el destino” de Mercurio López Casillas el 15 de agosto de 2025, tomada en https://www.cervantesvirtual.com/portales/ramon_lopez_velarde/autor_apunte_2/imagen/32/

¹⁶² “Colección Cvltvra de libros y lecturas en la Década Armada” [exposición temporal], Querétaro: Museo de la Ciudad, 15 de agosto, 2025. En el dorso del programa de mano se lee lo siguiente: Proyecto de investigación Biblioteca Digital Cvltvra de la Dra. Freja Innina Cervantes Becerril de la Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa, entre los colaboradores de acuerdo con el programa figuran Diana Rodríguez, Federico de la Vega, Mariana Gallegos, Citlali Guerrero y Gerardo Ramírez.” El guion museográfico – como se mostró en la cédula principal de la exposición fue escrito por Marina Garone Gravier.

“una densa conexión de personas, ideas, teorías, problemas y documentos que actúan unos sobre otros, de tal manera que solo el análisis de esa conexión, y no de sus componentes aislados, hace posible una comprensión de los logros y de la evolución de las personas, las ideas y las teorías”;¹⁶³ que nos evoca por lo mismo la idea de sociabilidad a través de las revistas.

En mayo de 1919 la Editorial México Moderno S.A. presentó al público lector el primer número de la *Revista Mvsical de México* codirigida por Ponce y Campos.¹⁶⁴ Se le encomendó a esta dupla una publicación mensual en prosa y con música impresa, formula infalible y probada en el interés de los lectores de contenido musical. Al adentrarnos en la revista¹⁶⁵ leemos los nombres del comité de la Editorial México Moderno, presidido por el tapatío Enrique González Martínez; como director y gerente aparece Agustín Loera y Chávez. De esta manera, es posible vislumbrar las labores de la Colección Cvltvra y la publicación de las revistas de México Moderno en los editores y hombres de letras quienes ocuparon los puestos directivos, además del uso de la *v* en sustitución de la *u* en reiteradas ocasiones como sello particular en ambos proyectos.

¹⁶³ Martin Muslow, “Zum Methodenprofil der Konstellationsforschung” citado en Antonio Gómez Ramos, “Conceptos y redes: Sobre sujetos de las constelaciones e Historia conceptual” en Faustino Oncina Coves (ed), *Constelaciones*, Valencia: Pre-textos, 2017, 35.

¹⁶⁴ Sus nombres en las portadas sustituyen la *u* por la *v*, en concordancia con la línea editorial de Cvltura.

¹⁶⁵ Versión digitalizada por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM). <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/1058>.

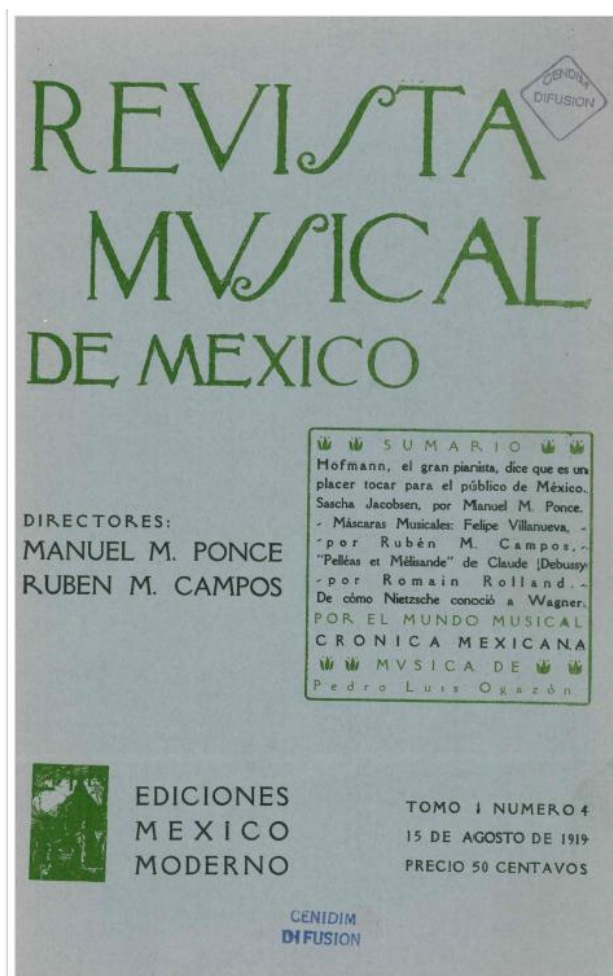


Ilustración 4 Revista Musical de México (1919-1920)

Formaron parte de la Editorial México Moderno miembros ya posicionados en el campo intelectual: Antonio Caso, como primer vicepresidente y Julio Torri, como segundo vicepresidente; Ramón López Velarde, Efrén Rebolledo, Alberto Garduño y Jesús González como vocales; Alejandro Quijano en la función de comisario y Manuel A. Chávez de secretario. A un lado de estos nombres es posible conocer otras publicaciones generadas por esta casa editorial y sus respectivos directores: en primer lugar, la ya mencionada *Biblioteca de Autores Mexicanos y Modernos* a cargo de Agustín Loera y Chávez; *La Novela quincenal*, Carlos González Peña; el “Folletín Semanal” por el Comité Directivo y *Revista de Libros*, Manuel Toussaint.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Revista Musical de México, tomo I., núm. 1, 1.

Por medio de la *Revista Mysical de México* sabemos que la dirección de las oficinas centrales la editorial México Moderno se ubicaron en 1ª. Jesús Carranza, número 3, del extinto México D.F. Además, en este mismo edificio existió la librería y papelería Cvltvra en donde se ofrecían a la venta títulos como *El desencanto de Dulcinea* por Efrén Rebolledo, *El pájaro azul* de Maeterlinck, *Sí* de Rudyard Kipling, las colecciones completas de Cvltvra, *Como en vida* de Jiménez Rueda y la entrega por partes de la novela *Los bandidos del Río Frío* de Manuel Payno “La Novela mexicana más sensacional con un estudio de Don Luís González Obregón descifrando el incógnito de los personajes.”¹⁶⁷ De esta forma el contenido musical se integró en un espectro literario más amplio de interés general en la lectura de diversos autores.

En el intento de adentrarnos en la sociabilidad de estos intelectuales es posible apreciar que los lazos de amistad tendidos en este círculo llegaron a estrecharse en relaciones de amistad entre Manuel M. Ponce con Agustín Loera y Chávez y Carlos González Peña, como ha señalado Ricardo Miranda en su libro, *Manuel M. Ponce*. Una vez que el compositor regresó a su país tras su exilio en Cuba, reanudó sus conciertos en el Teatro Arbeau de la capital mexicana y para ello se apoyó de Loera y Chávez: “lo mismo por sus contactos y relación con el Gobierno de Carranza que por su constante vínculo con el medio intelectual, se convirtió desde entonces en una de las personas que más ayudaron a Ponce en los años por venir y que impulsaron su carrera en forma definitiva.”¹⁶⁸

Antes de la publicación de *Escritos y Composiciones Musicales*, Ponce vivió exiliado durante 1915 y los primeros meses de 1916 en La Habana, ciudad en donde se integró rápidamente al campo musical. En compañía de Luis G. Urbina, accedió a espacios periodísticos como *El Heraldo de Cuba* y *La Reforma Social*.¹⁶⁹ En la Isla conoció a distintas personalidades entre quienes se cuentan al poeta Mariano Brull (1981-1956) y el compositor Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944). Antes de regresar a México, se presentó al piano

¹⁶⁷ *Revista Mysical de México*, tomo I., núm. 1, 4.

¹⁶⁸ Ricardo Miranda, *Manuel M. Ponce*, 81-82.

¹⁶⁹ Miranda, 104.

en el Aeolian Hall de Nueva York en 1916; no obstante, los comentarios de la prensa fueron ásperos con la actuación del mexicano, según relata minuciosamente Miranda.

De igual manera, el biógrafo Ponce no deja fuera de su relato la amistad sostenida entre el músico y el escritor Carlos González Peña, quienes incluso tuvieron una relación de compadrazgo, “otro destacado escritor que forjó con el músico una amistad larga y entrañable.”¹⁷⁰ Miranda afirma que González Peña – quien utilizó con el pseudónimo Arkel – tomó el papel de cronista de los conciertos del compositor que anteriormente había desempeñado Luis G. Urbina. Manuel M. Ponce junto con su esposa Clementine Maurel se convirtieron en los padrinos de su hijo. “Ese lazo simbólico solo afianzó la relación entre ambos y el escritor acabó por acompañar al músico – hasta su fallecimiento en 1948 – en todos sus estrenos, polémicas y acontecimientos públicos, siempre desde las páginas de *El Universal*.”¹⁷¹ señala Miranda.

En este panorama de colaboración y amistad entre músicos y escritores, Miranda confirma las participaciones estelares de Manuel Ponce en distintos recitales y eventos musicales de la Ciudad de México. La *Revista de Revistas* invitó en 1916 al autor de “La Canción Mexicana” a dar una plática sobre la música popular cubana con la cual había estado en contacto no mucho tiempo atrás. La conferencia se desarrolló a partir de uno de los textos escritos por Manuel M. Ponce en la prensa habanera, es decir se invirtió el procedimiento, que en esta ocasión consistió en retomar el texto escrito “Su majestad el danzón”¹⁷² para presentarlo al público. Estos eventos no hubieran sido posibles sin la buena relación que Ponce mantuvo con los representantes del periodismo cultural y del campo intelectual de *Cvltvra* y México Moderno. Su capital relacional se nutrió asimismo de su cercanía con el grupo de “Los Siete Sabios”¹⁷³ quienes, de acuerdo con Miranda, aparecen reunidos en una fotografía junto con Manuel Ponce con motivo de la mencionada charla sobre el danzón.

¹⁷⁰ Miranda, 83.

¹⁷¹ Miranda, 83.

¹⁷² Miranda, 84.

¹⁷³ Los “Siete Sabios” o la “Generación de 1915” fue el grupo intelectual conformado por Alfonso Caso (1896-1970), Antonio Castro Leal (1896-1981), Vicente Lombardo Toledano (1894-1968), Manuel Gómez Morín (1897-1972), Alberto Vázquez del Mercado (1893-1980), Teófilo Olea y Leyva (1895-1956) y Jesús Moreno Vaca (1893-1926). José Luis Martínez, *La Literatura Mexicana del Siglo XX...*, 29.

Una importante revista cultural igualmente surgida en la década armada fue *El Universal Ilustrado*. Fundada por Félix F. Palavicini (1881- 1952), este semanario artístico popular también contó con la participación de Carlos González Peña como su jefe de redacción. Esta revista publicó su primer número el 11 de mayo de 1917, en la cual participa Gustavo E. Campa como el titular de la columna que cubría las biografías de los grandes compositores; en ocasiones este crítico musical redactó las notas de actualidad musical y las crónicas de conciertos en las que se relataron los eventos en los teatros capitalinos. Una buena parte de los artículos sobre la música y los músicos eran traducciones de otras revistas provenientes de países como Francia o Estados Unidos, como se ha mencionado.

El historiador Antonio Saborit presentó en 2017 la Antología de *El Universal Ilustrado* en conmemoración del centenario del inicio de dicha publicación que fue dirigida por Carlos Noriega Hope (1896-1934). La selección de artículos otorga un lugar preferencial a la literatura mexicana de las décadas veinte y treinta de la centuria anterior. Se presenta a la vanguardia como una tendencia en ascenso entre la generación de jóvenes escritores¹⁷⁴, así como los debates y cuestionamientos estéticos desde los primeros años del México de la posrevolución. También los temas de pintura y música fueron comentados por distintos críticos y se registraron puntos de vista pronacionalistas impulsados desde las instituciones de gobierno. Para estas décadas, la prensa en nuestro país ya se había modernizado, es decir se había transformado su producción, circulación y consumo.

La prensa de la época se involucró en actividades que incluyeran la participación de la sociedad. Por lo tanto, encontramos que no fueron pocos los concursos de belleza organizados por las empresas periodísticas; por otro lado, distintos concursos de cuento, novela y poseía también tuvieron fueron relatados en las páginas de *Revista de Revistas* y *El Universal Ilustrado*. La música no fue la excepción. En 1918 se realizó el Concurso Nacional de Canciones Mexicanas, promovido por el diario *El Universal* del cual resultó ganador del primer lugar, el compositor de origen oaxaqueño José López Alavez (1889-1974) con su mundialmente conocida “Canción Mixteca”. El jurado estuvo presidido por Manuel M.

¹⁷⁴ Principalmente el movimiento conocido como Estridentismo.

Ponce y en él participaron asimismo Rubén M. Campos y Gustavo E. Campa.¹⁷⁵ Por medio de estas y otras agencias, se fortalecieron los lazos entre los compositores y la opinión pública en el proceso de construcción nacional en cuanto a la música popular.



Ilustración 5 Nota sobre los ganadores del Concurso Nacional de Música El Universal Ilustrado año I, núm. 52, 3 de mayo de 1918.

A pesar de los cambios políticos y sociales el arte no se detuvo, incluso podemos afirmar que es en ciertos momentos de inestabilidad cuando se incrementa la producción. La imagen pública de Manuel M. Ponce fue notoria, participó activamente en la escena musical y, desde luego, impulsó la crítica en diversas publicaciones a las que accedió gracias a su amplio capital relacional y principalmente, intelectual. Por lo tanto, las revistas muestran una articulación de las agencias del arte desde la capital de la República con los demás estados

¹⁷⁵ Armando Gómez Rivas "El Concurso de música popular mexicana de 'El Universal', *Heterofonía* 132-133, México, enero-diciembre de 2005, 121-132.

del interior del país. A continuación analizaremos cómo el campo musical se conformó por distintas propuestas y cómo no todos los músicos y compositores siguieron la línea folclórica.

Julián Carrillo y El Sonido 13 en las revistas

El músico Julián Carrillo es conocido por su teoría El Sonido 13, la cual consiste en un sistema microtonal que incorpora de manera consiente y provocada los registros sonoros ubicados entre los doce semitonos de la escala temperada.¹⁷⁶ En la práctica, lo anterior da como resultado una variedad armónica considerablemente mayor, es decir se utilizan más de doce sonidos a los que el oído occidental está acostumbrado. El propio Carrillo lo expresó de la siguiente manera: “Lo que se llamó octava [intervalo diatónico de ocho notas] tiene actualmente para mí 97 sonidos con la repetición del primero y el piano tendrá en siete octavas seiscientos setenta y dos sonidos [...]”.¹⁷⁷ Por lo tanto, con la idea del Sonido 13 este compositor desafió las leyes la música tal como se conocía a principios del siglo XX en el hemisferio occidental.

Con el Sonido 13, Julián Carrillo planteaba la superación de los límites representados en los doce sonidos, parámetros estéticos del mundo occidental establecidos en la esfera de lo audible como el arte musical, es decir, un paradigma de sonido organizado, relacionado con las posibilidades tímbricas de los instrumentos de la orquesta sinfónica. El número 13 se entiende como la metáfora de que existen más posibilidades en cuanto a la altura de los sonidos y la ampliación interválica entre los microtonos y las notas ya conocidas. Hoy en día sabemos que los doce semitonos brindan inagotables posibilidades para la creación musical en combinación con otros elementos técnicos de la música. Así entonces, Carrillo desarrolló

¹⁷⁶ La escala temperada se refiere a la afinación musical con base en doce semitonos de idéntico rango interválico, sus diferentes combinaciones hacen posible los modos armónicos mayores y menores utilizados principalmente en la música occidental. El sistema temperado fue popularizado por Johann Sebastian Bach (1685-1750) su manuscrito de armonía musical *Das Wohltemperirte Clavier* (1722), *El clave temperado*, el nombre completo es “El clave temperado o preludios y fugas en todos los tonos mayores y menores, compuestos para uso de la juventud estudiosa y musical, tanto como para recreo de los que ya están versados en la música” y cuenta con parte I y II, representa la síntesis del paradigma musical imperante hasta nuestros días: J.N. Forkel, *Juan Sebastián Bach* (tr. Adolfo Salazar), México: Fondo de Cultura Económica, 2019 (1802), 120. Para una explicación técnica del Sonido 13 véase Luca Conti, “Introducción crítica al Sonido 13 de Julián Carrillo”, *Heterofonía*, 123, México, julio-diciembre, 2000, pp. 75-88.

¹⁷⁷ Carta de Julián Carrillo a Eduardo Sánchez de Fuentes publicada en *Pro Arte Musical*, La Habana, Año III, núm. 9, 15 de septiembre de 1925, 12.

estas ideas debido a su formación en la música de la escuela austro-alemana en una idea teleológica de la música universal. Así como él, otros músicos pertenecientes a la misma tradición ya habían desafiado el centro de gravedad tonal como Arnold Schönberg (1874-1951) e Igor Stravinsky.

Nuestro objetivo en los siguientes párrafos no es realizar un análisis de la teoría a la cual nos referimos, mucho menos escribir una biografía de Julián Carrillo. Se busca, más bien, conocer la presencia del Sonido 13 como parte de los discursos nacionalistas en las revistas musicales en México y el extranjero: nos interesa saber cuáles fueron las opiniones de la crítica musical acerca de este sistema microtonal. Para inicios de los veinte del pasado siglo, Julián Carrillo era un joven músico bien posicionado en el campo musical y cercano al poder político. Esto no era ninguna novedad, ya que desde la etapa final del Porfiriato y bajo el mandato de Victoriano Huerta, figuraba entre las élites del gobierno. En su calidad de músico, Carrillo sirvió a dichas administraciones consideradas enemigas por los gobiernos revolucionarios de Venustiano Carranza y Álvaro Obregón. No obstante, para la década de 1920 la nueva generación de músicos e intelectuales reclamaban su lugar en las instituciones del México posrevolucionario.

La propuesta microtonal de Carrillo surge en el contexto de un nacionalismo mexicano en plena ebullición. El Sonido 13 se derivó del mundo academicista de la música clásica e incluso planteaba ser una evolución de ésta. Este sistema no logró trascender en la forma en que se lo propuso Carrillo. En el ámbito de legado cultural ha estado silenciado en incomprensido a cien años de su aparición. La “Revolución del Sonido 13” (en definición de Carrillo) no tuvo un efecto significativo en el mundo de la formación clásica en los Conservatorios y hoy en día pocos saben de su existencia. La historiografía musical de la primera mitad del siglo XX prácticamente ignoró al Sonido 13, aunque, gradualmente se ha incrementado su interés dentro del ámbito académico.

Al ser uno de los músicos más visibles del campo musical, esta propuesta generó una acalorada polémica que saltó al ámbito público, en la medida en que las revistas informaron las posturas contrarias. En 1924 apareció a la luz pública el periódico *El Sonido 13*. Por este

medio, Julián Carrillo comenzaba una intensa campaña de difusión de su proyecto musical que duró cuando menos cinco años. Desde la revista quedaba claro, en reiteradas ocasiones, quien era la mente creativa de la siempre “maravillosa” teoría de Sonido 13; es decir, esta revista se hacía autopropaganda, por lo tanto, otras visiones menos glorificadoras de la figura de Carrillo pueden dar un poco más de luz a los primeros años de esta propuesta.

Los trabajos que han abordado el tema de las revistas y su relación con El Sonido 13 son realmente pocos; sin embargo, la mayoría de los textos académicos relacionados con el tema utilizan las revistas como fuente primaria. A través de un conjunto de lecturas ha sido posible generar una idea más clara del músico mexicano Julián Carrillo y sus aportaciones. En *Los Sonidos de la nación moderna*, Alejandro L. Madrid postula que Julián Carrillo y su música fueron excluidos del discurso hegemónico del nacionalismo musical mexicano.¹⁷⁸ Por su parte, la tesis de maestría de Mariana Hajar Guevara¹⁷⁹ narra detalladamente la vida de Carrillo y su participación en las instituciones musicales del país antes y durante el surgimiento de El Sonido 13, a principios de la década de 1920. Por su parte, Christine Taylor Gibson recupera los testimonios de los periódicos y revistas de Nueva York, en donde radicó Carrillo de 1926 a 1928,¹⁸⁰ y en cuanto a su paso por La Habana – lugar donde Carrillo también promovió su teoría – el estudio de Belén Vega está situado en 1928 e informa sobre la recepción de la teoría del Sonido 13 en Cuba en la revista *Musicalia*.¹⁸¹

Adentrarnos al Sonido 13 nos obliga conocer, aunque sea brevemente, la vida y entorno musical de su creador. De cuna indígena, Julián Antonio Carrillo Trujillo nació en 1875 en Ahualulco, un paraje desértico del Estado de San Luis Potosí. A los diez años comenzó sus estudios musicales en la capital potosina y posteriormente migró a la Ciudad de México en 1895 para estudiar en el Conservatorio Nacional de Música. Al poco tiempo

¹⁷⁸ Madrid, 19.

¹⁷⁹ Mariana Hajar Guevara, “Sonidos de la Revolución: Apuntes sobre el pensamiento estético de Julián Carrillo” [tesis de maestría], Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.

¹⁸⁰ Christina Taylor Gibson, “The Music of Manuel M. Ponce, Julián Carrillo and Carlos Chávez in New York, 1925-1932” [tesis de doctorado], University of Maryland, College Park, 2008.

¹⁸¹ Belén Vega Pichaco, Vega Pichaco, Belén, “Discursos de vanguardia e identidad en una revista musical cubana. La presencia de México en *Musicalia* (La Habana, 1928-1932)”, en Ramos, Pilar (coord.) *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, Logroño: Universidad La Rioja, 2012, 53-79.

obtuvo un patrocinio por parte del gobierno de Porfirio Díaz para ir a Europa a perfeccionarse como violinista. En el Viejo Continente continuó su formación en Königlich-Konservatorium der Musik (Conservatorio Real de Música) de Leipzig, Alemania y años más tarde en el Conservatoire Royal de Musique de Gand, Bélgica, de donde se graduó en 1904. En ese periodo recibió, sin duda, con la influencia del estilo wagneriano,¹⁸² un ideario teleológico de la música que, a la postre, fue un factor de peso en el entendimiento de su desarrollo. Hacemos énfasis en su formación en la escuela austro-alemana por lo que se derivó años después su teoría del Sonido 13. En estos años, en la primera década del siglo XX, antes de 1910, compuso sus primeras obras formales,¹⁸³ de acuerdo con Mariana Hjar.

Así como otros músicos de los ámbitos académicos de los inicios del siglo XX, Carrillo también escribió sus ideas acerca de la música, se presentó la ocasión de asistir al Congreso Internacional de Música en París en 1900 en donde tuvo una participación destacada. Durante los cerca de cinco años de formación europea, Carrillo se empapó del *habitus* de los entornos académicos y cosmopolitas, es decir de sus prácticas en el campo musical europeizante, el cual buscaba simular el gobierno de Díaz. Por lo tanto, Carrillo adquirió un capital cultural con estas características que, por cierto, le aseguró un lugar en las instituciones musicales del Estado a su regreso a México en 1904. De vuelta en suelo mexicano, Carrillo comenzó a dar clases en Conservatorio Nacional de Música en 1907, cuando este era dirigido por Ricardo Castro, quien murió ese mismo año y le sucedió Carlos J. Meneses; así comenzó a formar parte del campo de la élite intelectual musical de fines del Porfiriato.

Carrillo fue también director de orquesta, en 1909 empezó a dirigir la Orquesta Beethoven por instancias de la Casa Wagner y que también estuvo subvencionada por la Secretaría de Instrucción Pública; se le encomendó liderar el cuarteto de cuerdas con nombre mismo del compositor alemán y autor de la famosa Novena Sinfonía “La Oda a la Alegría”.

¹⁸² Richard Wagner (1813-1883).

¹⁸³ *Requiem* (1900), la *Primera Sinfonía en Re Mayor* (1901) dedicada a Porfirio Díaz, la *Suite núm. 1* (1901), la ópera *Ossian* (1901), un *Sexteto para cuerdas* (1902), *Cuarteto para cuerdas núm. 1* (1903) y la *Suite núm. 2 “Los naranjos.”* Mariana Hjar Guevara, *Sonidos de la Revolución: Apuntes sobre el pensamiento estético de Julián Carrillo* (tesis de maestría), Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, 12.

Con esta orquesta Carrillo presentó obras de varios compositores mexicanos y asimismo difundió la música germánica de los grandes maestros. ¿Qué se puede decir sobre la música mexicana hecha por Carrillo? Para los festejos de 1910, Carrillo compuso música patriótica por encargo del gobierno aun encabezado por Díaz con letra del poema de Rafael López en el *Canto a la bandera* y dirigió actos públicos de coros multitudinarios en el Zócalo de la Ciudad de México en el marco del Centenario de la Independencia de México.¹⁸⁴ Sin embargo, a diferencia de Ponce, él no mostró ningún tipo de interés por el folclor, aunque sí lo conocía.

En 1911 Carrillo participó en el Congreso Internacional de Música de Roma, con lo cual renovaba su vigencia como uno de los músicos modernos de México que acudía a las convenciones internacionales en representación de su país.¹⁸⁵ Durante los primeros años del conflicto revolucionario, Carrillo no fue ajeno a los conflictos, sin embargo pudo mantener activas las orquestas bajo su dirección hasta 1913, año en el que también salieron publicados sus escritos *Pláticas Musicales* (vol. I), obra editada por la ya conocida Casa Wagner y Levien. En sus contenidos en prosa y en pentagrama, el compositor asentó sus ideas sobre la filosofía de la música y la armonía, desde luego desde la concepción estética alemana. Carrillo fue el representante del clasicismo alemán en México y su continuador, según plantea Alejandro L. Madrid.¹⁸⁶

Durante el gobierno de Victoriano Huerta, Julián Carrillo asumió la dirección del Conservatorio Nacional de Música también en 1913. Por iniciativa suya se publicó la revista *Conservatorio*, en la cual en fungieron los alumnos Antonio Gómez Anda (1894-1961) como jefe de redacción, y Julia Alonso (1889-1977) como su administradora; por su parte, el mismo Carrillo fungía como director honorario.¹⁸⁷ La idea del periódico mensual y además gratuito era que los músicos en formación pudieran desarrollar la reflexión crítica sobre los temas musicales. Fue la primera revista musical en la que apareció como director. En ese tiempo, debido a su posición institucional, este compositor tuvo una participación política a todas

¹⁸⁴ Hjar, 16.

¹⁸⁵ Madrid, 29.

¹⁸⁶ Madrid, 30.

¹⁸⁷ Hjar, 29.

luces durante la presidencia de Huerta. Incluso llegó a ocupar una diputación en la XXVI legislatura bis.¹⁸⁸ A causa de los embates políticos, su primer periodo como director del Conservatorio terminó en agosto de 1914.

Con la llegada de Venustiano Carranza al poder, muchos otros artistas y escritores fueron perseguidos y hostigados por ese nuevo régimen, tal fue el caso de Carrillo, quien al igual que Ponce tuvo que abandonar el país al ser considerados enemigos. Los nombres de Carrillo y Ponce aparecieron en la *Lista de personas sujetas a juicio por traición*.¹⁸⁹ “Cuando menos, medio millón de mexicanos “cultos” emigraron a Estados Unidos, Cuba y Europa con motivo de la Revolución,” afirmaba un cónsul mexicano en Estados Unidos en 1920.¹⁹⁰ El haber participado con los anteriores gobiernos porfirista y huertista se les incluye como parte de la “reacción mexicana” y no les quedó más opción que huir del país: “Tanto Carranza como sus subalternos predicaron que sus enemigos eran traidores, asesinos, golpistas, apátridas, explotadores, pro clericales, científicos, partidarios y sostenedores de un gobierno ilegítimo, en una palabra, que formaban parte de la ‘reacción mexicana’ ”,¹⁹¹ señala al respecto, Mario Ramírez Racaño.

Carrillo pasó su exilio en Nueva York, a donde arribó en octubre de 1914. Comenzaba así una nueva etapa de su vida, de acuerdo con Hjar, al tomar consciencia del estado de la música mexicana quien la concebía demasiado débil. Su crítica “nos revela su posicionamiento frente a la música popular ante la cual jamás expresó interés.”¹⁹² El sonido de lo popular no estaba presente en su búsqueda como compositor musical, más bien pensaba que la música debía ser universal. Fue entonces que organizó y dirigió la American Symphony Orchestra.¹⁹³ Para ello, tuvo que realizar distintas gestiones e involucrarse con otras personas conformar la orquesta. Se hizo el reclutamiento de músicos mediante los

¹⁸⁸ Hjar, 32.

¹⁸⁹ Hjar, 35.

¹⁹⁰ Se trata de Manuel A. Estala; Mario Ramírez Racaño, *La reacción mexicana y su exilio durante la Revolución de 1910*, México: UNAM, Miguel Ángel Porrúa, 2002, p. 18.

¹⁹¹ Mario Ramírez Racaño, 19.

¹⁹² Hjar, 38.

¹⁹³ La American Symphony Orchestra estuvo por 70 músicos aprox. y se caracterizaba por su organización democrática fomentada por Carrillo. Con ella tuvo la oportunidad de hacer sonar su Sinfonía en Re mayor en el Aeolian Hall en 1914; Hjar, 42.

periódicos y revistas: situación que lo puso en el radar de la esfera pública en la Gran Manzana, de esta manera logró reunir a músicos de distintos lugares con una idea panamericanista de la música.

En Nueva York, los magazines *Musical America* y *Musical Advance* comentaron el debut de la American Symphony Orchestra de Carrillo. Por su parte, el artículo “The Herald of a Musical Monroe Doctrine”, de la prestigiosa revista *Century Magazine* firmado por la escritora y periodista mexicana habitante de Nueva York, María Cristina Mena (1893-1965) trata acerca de la agencia de Julián Carrillo y del estereotipo de indígena civilizado que le propiciaron un estatus en el campo musical de Nueva York. “La relación entre Carrillo y Mena da cuenta de un exilio mexicano activo por parte del director de orquesta, productivo, propositivo y que supo articular redes intelectuales.”¹⁹⁴ Con ello, se logra apreciar un tipo de sociabilidad por medio de las revistas. Por otro lado, algunos diarios que cubrieron la nota de dicha orquesta fueron *The Evening World*, *The Brooklyn Daily Edge*, *New York Herald* y *The Sun*.¹⁹⁵

A su regreso a México y limadas las asperezas con el presidente Carranza, en enero de 1918 Julián Carrillo comenzó a ocupar el puesto de director de la Orquesta Sinfónica Nacional;¹⁹⁶ de este periodo son sus composiciones *Misa del Sagrado Corazón* (1918), sus composiciones de música de Cámara de 1920 y su tercera ópera *Xulitl* (1921). Durante la presidencia provisional de Adolfo de la Huerta en 1920, Carrillo figuró como uno de los personajes más cercanos al círculo de gobierno e influyó en las políticas públicas del arte y la cultura. Junto con él otros personajes del ámbito académico: José Vasconcelos quien entonces ocupaba el cargo de rector de la Universidad Nacional de México; Antonio Caso, sucesor del Vasconcelos en la rectoría; y Ezequiel A. Chávez quien se desempeñaba como director de la Escuela Nacional Preparatoria y sucesor de Caso en el mismo puesto.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Hjar, 50.

¹⁹⁵ Hjar, 44.

¹⁹⁶ Hjar, 58.

¹⁹⁷ Hjar, 66.

El 25 de julio de 1921, se fundó la Secretaría de Educación Pública en México y de la cual fue su primer secretario José Vasconcelos quien tuvo la misión de fortalecer la cohesión social del país. Las artes en general eran los medios idóneos para afianzar el discurso nacionalista. Al inicio de aquella década el gobierno de México llevó a cabo grandes esfuerzos encaminados a la construcción de una nueva identidad como nación que proyectara los valores patrióticos. El muralismo es el más claro ejemplo de la estética visual que se buscaba materializar por medio del progreso del pueblo. De igual manera, como señala Mary Kay Vaughan, la arqueología y los museos fueron parte de esa demostración la riqueza cultural del pasado indígena que tras la Revolución tuvo mucha fuerza popular y presencia en los discursos nacionalistas.¹⁹⁸

Como parte de las dependencias del Departamento de Bellas Artes, adscrito a la Secretaría de Educación Pública se encontraba el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, del cual Carrillo fungió como el director una vez más, de 1921 a 1923. Durante el tiempo en que estuvo a cargo de esta institución se comenzó a gestar en México el nacionalismo musical posrevolucionario. De forma paralela a sus actividades en el Conservatorio, Carrillo dirigió la Orquesta Sinfónica Nacional de 1921 a 1924. La orquesta anteriormente había sido dirigida por Manuel M. Ponce entre 1917 y 1919, según Ricardo Miranda.¹⁹⁹ Estar al frente de las dos instituciones simultáneamente era algo en lo que José Vasconcelos no estaba de acuerdo, debido a su idea de mejorar las políticas públicas culturales. Con ese argumento removió a Carrillo de la dirección del Conservatorio Nacional de Música en 1923, el mismo año en que saldría publicada la Teoría del Sonido 13, y a inicios de 1925 se realizaba el primer concierto con la aplicación de esta teoría, un debut internacional. El día 17 de septiembre de 1924 se publicó el ensayo sobre la teoría en *El Universal*.

Desde ese momento Carrillo se enfocó de tiempo completo en su teoría. La primera presentación de la música microtonal del Sonido 13 tuvo lugar en el Teatro Principal de la

¹⁹⁸ Mary Kay Vaughan, 472.

¹⁹⁹ Miranda, *Manuel M. Ponce*, 103.

Ciudad de México, según un póster que anunciaba ese concierto.²⁰⁰ La obra *Preludio a Colón* fue estrenada en aquella ocasión, junto con las obras – compuestas a partir de esta teoría – de sus alumnas Soledad Padilla, Elvira Larios y su alumno Rafael Adame. La lista de los músicos microtonales de aquel ensamble es la siguiente: Luis González y González (s/f), Manuel C. Ascencio (s/f), Luis G. Galindo (s/f), Rafael G. Adame (1904-1963), José M. Torres (s/f), Gerónimo Baqueiro Foster (1898-1967), Santos Carlos (s/f) y José López Alavez. El concierto fue idea de José Gómez Ugarte (1874-1943), entonces director de *El Universal* le hizo la petición a Carrillo que realizara el concierto con música del Sonido 13 para que se demostrara su teoría ante las crecientes controversias.²⁰¹ El resto de 1924 “El Grupo 13” pudo haber realizado giras dentro de la república mexicana.

La Teoría se puso a prueba, y creemos que el resultado fue el rechazo y posterior exclusión del Sonido 13 del campo musical mexicano. Madrid ha señalado “la cuestión de la identidad ya era un aspecto central de la disputa por una hegemonía ideológica en el México de mediados de los años veinte.”²⁰² Entendemos que, si la música del Sonido 13 no generó una filiación entre la propuesta sonora y el público académico, menos se habría de generar con las audiencias populares. Tanto por cuestiones estéticas como por el uso social de la música el Sonido 13 no logró una articulación con los valores nacionalistas. La teoría de Carrillo, con base en principios físicos y matemáticos, fue descrita como la música del futuro, por su singular rareza.

Tras la recepción negativa del Sonido 13 en suelo mexicano, Carrillo fue a presentar su proyecto a otros lugares a lo largo de su vida, donde tuvo mayor reconocimiento. El primer lugar fue la ciudad de Nueva York, en donde la prensa musical se había mantenido al tanto de los trabajos sobre el microtonalismo en Europa, por lo tanto, era un lugar con mayores posibilidades para el éxito del Sonido 13. Fue en la metrópoli ubicada al norte de la costa este del territorio estadounidense donde la revista musical, *Musical Advance*, publicó la

²⁰⁰ J.R. Martínez/Dr. Flash (El Cronopio), “Cien años de música de Sonido 13”, 18 de febrero de 2025, en <https://laorquesta.mx/100-anos-de-musica-de-sonido-13-columna-de-j-r-martinez-dr-flash/>

²⁰¹ Taylor, 88.

²⁰² Madrid, 27.

traducción del artículo original en 1923 a los pocos meses de su aparición²⁰³ antes de su publicación en la Ciudad de México en el diario *El Universal*, el 17 de septiembre de 1924.²⁰⁴

De acuerdo con Madrid, Carrillo utilizó la retórica del movimiento social recién ocurrido en México y nombró a su propuesta “La Revolución del Sonido 13”.²⁰⁵ En 1926, bajo el auspicio de la Liga de Compositores de Nueva York en marzo de 1926, el compositor microtonal presentó su *Sonata Casi Fantasía*, y al año siguiente, repitió la hazaña con la Philadelphia Orchestra, bajo la batuta del director de orquesta de origen británico Leopold Stokowski (1882-1977), con la obra *Concertino*, de la cual se ha dicho que son los arreglos de su trabajo previo a solicitud de aquel renombrado director. Sin embargo, estas actuaciones y demostraciones del Sonido 13 no fueron suficientes para lograr cambiar el paradigma musical.

En 1928 Carrillo promovió su música en La Habana, Cuba en donde también presentó una conferencia y publicó aspectos de su teoría en la revista *Musicalia*. Asimismo, junto con el músico Ángel Reyes formó el “Grupo 13” con integrantes de esa ciudad y presentó composiciones suyas en un concierto, comentado por la prensa. Además, en la capital cubana realizó la primera grabación del Sonido 13 en 1930 por la Columbia Phonograph Company. Carrillo regresó a México en 1929. Sabemos que estuvo San Luis Potosí porque desde ahí publicó un número de su revista. En 1930 regresó a Nueva York a presentarse nuevamente con Stokowsky.

El resto de su vida la dedicó a la promoción de su teoría musical, en lo que se destaca la construcción de los “instrumentos metamorfoseados”, principalmente pianos que podían reproducir intervalos en tercios, cuartos, octavos y dieciseisavos de tono, distintas guitarras y bajos (como la octavina), flautas y cornos. Asimismo, realizó grabaciones de sus obras que hoy en día son fundamentales para el estudio de esta música. Tuvo participación en

²⁰³ Madrid, 30; al pie de página se hace referencia al trabajo de Ernesto Solís Winkler “La revolución del sonido 13. Un ensayo de explicación social.” Tesis de Maestría, Universidad Autónoma del Estado de México, 1996 en donde se menciona la revista *Acción Arte*, sin embargo, no hemos dado con ninguna pista de esta publicación.

²⁰⁴ Madrid, “In Search of Julián Carrillo”, 12

²⁰⁵ Madrid, “In Search...” 12.

exposiciones en Europa y continuó escribiendo libros sobre la teoría, algunos con ideas aún más radicales en cuanto a su visión del arte musical y la sociedad. Ahora, demos un vistazo a la revista que llevó el nombre de la teoría que pregonó a los cuatro vientos.

La revista *El Sonido 13*

El Sonido 13 fue una publicación periódica dirigida por Julián Carrillo, hecha con el claro objetivo de la divulgación de esa teoría, de la cual toma su nombre. Para efectos de su estudio proponemos cuatro etapas: la primera, que se imprimió en la ciudad de México a partir de enero de 1924 con entregas mensuales y, a partir de 1925, quincenales; la segunda etapa corresponde a la estancia de Carrillo en Nueva York de 1926 y 1927; la tercera etapa corresponde a los años 1930 y 1931 cuando la revista fue publicada en San Luis Potosí, México y por último, la cuarta etapa da un salto hasta 1954 con dos números finales, de acuerdo con una reseña tomada de la página Repertorio Internacional de Periódicos Musicales (Rimp).²⁰⁶ Por lo tanto, nos enfocaremos en las dos primeras etapas, dado que las demás se salen de la delimitación temporal que comprende este estudio. La publicación se caracterizó por hacer apología de la Teoría del Sonido 13, por lo que en ella encontramos una síntesis de la ideología de Julián Carrillo.



Ilustración 6 Logotipo de la revista *El Sonido 13*

²⁰⁶ Gabriel Caballero, *El Sonido 13*: <https://ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=SON>.

La imagen central de la revista *El Sonido 13* se compone por los elementos iconográficos y por el título. La parte superior muestra un personaje de tipo conquistador-soldado y en un segundo plano, a los lados, se vislumbran dos catedrales: La Catedral Metropolitana de la ciudad de México, a la izquierda, y la Catedral de Notre-Dame de París, a la derecha. Al observarla, llama la atención la mayor irradiación de luz sobre la catedral mexicana, en cuyo centro solar se posa la frase “Sonido 13 /1895”; por el contrario, a espaldas de la catedral francesa se vislumbra unos rayos de sol bastante disminuidos en intensidad, así como la frase “El sonido 13/ 1922”. ¿A qué se debe la mayor luminosidad emitida desde la Catedral de la capital mexicana? ¿Qué pasó en 1895 en la Ciudad de México que opaca lo ocurrido en 1922 en París, Francia?

En la parte inferior se lee el título imponente *EL SONIDO 13*. No tenemos mucho que decir sobre estas letras en mayúsculas, simplemente que su gran tamaño, sus formas alargadas y sobrias, sin barroquismos y con ese fondo oscuro hace que las letras resalten en primer plano. Podemos considerar esta imagen un logotipo de la revista pues la encontramos en todos sus números en cada una de las portadas. Sin duda, es una imagen que invita a su indagación en cuanto al componente histórico basado en el hispanismo y llevado al *habitus* del modernismo musical y su cruce con el proceso revolucionario.

Pero vayamos por partes, no olvidemos al soldado conquistador, el personaje principal de la imagen. Se trata de un hombre con facciones occidentales, barbado, porta una armadura metálica que lo protege en los combates cuerpo a cuerpo, por lo tanto, está dispuesto a luchar por alguna causa. Un casco o yelmo protege su cabeza, en su brazo izquierdo carga un escudo y con su mano derecha invisible empuña una espada que nos da una pista de quién pueda ser el guerrero, la hoja de la espada tiene inscrita una leyenda que dice “Lucharé por los fueros del noble arte musical”, con lo cual inferimos que se trata, en forma figurada, de un músico que lucha por una ideología en específico y es precisamente la del Sonido 13. En palabras de Hajar, “Nos recuerda a un caballero medieval, entre un Hernán Cortés, Cristóbal Colón y el Quijote [...] suponemos es una representación del propio

Carrillo...”²⁰⁷ Con estos elementos podemos apreciar la idea de conquista, en este caso de los sonidos.

Ahora bien, ¿Qué significa esto? Hay en la imagen notorios símbolos culturales que apelan al hispanismo como ideología del nacionalismo mexicano. Ricardo Pérez Montfort explica la relación del hispanismo en la época de la Revolución Mexicana, sobre ello considera lo siguiente:

El hispanismo abanderaba una serie de postulados, como la reivindicación de la religión y las tradiciones católicas, el orgullo de la estirpe europea – particularmente peninsular – y la rígida diferenciación y jerarquización de los diversos estratos sociales, que resultaban antagónicos al proyecto y al discurso revolucionarios.²⁰⁸

En ese sentido surge una pregunta obvia ¿Por qué Carrillo siendo indígena, se auto representaba como conquistador? Hay en su obra una repetitiva alusión al mundo hispánico, en especial con relación al Sonido 13. Los conceptos Conquista, Colón, América son recurrentes en su obra y explicación de su teoría. “¡Qué bello ha sido combatir individuos de tan estrechas miras, que han intentado reproducir todo el sistema musical al tipo único del modo mayor!”²⁰⁹ Recordemos que la educación que recibió Carrillo en Europa moldeó en él una forma de pensamiento que correspondía al paradigma científico positivista el cual llevaría el proyecto de la Ilustración a los demás continentes.

Las catedrales son un signo de la conquista espiritual. Al integrarlas en la imagen Carrillo buscaba construir una narrativa en la cual él era el personaje que llevaría ese conocimiento y que debía luchar contra la ignorancia en un ideal de progreso. Todo habría empezado en 1895, cuando Carrillo afirmaba haber descubierto El Sonido 13 en el Conservatorio Nacional de Música de México:

Cabe a México el honor de haber subdividido el semitono HACE 28 AÑOS. Fue el año de 1895 cuando nuestro director, en aquella época alumno del Conservatorio Nacional, logró oír distintamente 16 sonidos diferentes entre las notas Sol y La de la

²⁰⁷ Hjar, 140.

²⁰⁸ Ricardo Pérez Montfort, “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo”, p. 547.

²⁰⁹ “Errores Universales”, *El Sonido 13*, Tomo I, núm. 3, 5. Con el modo mayor Carrillo se refiere a un estado de ignorancia y desuso de formas armónicas más complejas.

cuarta cuerda de en un violín y no deja de ser curioso el caso de que después de 27 (veintisiete) años se diga en el número 4490 de “Le Menestrel” de París, de fecha 19 de mayo de 1922, en un artículo titulado “L’orient et la Musique de l’Avenir”, lo que sigue[...] México tiene el derecho de reclamar su puesto en el progreso musical y debe cooperar, como de hecho cooperará, a la solución de problemas técnicos del arte de la música²¹⁰

Del texto anterior, firmado por La Redacción del Sonido 13, surgen algunas respuestas y se generan también otras preguntas. Por ejemplo, encontramos el porqué de las fechas de la imagen. La versión de Carrillo sobre El Sonido 13 lo posiciona como el pionero en descubrir la existencia de la microtonalidad en 1895. No obstante, la teoría fue publicada hasta finales de 1923; Alejandro L. Madrid, quien, dicho sea de paso, nos advierte que “de la llamada “conquista de 1895” no existe ninguna evidencia, además de la palabra de Carrillo”.²¹¹ Se trata, entonces, de un mito de origen desarrollado por el propio Carrillo, “moldeó su propio discurso en respuesta a sus críticos y para validar la importancia histórica de su sistema.”,²¹² señala Madrid.

No deja de ser interesante la relación de la fecha 1922 con el artículo de la referida revista musical francesa, la cual pudo haber generado una reacción en Julián Carrillo que lo apresuró con la publicación de las ideas que habitaban, hasta ese momento, solo en su mente. No era suficiente haber publicado el artículo original de la teoría en diferentes periódicos y revistas, El Sonido 13 necesitaba su propio medio informativo, esto nos muestra la importancia del proyecto para Carrillo desde su comienzo.

Las revistas musicales llegaban desde Europa hasta los lectores americanos de ultramar. En efecto, el artículo publicado en 1922 “El Oriente y la música del porvenir” fue firmado por el crítico francés E. C. Grassi.²¹³ Resulta claro que las revistas integraron el *habitus* de los diferentes campos musicales en el ámbito transatlántico. En la ciudad de México, después de la *Revista Musical de México* y con excepción de *El Sonido 13*, no se

²¹⁰ “Nuestra Misión”, *El Sonido 13*, Tomo I, núm. I, México, 1924, 1.

²¹¹ Madrid, 45.

²¹² Madrid, 45.

²¹³ Eugène Cinda Grassi (1881-1941) compositor y crítico musical francés nacido en Bangkok, antiguo reino de Siam. Su música se inspiró en las culturas del Sureste asiático. La traducción es mía. El documento se encuentra en los anexos.

publicaron otras revistas. No obstante, los semanarios como *Revista de Revistas* o *El Universal Ilustrado* publicaban eventualmente ensayos, crónicas y noticias de la polémica entre Julián Carrillo y sus opositores.



L'Orient et la Musique de l'Avenir ⁽¹⁾

L'OBSERVATION nous apprend que notre oreille cherche toujours à établir, entre les sons de hauteurs différentes qu'elle perçoit, des rapports simples, et le voyageur occidental qui a entendu de la musique asiatique parlera invariablement du *quart de ton*, quoique l'intervalle insolite qui a surpris son oreille coïncide rarement avec cette quantité. Mais ceux-là seuls qui ont été habitués à la musique non tempérée depuis leur enfance et dont elle est, pour ainsi dire, la langue maternelle, pourront s'apercevoir de la différence. Si donc le quart de ton caractérise, pour le plus grand nombre, la gamme non tempérée, il suffira de l'introduire dans le système du tempérament pour que l'illusion d'une transformation complète soit obtenue.

Or, le problème se présente sous deux aspects :
1° Les instruments actuels pourront-ils donner le quart de ton? Naturellement, les instruments à cordes le pourront, mais ces intervalles seront produits plus aisément sur les plus graves et les plus volumineux, où les doigts de l'exécutant sont plus écartés, que sur les plus petits et les plus aigus. Quant aux instruments à vent, quelques-uns comptent déjà dans leur échelle naturelle des intervalles plus petits que le demi-ton, témoin la trompette, par exemple : le *si bémol* et le *fa*, qui s'écrivent respectivement sur la troisième et la cinquième ligne de la portée et que l'on donne toujours aujourd'hui à l'aide du premier piston baissé, pourraient être également émis sans l'intervention des pistons. Dans le premier cas, ils sont harmoniques de *si bémol* et, dans le deuxième, harmoniques d'*ut*; la hauteur de chacune des deux notes varie suivant le mode d'émission, et ce sont les harmoniques d'*ut* qui présentent des intervalles intéressants. Malheureusement, elles sont délicates et ne doivent pas être considérées comme normalement praticables. Comment faire alors pour rendre possible la production du quart de ton sur nos instruments à vent? C'est de l'Orient que nous viendra la réponse. Quand le musicien oriental joue une lente mélodie, il lui arrive fréquemment, pour peu qu'un son se prolonge, de l'altérer volontairement, en pinçant les lèvres pour le faire monter, ou en les desserrant pour le faire baisser. Grâce à ces légères ondulations, dont l'amplitude est d'environ un quart de ton dans chaque sens, le son devient en quelque sorte vivant : il atteint alors à une puissance d'expression tout à fait extraordinaire. Voilà, grâce à ce procédé, le nouvel intervalle devenu praticable, — avec un peu d'entraînement de la part des exécutants, — sur les instruments

à vent des orchestres occidentaux, à condition toutefois de ne pas l'employer dans les passages rapides, et, pour commencer, seulement dans les notes longues. Ajoutons que les facteurs seront amenés à chercher les moyens de perfectionner les instruments à mesure que l'usage du quart de ton se généralisera;

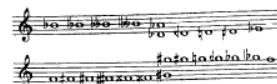
2° Comment écrire le quart de ton? Il faut, de toute évidence, des signes clairs et simples, qui s'inspirent de ceux actuellement en usage et les complètent logiquement.

Voici ceux que je propose :

SÉRIE DIÈSE		
♯	♯	♯
dièse diminué	dièse	dièse augmenté
×		×
double-dièse		double-dièse augmenté
SÉRIE BÉMOL		
♭	♭	♭
bémol léger	bémol	bémol lourd
bb		bb
double-bémol		double-bémol lourd
SÉRIE BÉCARRE		
♮	♮	♮
sur-bécarre	bécarre	sous-bécarre

Les mots « diminué » et « augmenté », qui servent à caractériser les nouveaux signes de la série dièse, présentent cet avantage d'être bien connus des musiciens. Cf. : « seconde augmentée », « septième diminuée ».

L'emploi de ces deux dénominations ne m'a pas paru possible dans la série bémol. En effet, « augmenté », appliqué à un bémol, semblerait indiquer que le bémol est plus fort, c'est-à-dire *plus bas* que le bémol ordinaire. Inversement, « diminué » — plus faible — pourrait vouloir dire *plus haut*. Les mêmes mots étant ainsi susceptibles d'avoir des significations contraires, selon leur application à l'une ou à l'autre série, j'ai préféré, pour la série bémol, adopter les termes de « léger » et de « lourd » qui, eux, ne prêtent à aucune confusion. Quant à l'emploi des nouveaux signes, le chromatisme suivant — par quarts de tons, — en offre un exemple frappant :



⁽¹⁾ Voir le *Ménestrel* du 12 mai 1922.

Ilustración 7 Artículo "L'Orient et la Musique de l'Avenir" publicado en Le Menestrel el 19 de mayo de 1922

Los contenidos de la revista *El Sonido 13* muestran que contaba con un programa bien definido, cuya prioridad era su difusión de este nuevo sistema musical. Los primeros números de la revista publicaron la teoría y otros ensayos sobre teoría musical como se demuestra en la columna "Errores Universales". En "Noticias de Europa y América", a veces, por separado

“Europa” y “Del Continente” se hacía el recuento de los acontecimientos por país y relacionados a la música académica. También, se dedicaban espacios para las noticias de la Ciudad de México, principalmente, y aunque en menor cantidad también se publicaban reportajes o conciertos la actividad musical de otras regiones del país. Por medio de estos contenidos nos enteramos de un concurso organizado por la revista en honor al célebre compositor Bach y de su seguimiento y ganadores. Por si fuera poco, la revista también publicaba cartas entre diversos agentes involucrados en la polémica. Lo anterior es un signo de sociabilidad de la revista.

En otras revistas hemos comentado que la sociabilidad entre escritores y músicos es indispensable para llevar a cabo la materialización de los proyectos editoriales. Sobre quienes trabajaron a lado de Julián Carrillo en la redacción la persona más visible fue Gerónimo Baqueiro Foster. Entre 1921 y 1923 fue alumno de composición de Carrillo.²¹⁴ Al igual que muchos otros músicos, más jóvenes que Carrillo, Baqueiro Foster destacó en la escena musical e intelectual de la música en México y tuvo grandes aciertos como pedagogo. La figura de Baqueiro Foster con 26 años ocupando el puesto de administrador de la revista musical habla de su interés por la actividad editorial.

Una reseña biográfica de este personaje de la música mexicana aparece en el libro *Historia de la Música Popular Mexicana* de Juan S. Garrido quien lo recuerda por su actividad de musicólogo y crítico musical originario del Estado de Campeche, “...realizó cuidadosas investigaciones folclóricas, escribió *Historia de la Música en México* y una voluminosa *Antología de compositores de Tabasco*, fue fundador de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música, que agrupa a los principales críticos musicales de México, presidiéndola en varias ocasiones.”²¹⁵ Además de sus numerosos textos, su nombre ha quedado grabado en la mente de los aprendices de solfeo, pues es el autor del *Curso Completo de Solfeo* un método muy utilizado en la formación musical en México.²¹⁶

²¹⁴ Hjar, 75.

²¹⁵ Juan S. Garrido, 167.

²¹⁶ Gerónimo Baqueiro Foster, *Curso Completo de Solfeo*, México: Secretaría de Educación Pública, 1939.

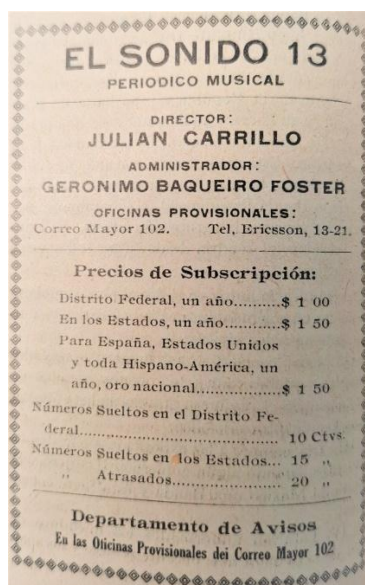


Ilustración __: Cuadro con información editorial y precios de suscripción

Madrid añade que Gerónimo Baquero Foster y Mendoza [Vicente T.] estudiaron con Julián Carrillo “[...]con quien habían participado en el primer grupo Sonido 13”.²¹⁷ Baqueiro Foster participó con Carrillo en el ámbito editorial y también en cuanto a la práctica musical. Sin embargo, a partir de 1925 el nombre de Baqueiro Foster es sustituido por el de Manuel R. Flores como Administrador Responsable y después por Luis González y González, todos alumnos del Maestro Carrillo y participantes de “Grupos 13”, este último solo coincide en el nombre con el célebre historiador originario de San José de Gracia. Entre ellos también estuvo Manuel C. Ascencio “Distinguido colaborador para la aplicación de teorías en las flautas.” Y de quien se publica una carta dirigida a Carrillo.²¹⁸

En su primera etapa de publicación, la revista se dedicó a reiterar sus bases ideológicas, políticas y musicales acordes a la personalidad del propio Julián Carrillo, por lo que consideramos que al ser depuesto de la dirección del Conservatorio Nacional con su dinero echó a andar la Conquista o Revolución del Sonido 13, con una idea determinista de la evolución musical que, sin lugar a dudas, desafiaba los órdenes establecidos dentro del

²¹⁷ Madrid, 128.

²¹⁸ *El Sonido 13*, Tomo I, núm. 8, agosto de 1924, 24.

campo musical e inclusive, del campo de poder político. Esto sucedió en un contexto de enunciación de los discursos de renovación nacionalista en el México posrevolucionario.

Hemos dicho que Carrillo impulsó su proyecto a través de su propia revista. Desconocemos hasta ahora si él mismo financiaba la publicación en su totalidad, pero inferimos que los gastos se aminoraban con la venta de anuncios publicitarios. Si ponemos un poco de atención se aprecia el capital social de Carrillo desde los años potosinos cuando fue alumno del profesor Flavio F. Carlos de quien se integró un anuncio de su Academia de Música, en la segunda página de la revista. Por medio de estos indicios es posible establecer relaciones o patrones en las revistas como fuentes documentales de sus productores y establecer las conexiones interpersonales entre agentes. La revista *El Sonido 13* cuenta la historia misma de Carrillo y su pensamiento musical, narrada por él mismo. Sin embargo, no todo el contenido se refería exclusivamente a las cosas del Sonido 13, también encontramos artículos o crónicas de la vida musical en general, fuera del mundo microtonal.

Al buscar mejor fortuna en Nueva York, la revista demoró unos meses para volver a ser publicada en aquella gran metrópoli. Tras la migración de Carrillo, el tercer volumen del *magazine* apareció en la edición de otoño 1926 y con la indicación de que era esta la primera edición hecha en Estados Unidos “first american issue” y sobre la periodicidad se reporta que se publicará de vez en cuando “every once in a while”, por lo que nos da una idea de las dificultades que tuvo que sobrellevar el músico de Ahualulco para continuar con un medio propagandístico. Visiblemente, como un subtítulo, se lee “A Musical Publication Devoted to Fractional Tones and Modern Music,” justo debajo, en letra más chica se menciona a Julián Carrillo como editor, solo a él y, por último, la información de un lugar que posiblemente de la imprenta: “Stainway Hall – Room 617-113 West 57th Street – New York City”²¹⁹ Este número, totalmente en inglés contó solo con cuatro páginas, parecía más un panfleto que una revista, asegura Taylor. Este número incluyó una carta dirigida a la revista *Le Menestrel* sobre artículos firmados por E.C. Grassi en enero de 1926. La revista francesa nunca publicó la

²¹⁹ Taylor, 107.

teoría de Carrillo, pero sí mencionó el concierto llevado a cabo por la Liga de Compositores.²²⁰

Después en aquel invierno entre 1926 y 1927 aparecieron las ediciones bilingües (octubre, noviembre y enero) en donde se dan a conocer los nombres de los nuevos colaboradores neoyorkinos del Sonido 13: Mary Lindsey-Oliver en el puesto Managing Editor, quien además fungía como traductora y Emil Mix como Business Manager. En la parte superior del logotipo e inmediatamente debajo, el título en inglés: “THE 13th SOUND”. Christina Gibson Taylor, se dio cuenta que Emil Mix formó parte del Primer Grupo 13 que se presentó en Nueva York en 1926, en donde tocó la octavina, instrumento, especie de bajo diseñado por Carrillo.²²¹

De vuelta en México en 1929, pero esta vez en el Estado de San Luis Potosí, Carrillo continuó con la publicación de su revista. En la portada, con el mismo logotipo, por debajo, se auto define como “Publicación Musico-Revolucionaria; la segunda línea comienza con una lista de tres lugares: Nueva York, San Luís Potosí, Mex y Ciudad de México, D. F. Al centro, se le presenta a Carrillo como Director Honorario y se le describe como “Autor de la Teoría y Música del Sonido 13”. En esta etapa Manuel R. Flores fungió como el administrador, de quién no tenemos mayor información. En este punto nos cercioramos que faltan investigaciones sobre la tercera y cuarta etapa de la revista *El Sonido 13*, pero de que hay otras revistas que hablan del Sonido 13 en un tono menos parcial.

Otras revistas y sus contenidos acerca del Sonido 13

Durante la década de 1920 la producción de revistas musicales fue pobre en México. Casi o se cuenta con publicaciones especializadas en esta materia con excepción de las que en este trabajo hemos referido. En cambio, la crítica musical estuvo presente en las secciones de arte, así como en las crónicas de los conciertos y teatros en diarios como *El Universal* o en semanarios como *Revista de Revistas*. En cuanto a la cobertura del Sonido 13 en los diarios nacionales, proliferaron los textos que encendieron la polémica en torno a esta propuesta

²²⁰ Taylor, 108.

²²¹ Taylor, 98.

musical formulada por Carrillo. Al día de hoy, sin duda, el estudio de dichos escritos podría arrojar luces en el tema de las disputas ideológicas en el proceso de renovación de la identidad musical del periodo posrevolucionario. No obstante, optamos por las revistas publicadas en Nueva York y en La Habana para dilucidar sobre la recepción en el ámbito transnacional de la teoría y la música del Sonido 13.

Como ha señalado Christina Taylor Gibson en su tesis doctoral, la ciudad de Nueva York se convirtió en el centro internacional de la música modernista. Además, desde los años posteriores a la Revolución Mexicana surgió en Estados Unidos un notable interés por el arte mexicano, fenómeno conocido como “*Mexico Vogue*”.²²² Los vínculos que Julián Carrillo había establecido con agentes musicales durante su exilio en esa gran metrópoli — más de diez años atrás, en tiempos de la American Symphony Orchestra — facilitaron la difusión de la teoría del Sonido 13 en territorio estadounidense, casi de manera paralela a su desarrollo en México. Por ello, la revista *Musical Advance* fue la primera en brindarle a Carrillo un espacio para dar a conocer su teoría fuera de su país en su edición de mayo de 1923. *Musical America* también reportó el Primer Concierto de música del Sonido 13 en la ciudad de México. La primera de ellas publicó el artículo “Music Without Tones and Semitones”, y la segunda revista, “Advanced Musicians in México use Quarter-Tones and New Notation”.²²³ Lo anterior pone en evidencia el interés de la crítica especializada por la música del Sonido 13, en Nueva York durante 1926 y 1927.

Asimismo, debemos considerar que el fenómeno del microtonalismo musical cobraba cierta relevancia desde los primeros años de aquella década, principalmente por su relación al arte de vanguardia. Por lo que la propuesta de Carrillo no fue la única, en este sentido. *Musical Advance*, ya había difundido las ideas microtonales de Moriz Storer y su piano en cuartos de tono. La revista *Pro Musical* ya había comentado la música generada por subdivisiones de tono desde 1925, de acuerdo con Taylor Gibson este medio impreso dedicó

²²² Taylor, 8.

²²³ Taylor, 96.

un número a este tema, sin que se incluyera mención alguna del Sonido 13.²²⁴ Las composiciones de checoslovaco Aloïs Hába (1893-1973) ya habían sido difundidas y dadas a conocer en tanto en París y Berlín, como en Nueva York; así como las del ruso Iván Vishnegradsky (1893-1979) y el norteamericano Charles Ives (1874-1954).

En la crítica de la música del Sonido 13 en la escena neoyorkina Olga Samaroff (1882–1948) escribió sobre la música microtonal del Sonido 13 en el *New York Evening Post* en marzo de 1926. Pianista, educadora y crítica musical formada en París, fue la primera mujer en obtener una beca en el Conservatorio francés, además fue la esposa del director Leopold Stokowski.²²⁵ Otra revista, *Musical America*, publicó las crónicas acerca de la música de Carrillo firmadas por William Spier (1906–1973), más tarde reconocido guionista y productor televisivo. De acuerdo con Taylor Gibson, otros críticos relevantes fueron Olin Downes (1886–1955), el conservador W. J. Henderson (1855–1937) y el moderno Pitts Sanborn (1879–1941), cuyos nombres quedaron impresos en diarios como *The New York Times*, *New York Telegram*, *New York Herald Tribune* y *New York Sun* por motivo las reseñas del concierto del Sonido 13 en Nueva York el 13 de marzo de 1926.

Taylor Gibson destaca que, si bien la crítica neoyorkina mostró un interés más marcado que la de la capital mexicana por las propuestas microtonales de Julián Carrillo y otros compositores, dicho interés no se tradujo necesariamente en una recepción favorable, pues la prensa musical de Nueva York expresó, salvo contadas excepciones, una valoración casi siempre insatisfactoria de la música del Sonido 13.

En el caso del segundo concierto, celebrado en marzo de 1927 y dirigido por Leopold Stokowski, la mayoría de los diarios de Filadelfia y Nueva York reseñaron el acontecimiento musical. De acuerdo con la investigadora, entre los críticos que cubrieron el evento se encuentran Leonard Liebling (1874–1945), quien escribió en el *New York American*, y José Miguel Bejarano, en *La Prensa*, periódico en español dirigido a la comunidad latina de

²²⁴ Taylor, 95. En donde se publicó un artículo de Charles Ives en 1925 y se ofreció una conferencia por el director de dicha revista, E. Robert Schmitz y un concierto de cuartos de tono en el Aeolian Hall de Nueva York en donde se presentaron las composiciones de Charles Ives y Hans Barth.

²²⁵ <https://www.britannica.com/biography/Olga-Samaroff>.

aquella entidad norteamericana. De igual manera, Marion Bauer (1882–1955) publicó sus impresiones sobre la música del Sonido 13 en la revista *Musical Leader*.²²⁶ En los años subsecuentes la prensa neoyorkina estuvo atenta a las actividades de Carrillo en Cuba, en México y de vuelta a Nueva York en 1930.

*Tabla 1 Revistas y Sonido 13 entre 1922 y 1931*²²⁷

Revistas que publicaron uno o más artículos sobre el Sonido 13 entre 1922 y 1931.			
Nombre	Lugar	Fecha	Idioma
<i>Acción Arte</i>		1922	español
<i>Musical Advance</i>	Nueva York	mayo de 1923 junio de 1925 noviembre de 1926	inglés
<i>El Sonido 13</i>	Ciudad de México: 1924, 1925 Nueva York: octubre y noviembre 1926, enero 1927, junio 1928 (publicación privada de <i>Comité de los 13</i>) San Luis Potosí 1930-1931		español, inglés bilingüe español
<i>Pro Arte Musical</i>	La Habana	septiembre de 1925	español
<i>Musical America</i>	Nueva York	marzo de 1926	inglés
<i>Musical Leader</i>	Nueva York	marzo de 1927	inglés
<i>Musicalia</i>	La Habana	septiembre -octubre de 1928	español
<i>Social</i>	La Habana	enero de 1929	español

El maestro Julián Carrillo arribó a La Habana a mediados de 1928, en un contexto marcado por el interés de la intelectualidad cubana en las corrientes musicales de vanguardia (El Grupo Mayorista) y por la circulación transnacional de discursos estéticos en el ámbito

²²⁶ Taylor, 118.

²²⁷ Tabla de elaboración propia

latinoamericano. A partir de una consulta realizada en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, se han identificado diversas críticas y reseñas en revistas culturales y musicales que permiten reconstruir la recepción crítica de la música de Carrillo durante su paso por la isla. Estas fuentes hemerográficas resultan relevantes por que reflejan las posturas ideológicas, estéticas y culturales de los mediadores intelectuales que comentaron la música del Sonido 13. En este sentido, la revista *Musicalia* constituye un punto de referencia fundamental en el contexto transnacional.

El conocimiento de esta revista llega a nosotros, en gran medida, gracias al trabajo de Belén Vega Pichaco, “Discursos de vanguardia e identidad en una revista musical cubana. La presencia de México en *Musicalia* (La Habana, 1928–1932)”, que ofrece un marco interpretativo para comprender las redes de críticos y músicos vinculados a esta y otras publicaciones y las formas en que se articularon discursos de vanguardia e identidad en un contexto de sociabilidad transnacional. Aunque, en años previos otra revista cubana ya había integrado un texto con la firma de Carrillo.

Una primera referencia sobre el Sonido 13 la encontramos en el noveno número de la revista *Pro Arte Musical*, correspondiente al mes de septiembre de 1925, en donde se muestra la reproducción de carta dirigida al Maestro Eduardo Sánchez de Fuentes con fecha el 2 de junio de 1925, escrita Carrillo: “[...] el eminente compositor y Director mexicano Julián Carrillo, autor de una modernísima teoría acerca de la que se esboza algunas ideas en dicha misiva.”, en seguida, el editor lanza una advertencia: “Se informa a los lectores cubanos que la teoría “está siendo objeto de calurosas discusiones”, y sin tomar una alguna postura que pueda comprometer a la revista, hace mención que el propósito de aquella revista [*Pro Arte Musical*] era el “de traer las últimas noticias de interés mundial.”²²⁸ Lo que siguiente del contenido de la carta es una explicación general por parte de Carrillo con una la descripción del Concierto del Sonido 13 de la Ciudad de México. Sobre esta revista se conoce que fue el órgano oficial de la Sociedad Pro Arte Musical dirigida por María Teresa G. de Giberga

²²⁸ *Pro Arte Musical*, La Habana, Año III, núm. 9, 15 de septiembre de 1925. 12.

(1880-1930) y fue una publicación gratuita para sus socios. Esta refinada sociedad musical cubana se dedicó a organizar conciertos y audiciones de artistas locales y extranjeros.

Las noticias sobre el Sonido 13 y Carrillo se acentuaron en La Habana cuando éste pasó por Cuba después de haber permanecido cerca de año en Nueva York, hasta mediados de 1928. En la revista literaria “1928” o mejor conocida, la “Revista de Avance” – del Grupo Minorista – se dedicaron algunos párrafos sobre el compositor y su teoría microtonal. En septiembre se anunciaba su llegada con lo cual se informa la conferencia y concierto que planeaba como parte de sus actividades:

TRANSEUNTES: Otra vez ha recalado en La Habana el maestro Julián Carrillo, viajero por el continente en misión de propaganda para su teoría del Sonido 13.

Revolucionario auténtico – sabio como un académico y rebelde como un vanguardista – el músico mexicano se propone a predicar entre nosotros con la palabra, dando conferencias explicativas y catequizantes, y con el ejemplo, dirigiendo conciertos donde se ejecutarán obras suyas, concebidas y escritas según el nuevo sistema y mediante el empleo de instrumentos adaptados a él.²²⁹

En el número posterior de esta revista (octubre de 1928) en la sección “Directrices” se esgrimen algunas opiniones relativas a la teoría del Sonido 13 con un tono algo imparcial y, más bien, se deslinda de la responsabilidad de generar una opinión en materia estrictamente musical y remite la cita a una revista especializada:

[...] el Maestro Carrillo crea serios problemas a la técnica musical vigente y los resuelve con solución tan radical como es hacerla desaparecer y sustituirla por otra de su propia hechura [...] Dentro de las proporciones espaciales que puede permitirse una revista cuya especialidad no es la música y cuyo sector preferente es el de las letras, “1928” ha dedicado a la teoría del Sonido 13, como tal teoría, la atención que merece. Queda para publicaciones especialistas – “Musicalia”, por ejemplo – hacer la exégesis escrupulosa y documentada.²³⁰

Ahora tenemos frente a nuestros ojos el ejemplar referido, es decir el número tercero de la revista *Musicalia*,²³¹ la cual publicó un artículo de Julián Carrillo “La Revolución

²²⁹ “Almanaque”, 1928 *Revista de Avance*, Año II, Tomo III, núm. 26, La Habana, septiembre de 1928, 261.

²³⁰ “Directrices”, 1928 *Revista...* octubre de 1928.

²³¹ Antonio Quevedo, *Musicalia*, Año 1, núm. 3, octubre-noviembre, 1928. 100-102.

Musical del Sonido 13” en el espacio central de los contenidos de aquel número. Brevemente, comentamos el contenido pues narra la versión del Sonido 13 contada por Carrillo. Comienza con la descripción su hallazgo de 1985 (cuando con la ayuda del filo de una navaja y el tensor de una cuerda, logró subdividir el sonido hasta alcanzar los dieciseisavos de tono), adelantándose a otros músicos europeos; después, con un complejo lenguaje matemático explica las fracciones numéricas sobre lo que consideraba “problemas de la acústica”. Posteriormente presenta su esquema de notación no sin hacer resaltar la importancia de la Revolución de su sistema.

En general su discurso contiene una buena pizca de egocentrismo y de adulación hacia su propia teoría, aunque bien sabemos que eso no representa algo raro en los artistas, no podríamos asegurar con exactitud si eso fue la causa de su mala recepción en estos lugares. Como dice Belén Vega, “Ni el carácter mesiánico del que dotó Carrillo a su Sonido 13, ni el sentimiento revolucionario que quiso promover fueron suficientes para convencer al reticente público habanero”,²³² lo cual era una situación repetitiva y se manifestaba en un tono similar a la propaganda realizada desde su propia revista *El Sonido 13*. Los fragmentos de la crítica musical habanera, que a continuación se retoman, refuerzan la idea de que Carrillo tuvo una “pésima acogida”²³³ en los círculos de arte y de la música en Cuba.

Antonio Quevedo (1888-1977) publicó una reseña para la sección “Conciertos y Recitales”, del mismo tercer número de *Musicalia*, prácticamente dedicado a la discusión sobre el Sonido 13. El fragmento es contundente.

Nosotros faltaríamos a nuestro propio convencimiento – y creemos que al de todo el público que presenció las experiencias del “Grupo 13” – si dijéramos que en las obras presentadas hay algún destello de inspiración. Se trataba de probar la posibilidad de una atrevida teoría, y esta prueba conclusa y definitiva, está ya hecha. Ahora es cuando se presentan los verdaderos problemas, no de orden biológico sino estrictamente musical y estético, cuando hay que llevar a un sistema que sólo muestra su rigorismo matemático, la luz del espíritu que lo redima. La teoría está probada: se pueden construir instrumentos de cuartos, octavos y dieciseisavos de tono; sus intervalos son perfectamente audibles y aceptables como elementos; la voz humana puede, sin grande esfuerzo, entonar en cuartos de tono. A todos estos nuevos

²³² Belén Vega, 55.

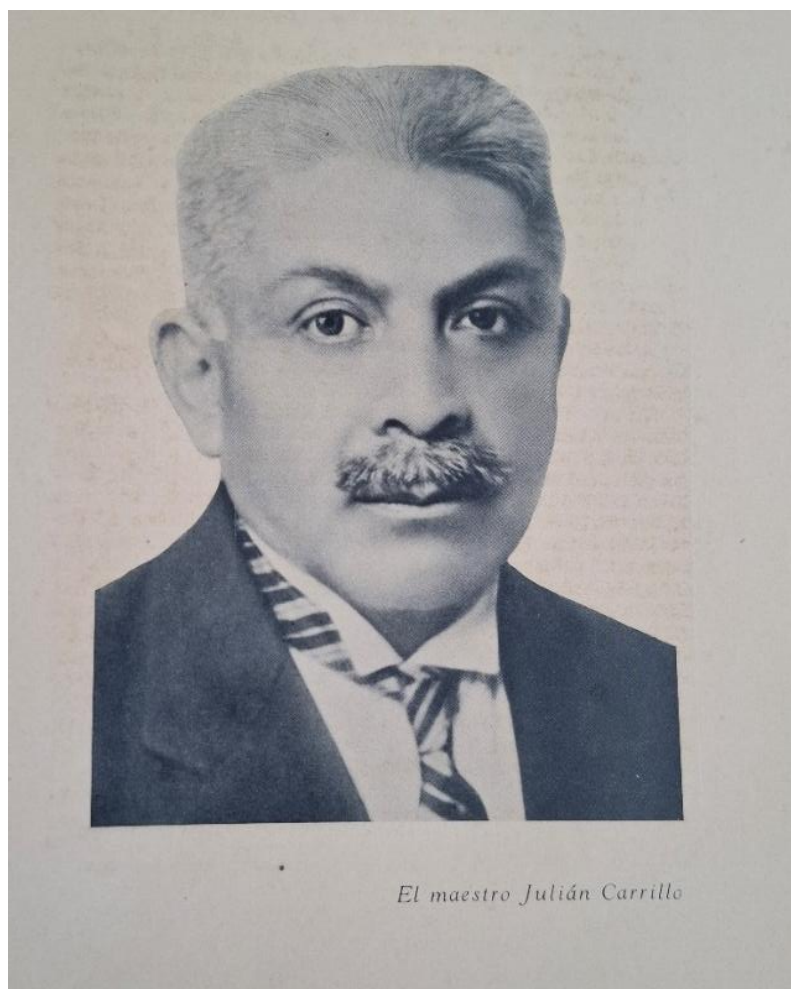
²³³ Belén Vega, 55.

elementos, a estos prodigiosos recursos musicales, sólo les falta ahora, para producir una obra de arte, *ese pequeño complemento* que se llama belleza.²³⁴

Lo anterior nos recuerda la observación de Taylor Gibson quien ha demostrado que “Mientras la crítica y las audiencias avalaban la teoría, no pensaban lo mismo acerca de su música.”²³⁵ Los músicos y agentes del campo musical de La Habana no desdeñaban la Teoría sino el resultado sonoro. Y aquí es donde entra un concepto que atañe a la prensa cubana en aquellos años veinte del siglo XX y la situación por la que pasaba Julián Carrillo en Cuba. Según Belén Vega se trata del choteo cubano; Carrillo no fue entendido en Cuba, situación que provocaban el choteo, que es, sin ir más lejos, un tipo de burla. Por otro lado, es justo admitir que sí hubo personajes que se mostraron a favor del Sonido 13 como Eduardo Sánchez de Fuentes, quien era juzgado a menudo por el campo musical cubano como un agente conservador.

²³⁴ Antonio Quevedo “Conciertos y Recitales: Grupo Sonido 13 de la Habana, concierto instrumental y vocal en 4t°s, 8°s y 16°s de tono”, *Musicalia*, año 1, núm. 3, septiembre-octubre, 1928, 102.

²³⁵ Taylor, 126 “While critics and audiences belived that his theories were valuable, they did not think the same of his music, often writing that his theory would be best employed by other composers.”. La traducción es mía.



Julián Carrillo en la revista Musicalia, núm. 3, 1928.

Por último, en la revista ilustrada *Social* de la Habana el número uno del volumen XIV de enero de 1929 a modo de recuento de las actividades destacadas en la música nombra la presencia de Carrillo. El autor de la nota, Luis Gómez Wangüemert, lo describe de la siguiente manera, en un fragmento del texto titulado “Año musical”:

Una nota sensacional del año lírico fue el Concierto del Sonido 13, organizado por el genial músico mexicano Julián Carrillo, con la cooperación del Grupo 13 de La Habana, que dirige el Maestro Ángel Reyes. Ese concierto anunciado y organizado con notoria imprudencia, no logró satisfacer a nadie, y mucho menos a los que sinceramente estimamos el talento y la obra del Maestro Carrillo. La “orquesta” estaba integrada por dos guitarras, dos mandolinas, un violín, una flauta, una octavina

y un arpa-cítara. Y la música de Carrillo, compuesta en una gama de cuartos de tono y ejecutada por ese conjunto raquíptico, la encontramos descolorida y lánguida [...]

Con una orquesta completa y con partituras armónicamente más elaboradas, la música de Carrillo – o la de otros compositores que a sus doctrinas se adhieren – ha de producir seguramente un efecto completamente distinto del que produjo en el primer concierto del Sonido 13”²³⁶

Nos queda claro con estos ejemplos que no todos los diletantes gozaron la música del Sonido 13 y que algunos de ellos, críticos de las revistas, como Quevedo, no perdieron la oportunidad para plasmar fría, pero respetuosamente, su percepción, como se expresa la siguiente frase: “la impresión inmediata que se recibe al oír esta música es una especie de angustia indefinible, como cuando estamos colocados sobre superficies huideras o movedizas.”²³⁷ ¿Quién iba a querer escuchar algo semejante?

Otra singular coincidencia se logra apreciar en la *Gaceta Musical*, dirigida en París por Manuel M. Ponce en 1928. En su primer número se comentó el artículo de E. Menjinski, aparecido en un periódico francés, el cual versa sobre la música de cuartos de tono,²³⁸ y que además, no se hace mención alguna ni de Carrillo, ni del Sonido 13, como apuntó la redacción de esta gaceta: “Probablemente el Sr. Menjinski ignora que D. Julián Carrillo, músico mexicano que vive en Nueva York, estudia actualmente los problemas relativos a la subdivisión del tono.”²³⁹ Aunque quizás Ponce y su grupo editorial no mostraron interés por ese tema, no dejaron pasar esa observación. Otro dato sobre Carrillo en la revista dirigida por Ponce fue una noticia del número de septiembre de ese mismo año la cual nos informa que “En el Salón del Centro Social Potosino, dictó el maestro Julián Carrillo una conferencia sobre El Sonido 13, y se efectuó un concierto vocal e instrumental con obras de compositores mexicanos como Carlos Santos y F. Gaitán.”²⁴⁰ Por lo anterior, podemos conocer que Carrillo estuvo en México antes de su estancia de promoción del Sonido 13 en Cuba.

²³⁶ Luis Gómez Wangüemert, “Año Musical” en *Social*, Conrado Walter Massaguer (dir.), La Habana, 1929, 101. Tomado de <https://repositoriodigital.ohc.cu/s/repositoriodigital/item/3623> .

²³⁷ Antonio Quevedo, “Recitales y conciertos”, 102.

²³⁸ E. Menjinski, *La vie Economique des Soviets*, artículo citado en *Gaceta Musical*, 62

²³⁹ “Temas y Variaciones”, *Gaceta Musical*, núm. 1, París, 1928, 62-63.

²⁴⁰ Carlos Lavín, *Gaceta Musical*, núm.9, 46.

Si algo podemos destacar de la propuesta musical de Julián Carrillo es que causó de todo, menos indiferencia. Con ella este agente desafió los cánones musicales establecidos. Su exclusión del campo musical hegemónico en México resulta reveladora en cuanto a la ideología dominante reproducida por sus integrantes, quienes ante lo desconocido tomaron una postura basada en la negación. Consideramos que la música del Sonido 13 puede resurgir con éxito si se aborda con la ayuda de las tecnologías actuales, como la Inteligencia Artificial.

En este capítulo hemos conocido dos revistas musicales surgidas en México después del conflicto revolucionario: la *Revista Musical de México* dirigida por Manuel M. Ponce y Rubén M. Campos de 1919 a 1920 bajo el sello de la empresa editorial México Moderno, y *El Sonido 13* publicación dirigida y financiada por Julián Carrillo. Aun cuando las trayectorias de ambos maestros fueron similares en cuanto a su formación académica en Europa, sus vínculos con los gobiernos durante la Revolución, sus exilios y sus posteriores cargos directivos en la Orquesta Sinfónica Nacional y el Conservatorio de Música, en lo que respecta a las revistas musicales por ellos impulsadas es posible afirmar que Ponce contó con lazos de sociabilidad más sólidos que los que tejió Carrillo quien nos parece más teórico que crítico, aunque esto, claro es discutible. Comparativamente, sus programas editoriales coinciden en lo más mínimo; sin embargo, todo parece indicar que por parte de Carrillo se asumió como el líder indiscutible de la música microtonal y buscó posicionarse en los espacios de diálogo como los periódicos, desde donde se generaron polémicas sobre la música desde la gran idea de la Modernidad en un país recién sacudido por una revolución social. Por su parte Manuel Ponce quien sintió la poderosa atracción por la Ciudad Luz cruzó una vez más el Océano Atlántico en busca de nuevos horizontes musicales.

Capítulo III. Gaceta Musical en la red de sociabilidad transnacional de la crítica musical en 1928 y 1929

“Que el ruido de los címbalos gloriosos, la distancia
traspase: el peregrino que va al país de Francia
lo escuchará en las hondas sonoras del Atlántico;
y este recuerdo acaso le lleve su fragancia
envuelto de los herméticos pistilos de mi cántico”
Rafael López²⁴¹

En este capítulo nos proponemos identificar y analizar la red de sociabilidad transnacional de la crítica musical a finales de la década de 1920 través de la revista *Gaceta Musical*. El seguimiento de la trayectoria de Manuel M. Ponce nos conduce a esta publicación editada en París; sostenemos que la creación de este proyecto en la capital de Francia no fue un acontecimiento aislado, sino que se derivó de la acumulación de capital social y cultural a lo largo de su carrera de Ponce, primero en México, después en Cuba durante su exilio en 1915 y, finalmente, en la Ciudad Luz a partir de 1925, donde no tardó en integrarse al vibrante campo musical. Diversos agentes del campo musical a través de sus interacciones proporcionaron un conjunto de disposiciones o *habitus* que posibilitaron a Ponce publicar esta revista junto con el compositor José Rolón, el poeta José Dolores Frías y el musicólogo Carlos Lavín.

La *Gaceta Musical* en el circuito de revistas musicales hispanoamericanas

La circulación transnacional de las revistas musicales en los espacios geográficos hispanoamericanos subsanó la falta de publicaciones en cada uno de los países, aun cuando estos proyectos solían plantearse desde los gobiernos nacionales. Ante la escasez de opciones en México, la *Gaceta Musical* se convirtió en una de las pocas revistas de lectura especializada en música para el público mexicano y, por extensión, hispanohablante. Otras revistas contemporáneas, publicadas en español durante el último lustro de la década de 1920 fueron la habanera *Musicalia* (1928-1932) y en Buenos Aires, *La Revista Musical* (1927-

²⁴¹ Rafael López “Para la clausura de la exposición de pinturas” *Savia Moderna* N. 3, 1906. 144.

1930) edita por la casa Ricordi y dirigida por Guido Valcarengui (1893-1967).²⁴² Entre otras, estas revistas se convirtieron en el soporte material de la crítica musical en la América hispana.

Diversos tipos de conexiones relacionales surgen al indagar la revista dirigida por Manuel M. Ponce. El título mismo establece un primer vínculo, al apelar a la revista de nombre idéntico dirigida por Gustavo E. Campa desde finales del siglo XIX hasta 1914, en la Ciudad de México. Por otro lado, las conexiones entre los agentes de distintos campos fueron necesarias para el surgimiento de este tipo de publicaciones que, a diferencia de los libros, se sustentan en la idea de colectividad. En ese sentido, hablar de revistas es hablar de grupos y por lo tanto de sociabilidades. Es ahí donde se establecen las conexiones entre las personas y sus intereses. Por ello, el estudio de las relaciones de transferencia cultural e intercambio de ideas musicales, más allá de los oficialismos nacionales, nos ofrece un conocimiento del escenario musical global durante el periodo de entreguerras y, a su vez, nos permite formular nuevas preguntas sobre lo que sucedía en el campo musical en México desde una perspectiva externa.

Las propuestas teóricas actuales coinciden en señalar que el enfoque transnacional es una variante de la historia global basada en el desplazamiento del Estado-nación como elemento central de la explicación historiográfica. Para Sebastián Conrad esta perspectiva se “trata ante todo de la movilidad y el intercambio, con procesos que trascienden las fronteras”, centrando la atención en la circulación de cosas, personas, ideas e instituciones.²⁴³ En ese tenor, coincidimos con Hausberger y Pani en la necesidad de abonar a “[...]una historia que se centra en relaciones, interacciones e interdependencias suprarregionales y transfronterizas”, considerando las “influencias, intercambios y flujos.”²⁴⁴ También es importante señalar la importancia de que la historia de la música en México se ha escrito,

²⁴² Más sobre las revistas musicales argentinas en Donozo, Leandro, *Guía de revistas de Música Argentina (1827-2007)*, Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009. (nota al pie), Omar Corrado, 69.

²⁴³ Sebastian Conrad, *Historia Global. Una nueva visión para el mundo actual*, Crítica, Barcelona, 2017, 9.

²⁴⁴ Bernd Hausberger y Erika Pani, “Historia global. Presentación”. *Historia Mexicana*, 1 de julio de 2018, 180.

principalmente, en clave nacional. Con la perspectiva transnacional se busca salir de ese tipo de compartimento.

Por su parte, Diego Olstein, profundiza en cuanto a las configuraciones sociales ocasionadas a causa de la guerra; este autor alude en reiteradas ocasiones al factor bélico en cuanto a la formación de las entidades nacionales y las comunidades de migrantes que se conectan y surgen como redes de apoyo ante los retos impuestos por el conflicto. En sus palabras: “[...] la historia transnacional se enfocaría en esas comunidades y en sus posturas frente a la guerra, las políticas de sus países de origen respecto de ellas y las actitudes de los países donde residen respecto de múltiples temas en juego derivados de la guerra.”²⁴⁵ La categoría de guerra se refiere a la hegemonía de un poder nacional sobre otro y, por lo tanto, el dominio o sometimiento de una cultura sobre otra, lo cual determina la supervivencia y funcionamiento de las agencias culturales y de distinto tipo, como las musicales. Si bien consideramos que las motivaciones que llevaron a los agentes a emprender dichos proyectos editoriales no son directamente derivadas por causa de la guerra, la concatenación de eventos bélicos propició realidades sociales adversas como la migración en busca de una mejor vida. Las guerras generan condiciones de formación de los campos sociales, como sucedió con la Revolución de 1910 en México, que inició una nueva etapa de cambios sociales y una renovación de la ideología del “ser mexicano”.

De acuerdo con Pablo Palomino, el proceso histórico de la formación del concepto de Latinoamérica no solo fue debatido en los países hispanoamericanos, sino también Estados Unidos y en capitales europeas como París y Berlín.²⁴⁶ Los espacios académicos fueron las plataformas de esta construcción ideológica que dotó a la región de una latente influencia latina en sociedades interconectadas culturalmente. Las migraciones – en ese tiempo fueron masivas – provocaron cruces intelectuales y de ellos se derivaron las agencias que permitieron la presencia de los objetos culturales como las revistas. El concepto de *habitus* nos ayuda a pensar las revistas musicales de circulación transnacional como la forma de

²⁴⁵ Diego Olstein, *Pensar la historia globalmente*, Fondo de Cultura Económica, México, 2019, 290

²⁴⁶ Pablo Palomino, 22.

inserción de la música en los debates sobre las identidades nacionales y de la formación de la idea de Latinoamérica; en un dinámico ámbito global de centros y periferias.

Traspasar los límites del Estado-nación no es una actividad nueva en la historiografía, aunque antes recibía distintos nombres y apuntaba a una Historia Universal con el objetivo de abarcar lo más posible del espectro histórico en el espacio geográfico, privilegiando el análisis de acontecimientos políticos de los pueblos y naciones del mundo. Por lo tanto, los estudios transnacionales proponen una visión alternativa de la narrativa oficialista. Desde esta perspectiva, guiados por las preguntas clave: ¿Cómo se expresa la identidad mexicana en los contenidos de la revista? ¿Cuál es el diálogo entre los críticos de diferentes naciones? ¿Qué *habitus* compartido encontramos en los principales agentes críticos que les permitió ingresar a un campo musical más diverso que el de sus países de origen?

París: contexto intelectual para el surgimiento de una revista hispanoamericana

Manuel M. Ponce arribó a París en junio de 1925,²⁴⁷ con un bagaje cultural profundamente influenciado por lo francés. Contrajo matrimonio con Clementine Maurel (1891-1966) cuyo padre era de origen francés; además el músico zacatecano era un buen lector de autores galos en la lengua original. En él germinó el deseo de vivir en la capital francesa.²⁴⁸ Así, el contexto artístico al cual se integraba era vasto y vibrante pues al concluir la Primera Guerra, esta metrópoli vivió una ola de movimientos del arte vanguardista conocida como “los años locos” (1920-1929),²⁴⁹ marcados por una reconfiguración del paradigma estético. Los cafés, los teatros, las galerías, los cabarets, los *music halls* fueron los escenarios idóneos para la proliferación de las manifestaciones artísticas y un espíritu de renovación artística. París figuró como la ciudad de mayor atracción para intelectuales y artistas a nivel mundial.

El musicólogo Joseph Auner ha descrito el contexto musical parisino como un “laberinto de movimientos y eslóganes que competían entre sí, muchos de ellos afirmando

²⁴⁷ Ricardo Miranda, 123.

²⁴⁸ Miranda, 125.

²⁴⁹ *Les années 20 ont 100 ans! Retour sur une folle décennie artistique*, Bibliographie selective, Biblioteca Nacional de Francia, 2020, 2.

ser nuevos”.²⁵⁰ Durante el periodo de entreguerras “artistas creativos de muchos campos distintos rechazaban tanto el legado del Romanticismo del siglo XIX como lo que empezaron a ver como un Modernismo autocomplaciente y solipsístico.”²⁵¹ Esta apertura hacia nuevos horizontes fue impulsada por los rápidos avances tecnológicos que transformaron formas de producción y consumo musical: la comercialización de la música grabada en discos y el auge de la radio. En cuanto a las propuestas musicales, el jazz, surgido en Norteamérica se posicionaba como un género en ascenso y tuvo una gran aceptación en el ambiente parisino bohemio.²⁵²

En cuanto a la edición de revistas, en su tesis doctoral Darío Varela subraya la importancia de la imprenta periódica en Francia que en 1900 era la primera del mundo en diversidad de tirajes.²⁵³ Para la primera década de entreguerras el mundo musical requirió de los servicios de la prensa periódica para difundir su actividad performática y con ello reactivar su industria. En este sentido, la programación de conciertos y espectáculos se anunciaba en impresos como *La Guide du Concerts et des Théâtres Lyriques* (1910- 1945).²⁵⁴ Sin embargo, las publicaciones como *La Revue Musical* (1920-1940) dirigida por el musicólogo Henry Prunières ofrecían espacios más amplios para la exposición de ideas sobre la música. Otra revista con estas características fue *Musique* (1927-1929) dirigida por el musicólogo Marc Pincherle (1888-1974). Tanto Prunières como Pincherle colaboraron en la *Gaceta Musical* de Ponce.

En la ciudad por donde cruza el río Sena confluyeron compositores, directores de orquesta, instrumentistas, cantantes, empresarios y personajes del mundo del espectáculo desde finales del siglo XIX. Buena parte de ellos, junto con intelectuales, poetas, periodistas y estudiosos

²⁵⁰ Joseph Auner, *La música en los siglos XX y XXI*, tr. Juan González-Castelo, Akal Música, Madrid, 2013, 105.

²⁵¹ Auner, 103.

²⁵² Rachel Gillett, «Jazz and the Evolution of Black American Cosmopolitanism in Interwar Paris». *Journal of World History* 21, n. o 3 (2010): 471-95; Kater, Michael H. «Forbidden Fruit? Jazz in the Third Reich». *The American Historical Review* 94, no. 1 (1989): 11-43.

²⁵³ Darío Varela Fernández, *Les réseaux hispanistes français au début du XXème siècle: coopérations savantes et relations culturelles, France-Espagne-Amériques (1890-1930)*. Histoire, Le Mans Université, 2019, págs. 25 y 29.

²⁵⁴ Dirigida en esa etapa por Gabriel Bender. https://data.bnf.fr/fr/34427352/le_guide_du_concert_paris/ consultado el 23 de abril de 2024.

del folclor ejercieron la crítica de la música en revistas y periódicos parisinos. Por lo anterior, la *Gaceta Musical* es un testimonio documental de la inserción de los músicos y críticos latinoamericanos en uno de los máximos circuitos de la música en Occidente.

Ponce en París

Para abordar la revista mencionada, es preciso seguir los pasos de su director quien, de acuerdo con su contemporáneo José Rolón, “decidió emigrar hacia los vastos horizontes que su privilegiado ingenio necesitaba.”²⁵⁵ ¿Cuáles fueron los motivos de Manuel M. Ponce para emprender el periplo transatlántico? Miranda afirma que 1924, cuando todavía estaba en México, fue “el año más gris de su vida profesional”,²⁵⁶ La inseguridad generalizada de robos y asaltos en la capital de la República mexicana generó la disminución de la actividad de conciertos. Ante un panorama poco alentador, en un país donde, nuevamente, se comenzaba a librar una guerra intestina a causa de la persecución religiosa, Ponce obtuvo una licencia para dejar sus clases en el Conservatorio Nacional de Música y viajar a Europa.²⁵⁷

Una carta dirigida al C. Manuel M. Ponce, con membrete de la Secretaría de Educación Pública del Gobierno de México revela que el compositor fue comisionado oficialmente para estudiar las nuevas tendencias del arte musical y los procedimientos para recoger cantos populares, con el fin de sentar las bases para fundar un museo musical en el Conservatorio Nacional;²⁵⁸ a cambio, se mantendría su sueldo durante seis meses. En respuesta, Ponce reportó sus impresiones mediante un manuscrito fechado en mayo de 1925. En este informe, se le atribuye una importancia a la música creada por Schoenberg, Strawinsky y Ravel: “es una música refractaria a la efusión y enemiga implacable del romanticismo”²⁵⁹, y señala la preferencia de los compositores “ultraístas” a volver la mirada hacia Bach antes que caer en el lirismo romántico. La información referida forma parte del

²⁵⁵ José Rolón, “No existe el Manuel M. Ponce de las canciones mexicanas” en Ricardo Miranda *El sonido de lo propio: José Rolón (1876-1945)*, México: Conaculta, INBA, CENIDIM, 1993. 77.

²⁵⁶ Miranda 122.

²⁵⁷ Miranda 123.

²⁵⁸ Carta enviada por el Subsecretario de la Secretaría de Educación Pública a Manuel M. Ponce el 27 de mayo de 1925; AHEZ. Colección Especial: Manuel M. Ponce. Serie: Documentos. Subserie: Correspondencia. Caja 1. Expediente 72, f.15.

²⁵⁹ Oficio enviado por Manuel M. Ponce al Sr. Secretario de Educación Pública, nov. 1925. AHEZ. Colección Especial: Manuel M. Ponce. Serie: Documentos. Subserie: Correspondencia. Caja 1. Expediente 72., hoja 1.

cuerpo documental de la correspondencia personal de Manuel M. Ponce. El informe está dirigido al Secretario de Educación Pública [José Manuel Puig Cassauranc]. Ponce retrata su percepción de la música en el ámbito académico artístico musical.

Aunque con ciertas dificultades económicas, Manuel M. Ponce logró integrarse a L'Ecole Normal de Musique y de esta manera conocer a músicos de distintos lugares quienes conformaron una red de sociabilidad; tomó clases con el célebre compositor Paul Dukas, de quien fue aprendiz en las técnicas del contrapunto. A la par, Ponce mantuvo su actividad en como compositor y pianista como en el recital de Andrés Huvelin quien ejecutó su *sonata para violonchelo* en abril de 1926 y comenzaba asimismo una fructífera relación con el guitarrista español Andrés Segovia (1893-1987), quien se encargó de interpretar en muchos países las composiciones de Ponce para ese instrumento. La prensa cubrió varios de estos eventos y con ello se dio visibilidad al talento de Ponce en la esfera pública en París y en otras ciudades.

En cuanto a los preparativos de la revista, sus ideólogos fueron – de acuerdo con Miranda – el propio Ponce y el poeta cubano Mariano Brull (1891-1956),²⁶⁰ quienes la fundaron sin recursos, pero con excelentes colaboraciones. Al enterarse del proyecto editorial, Andrés Segovia se mostró entusiasmado y facilitó contactos clave en París. Así fue como probablemente Ponce y Brull llegaron a conocer al crítico y editor Marc Pincherle, quien un tenía lugar afianzado en el mundo de las revistas musicales ya que él mismo dirigía la revista *Musique*. Las conexiones de Segovia fueron estratégicas en la posibilidad para instalar la oficina de la *Gaceta Musical* en la Maison Pleyel ubicada en la 252, Rue du Faubourg Saint-Honoré – (8°), un moderno palacio de la música.

Entre sus planes para cubrir los gastos estaba contemplada la gestión del publicista Carlos Pujol quien se encontraba instalado en Nueva York y supuestamente habría de ayudarlos a vender los espacios de anunciantes de donde recibirían doscientos dólares, nada mal para arrancar y pagar los gastos de la publicación. No obstante, según el relato de Ponce en una

²⁶⁰ Miranda, *Manuel M. Ponce*, 140.

nota de prensa de 1936, las cosas no salieron según lo planeado.²⁶¹ Todo parece indicar que el director de la gaceta buscó por diferentes medios la ayuda del supuesto amigo de Mariano Brull, como podemos leer en la correspondencia del propio Ponce en la copia de una carta dirigida al susodicho Pujol: “pusimos a Ud. un cable preguntándole el resultado de sus gestiones...”²⁶². Un mes después Ponce intentó nuevamente establecer contacto con Pujol. “Como hasta la fecha no he tenido el gusto de recibir sus noticias y temiendo que mi carta no haya llegado a sus manos...”²⁶³ de esta forma insistía, categóricamente el director de la revista.

Análisis de la *Gaceta Musical*: contenido y programa

En pleno clima de renovación artística, la *Gaceta Musical* buscó insertarse en el campo intelectual de lectores en lengua española, en Francia, España e igualmente en Estados Unidos y en la América de herencia hispana. Así lo declaraba su director en la información introductoria de cada número: “La *Gaceta Musical* aspira a ser el órgano de información general relativa a los asuntos musicales europeos y, al mismo tiempo, el vehículo que ponga en comunicación a los músicos de nuestra raza entre sí y con los de otras partes del mundo”.²⁶⁴ Este enunciado revela una doble función que consiste, por un lado, ser portavoz de la música europea y, por el otro, crear un vínculo entre los músicos de “nuestra raza” (hispanoamericana) donde el aspecto racial suplanta al nacional en contraposición a la “música europea”.

En efecto, la revista posibilitó espacios de sociabilidad entre intelectuales y artistas de distintos países de América y Europa. Sin embargo, uno de los pocos trabajos académicos que abordan esta revista, titulado “Músicos latinoamericanos en París: un análisis de la gaceta musical (1928-1929)” de Vera Wolkowicz²⁶⁵ sugiere que el diálogo entre músicos e intelectuales se dio de forma unilateral, con predominio por parte de los escritores europeos

²⁶¹ Miranda, 142.

²⁶² Carta de Manuel Ponce a Carlos Pujol, París, 2 de marzo de 1928, AHEZ.

²⁶³ Carta de Manuel M. Ponce a Carlos Pujol, París, 4 de abril de 1928. AHEZ.

²⁶⁴ *Gaceta Musical*, núm. 1, año I, enero 1928, s.p.

²⁶⁵ Vera Wolkowicz, fragmento “Músicos latinoamericanos en París: un análisis de la gaceta musical (1928-1929)” en *En, Desde y Hacia Las Américas. Músicas y Migraciones Transoceánicas*, 1º ed. Dykinson, S.L., Madrid, 2021.

sobre los americanos. Aunque es probable que así haya sido, lo que nos interesa, más bien, es analizar cómo se dio esta inserción de los agentes latinoamericanos al campo musical parisino y cuáles fueron las redes sociales que se entretujieron en este proceso.

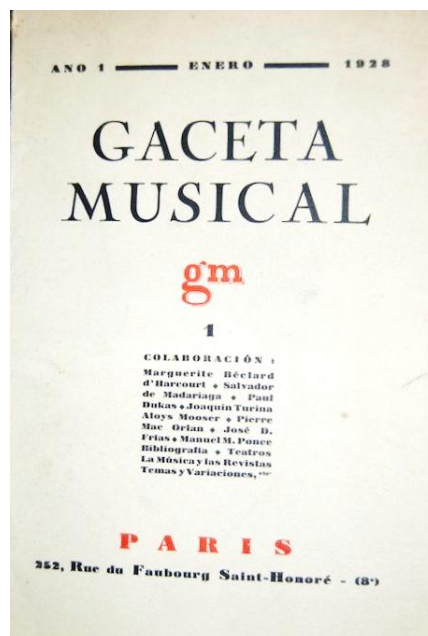


Ilustración 8 Portada de Gaceta Musical No.1

Publicada íntegramente en idioma español, la *Gaceta Musical* contó en su haber con un total de doce números, de entregas mensuales²⁶⁶ a lo largo de 1928.²⁶⁷ Sobre la información proporcionada sobre el tiraje, Vera Wolkowicz estima que pudo haber sido de entre quinientos y no más de mil copias.²⁶⁸ Su extensión promedio fue de 67 páginas y su costo se fijó en un cuarto de dólar o 6 francos, o bien, si el lector interesado prefería una suscripción anual por 2.50 dólares o de 65 francos.

²⁶⁶ Los números correspondientes a los meses julio y agosto se presentaron en una sola entrega, y el mismo caso para los meses de octubre, noviembre y diciembre, con lo cual suma un total de nueve entregas.

²⁶⁷ En cuanto a la publicación en 1929, esta autora afirma que *Gaceta Musical* comenzó un segundo año de edición – con un número doble – cuya tapa “anuncia su repentina discontinuación”, cita del texto de la autora: “GM suspende temporariamente su publicación”; sin embargo, no se hace ninguna referencia a dicho fragmento: Wolkowicz, “Músicos latinoamericanos en París...” en *En, Desde y Hacia Las Américas. Músicas y Migraciones Transoceánicas*, 1º ed. Dykinson, S.L., Madrid, 2021, 254. Al confrontar la información con la versión facsimilar no se tiene noticia de dicha declaración.

²⁶⁸ Wolkowicz, 254.

La portada anunciaba el título, la periodicidad, el precio, las colaboraciones y la sede. Las páginas iniciales de todos los números incluyen el boletín de suscripción y la presentación que la definía como “La única Revista en castellano, exclusivamente dedicada a cuestiones musicales”. A partir del tercer número se añade el sumario con los contenidos. El programa editorial combinaba el estudio del folclor musical americano con los tradicionales asuntos musicales europeos, es decir los dos aspectos centrales de la ideología musical en Ponce. La amplitud temática abarcaba extensiones temporales y geográficas, así como diversos géneros narrativos. Cada número ofrecía al menos un artículo principal de colaboración especializada, algo así como el plato fuerte; también parte del contenido fueron los perfiles de tipo biográfico, notorio en el número 4, dedicado a Claude Debussy. Algunas secciones (que no siempre se repetían en todos los números) fueron “Los Conciertos”, “Bibliografía”, “Teatros”, “Temas y Variaciones”, “Discos y Rollos”,²⁶⁹ “Jazz”, “La Música en América”, “Metrópolis Musicales”, “Ecos” y “Las revistas”.

Los géneros musicales abordados son numerosos. Se da cuenta de algunos de la tradición clásica europea, como la ópera y la sinfonía, pero también se incluyen manifestaciones de las culturas americanas, entendidas a través del folclorismo internacional. En este sentido, se dedican reflexiones al *jazz*, un género musical que rompió paradigmas durante el siglo XX. Traemos como ejemplo el siguiente fragmento titulado “Jazz” y el cual se publicó en el tercer número, correspondiente al mes de marzo. “Al abrir esta nueva sección, perseguimos el propósito de dar a conocer a nuestros lectores las observaciones más originales sobre esta debatida forma musical, descartando todas aquellas que impliquen prejuicios de raza.”²⁷⁰ Recordamos que años atrás Ponce había expresado su disgusto por este tipo música que al poco tiempo había ganado terreno en la música comercial, por lo cual Ponce tuvo que modificar el tono despectivo de su crítica.

Todos los contenidos de la gaceta dirigida por Ponce estuvieron relacionados al ámbito musical. Los anuncios publicitarios – al inicio y al final de cada número – incluyeron la venta de instrumentos, principalmente pianos, también hubo espacios dedicados a ofrecer servicios

²⁶⁹ A cargo de Pierre Mac Orlan (1882-1970); también firmó con el pseudónimo de Dan Gray.

²⁷⁰ *Gaceta Musical*, n. 3, año 1, 1928, 25.

de escuelas, salas de concierto, ediciones musicales, libros, diccionarios, métodos, tratados, y hasta un aparato para ejercitar los dedos de nombre Ochydactyl: “adoptado por los Profesores y Virtuosos ejercita y fortifica la mano, perfecciona la técnica...”²⁷¹

El comité editorial

El comité editorial de la gaceta estuvo compuesto de cuatro personajes quienes se distribuían las tareas que se requirieron para el funcionamiento de la publicación. A la cabeza estuvo Manuel M. Ponce en calidad de director. Carlos Lavín (1883-1962), José Rolón (1876-1945) y José Dolores Frías (1891-1936) apoyaron en tareas de gestión y también lo hicieron con los contenidos y reseñas. Corroboramos sus nombres con un recuento sobre aquellos años parisinos del director de la Gaceta Musical en el libro de Ricardo Miranda. En una entrevista con fecha del 15 de marzo de 1936 en *La Prensa*, Ponce recordó la experiencia editorial: “me ayudaban [José D.] Frías, el musicógrafo chileno Carlos Lavín y el maestro [José] Rolón. Y entre los cuatro nos distribuíamos el trabajo: traducciones, crítica de los conciertos.”²⁷² ¿Quiénes fueron estos agentes que coincidieron en ese momento y en ese lugar en torno a la publicación de una revista musical?

Carlos Lavín nacido en Santiago de Chile es recordado por su actividad como folclorista, escritor y compositor. En su labor de musicólogo contribuyó con la difusión de la música étnica de su país; desde su juventud se interesó por la música de los pueblos araucanos en aquel país. En su época parisina estudió sociología en la Sorbona, posteriormente publicó los artículos "La Música en América Latina" y "La Música de los Araucanos", ambas en reediciones de 1925, por revistas francesas: *Le Guide du Concert* y *La Revue Musical*.²⁷³ Publicó en las revistas chilenas *Pacific Magazine* y *Juventud* antes de mudarse a Europa en calidad de pensionado por el Gobierno y la *Revista Música* en Barcelona, .²⁷⁴

En Alemania, el chileno accedió a un importante acervo sonoro: el Archivo Fonográfico del Laboratorio de Psicología de la Universidad de Berlín, en donde tuvo a su

²⁷¹ *Gaceta Musical*, n. 4, año 1, 1928.

²⁷² Manuel Ponce, *La Prensa*, 15 de marzo de 1936; citado en Miranda, 142.

²⁷³ Salas Viu, V., Carlos Lavín y la musicología en Chile. *Revista Musical Chilena*, 21 (99), 1967, p. 8 – 14.

²⁷⁴ Salas Viu, 10.

disposición un catálogo de música etnográfica incluso de su propio país grabados por el padre Félix José de Augusta, allí conservados en cilindros de cera,²⁷⁵ por lo cual resulta evidente su interés en la investigación etnomusicológica. En *Gaceta Musical*, Lavín publicó el texto “El cromatismo musical en la música indígena suramericana”, aparecido en el cuarto número, y estuvo a cargo de la sección “Música de las Américas” en la cual ofrecía una actualización de los acontecimientos musicales desde Estados Unidos hasta Argentina. Al igual que Ponce y los demás agentes del comité era un impulsor de Debussy.



Ilustración 9 Fotografía de Carlos Lavín en el periódico Zigzag.

Otro integrante de este comité fue el poeta José Dolores Frías Rodríguez participó activamente en la *Gaceta Musical*. Apodado “el vate”, Frías nació en la ciudad de Querétaro el 19 de diciembre de 1890. Fue hijo del cronista Valentín F. Frías (1862-1926). José Dolores eligió el camino de las letras. Fue escritor, periodista y, sobre todo, poeta.

En cuanto a sus conocimientos musicales, según un prólogo de José Julio Rodríguez, el poeta queretano tomó clases de violín con su primo, el pianista Trinidad Sánchez Frías.²⁷⁶ Este dato, aunque se da de forma aislada en un texto sobre la vida de José Dolores, es necesario subrayarlo aquí, pues muchos de sus poemas recrean imágenes sonoras, además

²⁷⁵ Salas Viu, 9.

²⁷⁶ J. Dolores Frías, *Sorpresas en la Ruta*, Querétaro: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 2000.

que otros escritos hacen alusiones a la música que escuchaba en distintos contextos, en *Gaceta musical* le imprimió a sus colaboraciones el conocimiento y sensibilidad de la música a la cual mostró sensibilidad, también escribió para *Revista de Revistas* y *El Universal Ilustrado*.

José D. Frías es hoy en día recordado en mundo del periodismo nacional por haber sido el primer corresponsal mexicano de la Primera Guerra Mundial. Fue enviado a Europa por el periódico *El Universal* entre los años 1917 a 1919.²⁷⁷ Fue el único de los integrantes del comité editorial de la *Gaceta Musical* que no compuso música y probablemente nunca llegó a dominar el violín. Su instrumento fue, más bien, la pluma. El final de su vida fue trágico a causa de su alcoholismo y la bohemia capitalina.²⁷⁸

Los artículos de su autoría exclusivos para la *Gaceta Musical* por orden de aparición fueron los siguientes: “Bibliografía” (reseña del libro de Darius Milhaud); “El maestro músico Agustín González”; “Bibliografía” (reseña de Eduardo López Chavarria, Félix Raugel y René Fuchois); “Las Cartas de Claudio Debussy”; “Para un monumento a Claudio Debussy”; “Los recitales de la Argentina”; “Los conciertos”; y “Bibliografía” (fragmento). Se nota su ausencia a partir de la publicación (doble) de los números 7 y 8 en adelante, sin embargo, eso no indica, necesariamente, que el queretano haya dejado de colaborar en la gestión del proyecto.

²⁷⁷ Guillermo García Espinosa de los Monteros “Periodismo internacional, corresponsales y testimonios sobre el extranjero, *Revista Foro Internacional*, Vol. XXXVIII, 2-3 (152 – 153), Colmex, abril-septiembre 1998, 425.

²⁷⁸ José Alvarado, citado en Porfirio Martínez Peñalosa, “Tomé mi leño negro” en *Crónicas de un corresponsal mexicano en la Primera Guerra Mundial*, México, 1983, 12.

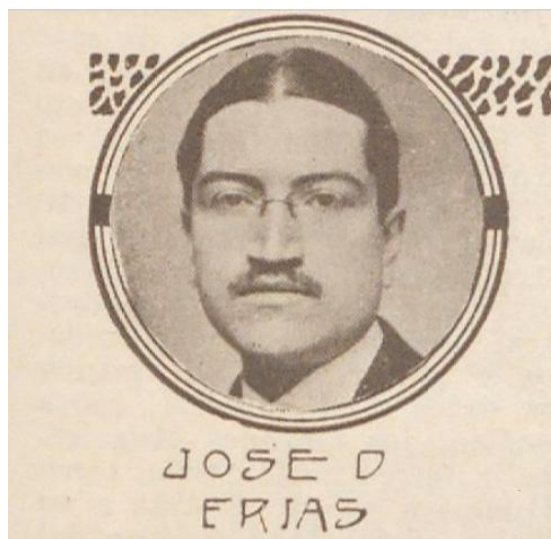


Ilustración 10 José Dolores Frías en El Universal

En su colaboración en el segundo número de la *Gaceta Musical*, José Dolores Frías puso a Querétaro en el mapa de historia de la música hispanoamericana del siglo XIX y en cuanto a lo que se refiere al movimiento de la Música Religiosa hecha en Querétaro. Desde París, evocó los años de actividad del maestro Agustín González (1864-1927) quien había fallecido en agosto del año previo a la publicación. Los recuerdos de su vida provinciana brotaron como si las palabras fueran el abono con el cual se desarrollaban pues recordaba al Maestro queretano al haber sido él mismo “testigo de su esfuerzo indeficiente”.²⁷⁹ Además su relato también incluye “al genial sacerdote José Guadalupe Velázquez [1856-1920]”²⁸⁰ y se menciona, desde luego, la Escuela de Música Religiosa de Querétaro (actual Conservatorio de Música) a la cual acudían los alumnos de los seminarios desde distintos lugares de México. Algunos de estos recuerdos corresponden a la época armada del conflicto revolucionario y menciona que en 1914 se disolvieron los coros u orfeón bajo el cuidado de Don Agustín González.

Yo lo recuerdo en los días solemnes de la Semana Mayor, cuando en la catedral oíamos programas de música religiosa que yo no he podido escuchar ni en Roma, ni aquí, ni en Londres. [...] Personalmente me di cuenta durante varias semanas santas) de los estudios que eran necesarios para obtener una ejecución tan expresiva, tan adecuada a su objeto, tan propia para conmovernos dando vida ideal a las palabras de

²⁷⁹ J. Dolores Frías, “El maestro músico Agustín González”, *Gaceta Musical*, núm. 2, 41.

²⁸⁰ J. Dolores Frías, 41.

los profetas y de los evangelistas [...] Alcancé a oír muchas veces las improvisaciones de Don Agustín González, que era un magnífico organista.²⁸¹

Con estas líneas, el Vate Frías exploraba su memoria sensorial personal a través de la crítica musical y con ello, nos permite conocer su sensibilidad hacia las sonoridades con respecto a la religiosidad vivida durante su infancia y su juventud queretanas. Frías es un personaje que ha permanecido en la sombra de la memoria queretana. Aunque hay una calle con su nombre, la mayoría de los queretanos no lo recuerda. Haber coincidido, desde Querétaro con un poeta queretano en una revista musical editada en París después de un siglo es una mera coincidencia dada por la investigación aquí expuesta. El contexto transnacional que aquí estudiamos no impide que su testimonio sea una aportación en cuanto a la información antes no considerada por el enfoque localista del estudio de la música religiosa decimonónica en Querétaro o el Bajío.²⁸²

El Vate, fue una pieza clave que se desenvolvía entre los campos político y artístico, sus poemas en *Los días vagabundos y otros ritmos* (1988) van todos con dedicatoria a los integrantes del movimiento artístico e intelectual, además de que tienen un alto contenido musical. Entre las dedicatorias, solo para tener una idea, aparecen los nombres de Carlos Noriega Hope (1896-1934), Manuel M. Ponce, José Vasconcelos, Xavier Villaurrutia, Luis G. Urbina, Ventura García Calderón (1886-1959), Samuel Ruiz Cabañas (1884-1967), José de J. Núñez y Domínguez, Alfonso Reyes y Diego Rivera; es decir todos ellos agentes surgidos del Ateneo de la Juventud y sus agregados *a posteriori*, mexicanos y de otros países integrantes del campo intelectual y artístico.

Otro miembro de este comité de la *Gaceta Musical* fue el compañero connacional de Ponce en la École Normale de Musique, José Paulino de Jesús Rolón Alcaraz, nacido en Zapotlán el Grande, Jalisco el 22 de junio de 1876. A la edad de 30 años viajó por primera vez a París para perfeccionarse en el estudio del piano, en donde se convirtió en discípulo del

²⁸¹ J. Dolores Frías, 42-43.

²⁸² Para conocer más acerca del movimiento de Música Sagrada en Querétaro ver las tesis: Antonio Moreno Pérez, “Música divina entre el polvo... bellezas intrusas en los templos: El Movimiento de Restauración de la Música Sagrada en Querétaro en el siglo XIX” [tesis de maestría], Universidad Nacional Autónoma de México, 2022; María Jazmín Montserrat Soto Martínez, “Profesionalización musical y el proceso secularizador en México: la Escuela Diocesana de Música Sagrada de Querétaro (1892-1920)” [tesis de maestría], Universidad Autónoma de Querétaro, 2023.

polaco Moritz Mokowsky (1854 – 1925). Años después en Guadalajara fundó una academia musical, la cual bautizó con su apellido. En compañía de su tercera esposa decidió regresar a París para estudiar composición y contrapunto con Paul Dukas y Nadia Boulanger (1887 – 1979). Es muy probable que el maestro Rolón se desempeñó como el traductor de algunos escritos en francés que se publicaron en la *Gaceta Musical*; sobre el dato anterior, se hace referencia a al final de la reseña sobre la ópera de autoría de Gustave Samazeuilh en el segundo número. De su autoría solo se publicó la crónica “Dos grandes pianistas Bauer y Backhaus” de los conciertos que tuvieron lugar en la Salle Pleyel.

Este importante y, al mismo tiempo, desconocido músico mexicano de inicios del siglo XX llegó a París en 1927. En un texto Ponce recordó la llegada de su colega:

José Rolón llevaba en su maleta *El festín de los enanos*, scherzo para grande orquesta. En esta obra puede señalarse un doble dominio en el arte de la orquestación: los grupos de instrumentos se mezclan en combinaciones que impiden la rigidez de las viejas fórmulas orquestales y el pequeño tema, de carácter popular y burlesco, se opone en artístico contraste a la melodía sentimental de la canción.²⁸³



Ilustración 11 José Rolón.

²⁸³ Manuel Ponce, Notas al programa de “Música de Cámara de México” Sala Schiefer, 18 de abril de 1945; tomado de Ricardo Miranda, *El sonido de la propio José Rolón (1876 – 1945)*, Vol. I, CENIDIM, México, 1993. pág. 206.

De forma inversa y en otro espacio José Rolón escribió con sobre Ponce y su proyecto de la revista:

Además, sus actividades no se han concentrado sólo a la composición y al fundar la *Gaceta Musical*, cuyo prestigio se afirma día a día, ha hecho un señalado servicio a los músicos de habla española del mundo, pues debido a ese órgano, tan serio y bien documentado, podrán estar al tanto del movimiento artístico universal; pero su mayor mérito consiste en que, indiscutiblemente, esta publicación servirá como lazo de unión para la confraternidad artística entre los músicos de los países hermanos de América latina. [...] Ponce, quien piensa emplear todo su esfuerzo en pro de la orientación de la juventud musical mexicana por las sendas que conducen a la cristalización de un verdadero arte nacional...²⁸⁴

Más adelante en el mismo texto, se vuelve a apreciar la importancia atribuida a la necesidad de que el arte musical nacional mexicano estuviera a la altura “universal”.

No fueron pocos los textos críticos que salieron de la pluma de Rolón, cuya actividad resultó tan prolífica como su labor compositiva. Su firma estuvo en más ocasiones presente en las páginas de publicaciones como *El Universal y Música, Revista Mexicana* (1930-1931), también en el *Boletín Latino Americano de Música* (1937), publicación de alcance continental, y más tarde en *Occidente*, de Guadalajara, sin mencionar quién sabe cuántas revistas o periódicos más. A pesar de que escribió pocos artículos en *Gaceta Musical*, intuimos que colaboró con tareas administrativas y de relaciones sociales al ser alumno de L' École Normale donde convivía en un ambiente académico y musical.

Los integrantes del comité editorial de *Gaceta Musical* fueron todos ellos escritores de crítica musical y de investigación, sin olvidar que, en el caso de los músicos compositores, Ponce y Rolón, debían dedicar horas de estudio teórico y práctico en la Escuela Normal de Música; por su parte Lavín y Frías se desenvolvían más en el campo del periodismo, lo cual significaba horas en el escritorio, además de la edición fue necesario encargarse de los contactos con las empresas de música para ofrecer espacios para la publicidad que representaban un ingreso económico, indispensable para los gastos de producción, además

²⁸⁴ José Rolón, *Revista de Revistas*, octubre de 1928, en Miranda, *El sonido de lo propio...*, 79-80.

de la venta de ejemplares. Lo anterior representa el *habitus* de la crítica musical materializado en las revistas.

No tenemos todavía la respuesta a la pregunta sobre cuáles fueron las agencias específicas repartidas a cada uno de los miembros del comité editorial de *Gaceta Musical*, sin embargo, hemos propuesto, aunque sea, un esbozo de las funciones designadas a cada uno de estos cuatro personajes o agentes. En la cima de esta organización, claramente, está Ponce como director del proyecto editorial; en un segundo nivel se encuentran los demás agentes del comité: Rolón, Frías y Lavín, quienes ejecutaron tareas editoriales. En un tercer nivel, los colaboradores, quienes nutren de contenido los espacios destinados a la crítica musical. En cuanto a los suscriptores este grupo representa un cuarto nivel de participación.²⁸⁵ Además, también entre el primero y segundo niveles identificamos agentes cuya participación fue exclusivamente de relaciones públicas, como Andrés Segovia y Mariano Brull.

Los colaboradores: un mapa de la crítica musical transnacional

La nómina de redactores incluyó destacados músicos y musicógrafos. Su participación como críticos se desarrolló debido a sus capitales intelectual y cultural con carácter cosmopolita. Algunos más literatos que músicos, pero la mayoría más músicos que literatos, es decir hubo también poetas, periodistas, diplomáticos y políticos, hombres de letras; mujeres, solo una: Marguerite Béclard d'Harcourt. En total se contabilizaron en *Gaceta Musical* 55 autores de quince nacionalidades de Europa y América, quienes colaboraron, con textos inéditos o publicados en su lengua original distinta al español. Del continente viejo: Francia, España, Suiza, Inglaterra, Rumania y Rusia; del nuevo: México, Uruguay, Chile, Argentina, Cuba, Nicaragua, Estados Unidos, Costa Rica y Colombia.

²⁸⁵ La carpeta de Correspondencia de la “Colección Especial Manuel M. Ponce” del Archivo Histórico del Estado de Zacatecas se integra por más de 200 cartas de suscripción de la *Gaceta Musical*. Se presentaron algunos resultados preliminares del estudio de dicho cuerpo documental en la ponencia titulada “En correspondencia con la música: las cartas de suscripción de *Gaceta Musical* de París (1927-1929)” en el XVI Coloquio del Seminario Permanente de Historia y Música en México en León, Guanajuato en noviembre de 2025; al respecto, ya se prepara un artículo de próxima publicación sobre este sector de la revista y aunque se pensaba en un principio que integraría el contenido de la presente investigación hemos decidido omitirla por su parte específica de esta revista, sin hacer justicia a las demás revistas estudiadas.

Durante los meses previos a la publicación, en ese círculo de artistas e intelectuales se encontraban también el caricaturista de origen salvadoreño Toño Salazar (1897-1986) y el escritor costarricense León Pacheco (1898-1980). Comentaba Ponce a su esposa por medio de correspondencia: “salimos a buscar a Pacheco y a Salazar para comunicarles los nuevos planes, que proyectamos para la revista.”²⁸⁶ Ambos personajes fueron colaboradores de la *Gaceta Musical*: el primero con las ilustraciones y viñetas, el segundo con un artículo titulado “Un poco de historia de la música moderna parisiense” el cual versa sobre las corrientes vanguardistas y las tendencias del arte musical en París. Ambos, junto con Brull y Ponce fueron parte del círculo de amigos Alfonso Reyes, embajador de México en Francia de 1925 a 1927, como dejó constancia en su diario.²⁸⁷

Tabla 2 Autores y colaboradores de Gaceta Musical

Nombre	Nacionalidad
Alessandresco, Romeo (1902-1976)	Rumano
Arconada, César M. (1898-1964)	Español
Aubry, Jean (1882-1950)	Francés
Avilés Ramírez, Eduardo (1895-1989)	Nicaragüense
Béclard Marguerite d H'arcourt (1884-1964)	Francesa
Blois, Pierre (1883-1946)	Francés
Broqua, Alfonso (1876-1946)	Uruguayo
Gibert Camis, Joan (1890-1966)	Español
Campos, Rubén M. (1876-1945)	Mexicano (Gto)
Carpentier, Alejo (1904-1980)	Cubano
Cartot, A.	
Chavarri, Eduardo L.	Español
Colestan, Stan(1875-1956)	Rumano
Collet, Henri (1885-1951)	Francés
Curzon, Henri de	Francés
Delgadillo, Luis A. (1887-1961)	Nicaragüense
Desnos, Robert (1900-1945)	Francés
Dukas Paul (1865-1935)	Francés

²⁸⁶ Carta de Manuel M. Ponce a Clementine Maurel, París, 24 de septiembre de 1927, tomado de Ricardo Miranda, *Manuel M. Ponce*, 141.

²⁸⁷ Alfonso Reyes, *Diario, 1911-1930*, 176.

Espinosa Grau G. (1905-1990)	Colombiano
Fabela Isidro (1882-1964)	Mexicano (Edo. Mex)
Falla, Manuel de (1876-1946)	Español
Frías, José D.(1890-1936)	Mexicano (Qro)
Friedericz, O.	
G. Dur [pseud. ¿?]	
García Caturla, Alejandro (1906-1940)	Cubano
GomezAnda, Antonio (1894-1961)	Mexicano (Jal.)
Gray, Dan [Pierre Mac Orlan]	
Laloy, Louis (1874-1944)	Francés
Lavín Carlos (1883-1962)	Chileno
Lozano Carlos (1888-1918)	Mexicano (Zac.)
M.B	
Mac Orlan, Pierre (1882-1870)	Francés
Mac Ulpmen Noé [Manuel M. Ponce]	
Madariaga, Salvador de (1886-1978)	Español
Mangeot, Alfred (1873-1942)	Francés
Manuel, Roland (1891- 1966)	Francés
Méautis, Georges (1890-1970)	Suizo
Milhaud, Darius (1892-1974)	Francés
Mooser R. Aloys(1876-1969)	Suizo
Morales Pedro G. (1877-1938)	Español
Odero, Florent	
León Pacheco (1898-1980)	Costarricense
Petit, Raymond (1893-1976)	Francés
Phillip, Isidor (1863-1958)	Francés
Pincherle, Marc (1888-1974)	Francés
Ponce, Manuel M. (1882-1948)	Mexicano (Zac.)
Prunières, Henri (1883-1946)	Francés
Rodrigo, Joaquín (1901-1999)	Español
Rogers, G. A.	
Rolón José (1876-1945)	Mexicano (Jal.)
Rubio, Germán	Uruguayo
Antonio Salazar (1897-1986)	Salvadoreño
Salazar, Adolfo (1890-1958)	Español

Samazeuilh, Gustave	Francés
San Sebastián, P. José Antonio de (1886-1956)	Español
Sax O. Phone	
Schwerké, Irving (1893-1975)	Estadounidense
Swan, Alfred J. (1890-1970)	Ruso
Talamón, Gastón (1883-1956)	Argentino
Trend, J. Brande (1887-1958)	Inglés
Turina, Joaquín (1882-1949)	Español
Vasconcelos, José (1882-1959)	Mexicano (Oax.)

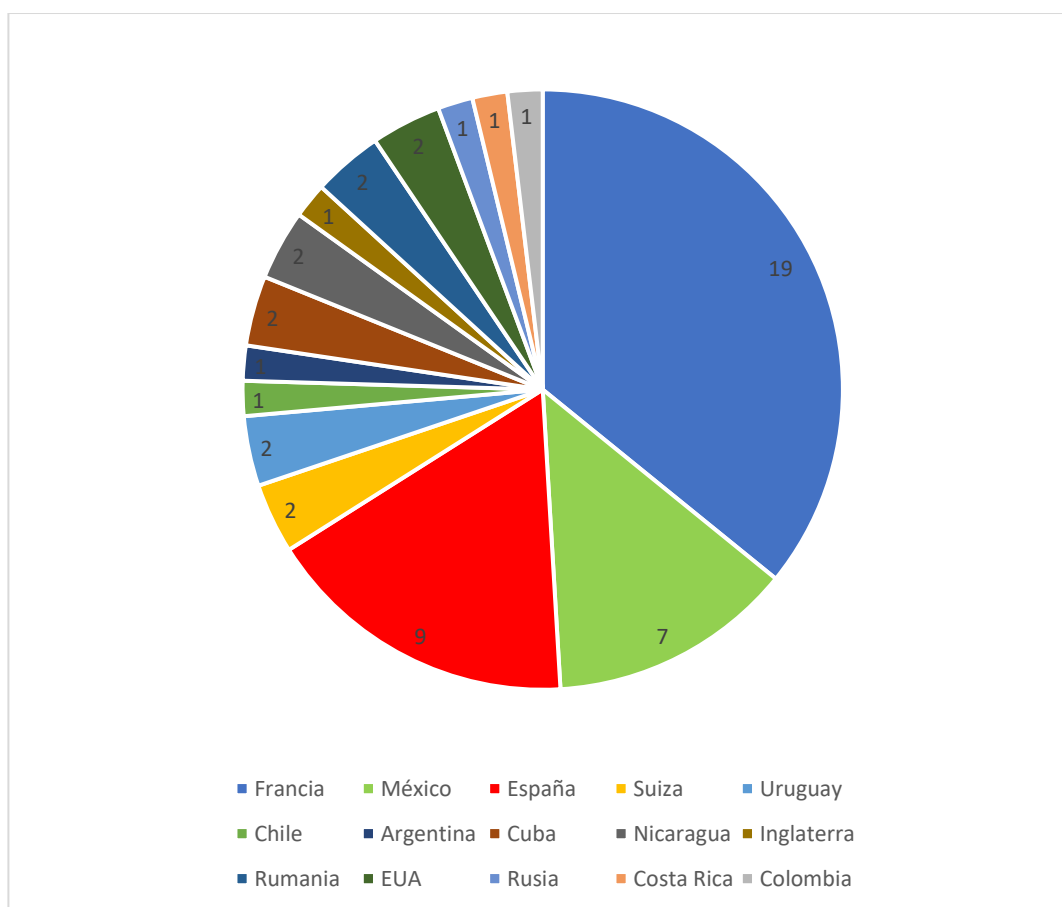


Ilustración 12 Gráfica de nacionalidad de autores

Sobre los contenidos que hablan del contexto histórico de la música en México no hemos dicho nada aun sobre el Primer Congreso Nacional de Música en México, en el cual José Rolón tuvo una memorable participación. En la sección noticiosa “La Música en América” en el cuarto número de *Gaceta Musical* hallamos información relativa a los concursos llevados a cabo en el marco de actividades de dichos Congresos; se destaca entre las obras ganadores en la categoría de composición “El Festín de los Enanos”.²⁸⁸ Unos cuantos párrafos después se informaba que este “Poema Sinfónico” se había tenido su debut en México por la Orquesta del Conservatorio, bajo la dirección del Maestro José Rocabrana, organizado por la Comisión permanente del Primer Congreso Nacional de Música.²⁸⁹

Si bien los Congresos Nacionales de Música celebrados en la Ciudad de México en 1926 y 1928 son un tema muy atractivo para la historiografía del periodo, no es nuestra intención analizarlos en detalle. Nuestro propósito, ha sido examinar el campo musical mexicano a través de *Gaceta Musical*, es decir una perspectiva diferente: la mirada que desde París se dirigía hacia México. En este sentido, dado que también nuestra revista presenta información sobre el primer Congreso Dominicano, proponemos un breve ejercicio comparativo. Este análisis nos permite conocer la situación del país caribeño, al tiempo que incorpora un punto de referencia poco o nada considerado por la historiografía.

Concebimos dichos congresos como un espacio fundamental de negociación y disputa en el que se debatía el carácter nacionalista de la música, es decir los valores que se proyectaban en su definición. Así nuestro interés radica en contextualizar el nacionalismo musical de México – como lo hemos realizado desde el primer capítulo – pero, ahora, desde la perspectiva transnacional. Alejandro L. Madrid analiza el Primer Congreso Nacional de Música como cruce de discursos.²⁹⁰ Este reconocido autor se interesa por la diversidad de posturas e ideologías musicales debatidas en esos espacios académicos, pero también políticos. “El congreso muestra que la hegemonía no fue impuesta desde arriba, no fue un discurso político dictado por el nuevo gobierno, sino un proceso de negociación llevado a

²⁸⁸ *Gaceta Musical* núm. 4, 35.

²⁸⁹ *Gaceta Musical* núm. 4, 35.

²⁹⁰ Madrid, “Los sonidos de la nación, la modernidad y la tradición. El Primer Congreso Nacional de Música como cruce de discursos” *Los Sonidos de la Nación Moderna*, 115-140.

cabo por intelectuales, artistas, políticos y empresarios privados de una gran variedad de tendencias ideológicas”²⁹¹

Desde mediados de 1919, en el segundo número de *Revista Musical de México*, Ponce alarmaba sobre “la decadencia del arte musical en nuestro país” por lo que proponía la organización de un congreso musical.²⁹² Después, en 1925, el mexicano Carlos Chávez (1899-1978) también dio a conocer su opinión en la revista *El Globo: el diario moderno de México* – dirigida por Félix F. Palavicini – un artículo titulado “Un Congreso sin rigor”, en el que, según Madrid, se instaba a reflexionar la música de los países “indoespañoles”.²⁹³ Sin duda, los diarios y revistas posibilitaron que el tema del congreso mantuviera presencia hasta su realización. En especial, el periódico *El Universal*, quien además fue patrocinador directo de estos congresos musicales. Lo cual nos habla de la participación de la iniciativa privada en la construcción nacionalista de la música en la tercera década del siglo XX, la cual no ha sido debidamente estudiada.²⁹⁴

Otro artículo: “Revuelo entre los músicos académicos: los primeros congresos nacionales de música (1926,1928)” de María Esther Aguirre Lora,²⁹⁵ señala que los congresos fueron espacios de intenso debate dentro del campo musical en el contexto histórico del nacionalismo posrevolucionario mexicano; asimismo, apunta que la convocatoria del Primer Congreso “se dirigió a músicos, musicógrafos, compositores, profesores de música de las diversas instituciones públicas o privadas, así como a los delegados de las distintas sociedades artístico-musicales del país.”²⁹⁶ Sobre este asunto, solo respondieron las delegaciones de Zacatecas, Puebla y Jalisco; esto pone de evidencia la falta de articulación de las agencias musicales de los demás estados con la capital del país.

²⁹¹ Madrid 140.

²⁹² Manuel M. Ponce, *Revista Musical de México*, tomo I, núm. 2, reproducción facsimilar [1919], México: Ediciones México Moderno, CONACULTA, INBA, CENIDIM, 1991. 5.

²⁹³ Madrid, 117.

²⁹⁴ Madrid, 116.

²⁹⁵ María Esther Aguirre Lora, “Revuelo entre los músicos académicos: los primeros congresos nacionales de música (1926,1928)” *Preludio y Fuga. Historias transhumantes de la Escuela Nacional de Música de la UNAM*, María Esther Aguirre (coord.), México: IISUE/Plaza y Valdés, 2008.

²⁹⁶ Aguirre Lora, 84.

Respondieron a la convocatoria 48 tesis y propuestas que fueron clasificadas en los siguientes rubros: “1) Acústica musical; 2) Organografía; 3) Teoría y composición musicales; 4) Pedagogía musical; 5) Folklore; 6) Temas libres.”²⁹⁷ La producción de este conocimiento estuvo a cargo de los músicos intelectuales, es decir aquellos quienes además de ejecutar instrumentos musicales se avocaron al ejercicio de la escritura. El trabajo de Aguirre Lora, retoma algunos puntos importantes como los posicionamientos de los participantes y las exclusiones, como sucedió con estas últimas, los discípulos del Sonido 13, o “trecistas” y también se excluyó a los músicos populares o “arregladores”.²⁹⁸

De vuelta al contenido de la *Gaceta Musical* de 1928, en el número correspondiente al mes de junio se anunciaba la convocatoria para el Segundo Congreso Nacional de México:

Después de presentar las memorias del Primer Congreso Nacional Música, verificado el pasado año, la Comisión Permanente ha distribuido la convocatoria para la Segunda Asamblea Magna, que tendrá lugar en septiembre próximo en la misma ciudad de México, patrocinada por la Universidad Nacional y la empresa periodística *El Universal*. El plazo de recepción de los trabajos termina el 29 de Agosto. Las sesiones del Congreso se inaugurarán el 2 de septiembre y terminarán el 9 del mismo mes.²⁹⁹

En comparación, la revista nos permite conocer la convocatoria del Primer Congreso Musical Dominicano publicada en sus noticias el mes de septiembre, o sea en el número 9:

La Junta Provisional Organizadora del Congreso Nacional de Música ha convocado a 31 delegados provinciales y a una veintena de suplentes delegados para que concurran a formar en la ciudad de Santo Domingo esta magna asamblea artística. S. E. el Presidente de la República ha sido invitado al acto inaugural, que deberá efectuarse el 31 de Julio en el Salón de actos del Ayuntamiento.

Los temas que se someterán a la consideración de los delegados son los siguientes: organización de la Asociación Nacional de Músicos; creación del Conservatorio Nacional; fundación del Teatro Nacional; reconocimiento de los músicos nacionales antiguos e impresión de las obras más notables que produjeron; estudio del *folklore*, como base de la música típica nacional; estudio de las danzas antillanas; establecimiento de una Imprenta Nacional para la edición de las obras; publicación de una revista de arte, establecimiento de biblioteca nacional, pública, anexa a la Alta Academia de Música; erección en la capital, de un Panteón Nacional de Músicos y

²⁹⁷ Aguirre Lora, 84.

²⁹⁸ Aguirre Lora, 85.

²⁹⁹ *Gaceta Musical* núm. 6, 28

diversas otras cuestiones de orden secundario que se relacionan con los temas anteriores.³⁰⁰

Nos da la impresión de que la República Dominicana estaba en una situación de precariedad institucional, con respecto a la de México. Con ello no ponemos en duda la riqueza y calidad de su música. Por otro lado, se mostraba interés en el estudio del folclor que, al igual que en México, sería la ruta para la definición de su música nacional de la cual sabemos en el último anuncio referente al Congreso Dominicano de 1928 por los cuatro acuerdos tomados: en el primero, se reconoce que “por el momento no existe ningún género musical exclusivamente dominicano;” el segundo, propone a los compositores crear música “de carácter popular y festivo, de géneroailable;” el tercero, es una recomendación hacia los compositores dominicanos de abstenerse “de producir música imitativa de los aires bailables o vocales de otros países” y cuarto de levantar un censo de la población musical para efectuar el mediante concursos el punto número dos.³⁰¹

De igual manera, se dieron las últimas noticias acerca de los acuerdos tomados en el Segundo Congreso Nacional de Música en México, entre los que se destaca la propuesta aceptada del profesor [Manuel] Barajas sobre implementar salas de conciertos y espacios anexos dedicados a las exposiciones de arte; otra resolución que nos parece sumamente interesante es una propuesta de “implementación de una sección en los diarios dedicada exclusivamente al estudio de cuestiones musicales y al movimiento artístico en el mundo.”³⁰²

Encontramos los nombres de la Comisión permanente y la designación de Rafael J. Tello como su Secretario General. Dicha Comisión tuvo el encargo – de acuerdo con la noticia – “de preparar la reunión del 3er. Congreso Mexicano y del primero Panamericano de Música y preparar la Memoria de todos los trabajos votados por la Asamblea.”³⁰³ El tercer Congreso nunca llegó a concretarse. Por esta gaceta sabemos que el Primer Congreso Panamericano que planeaba celebrarse en La Habana a principios de 1928 fue cancelado. Esto lo dio a conocer Carlos Lavín en la sección Metrópolis Musicales.

³⁰⁰ *Gaceta Musical*, núm. 9, 39

³⁰¹ *Gaceta Musical*, núm. 10,11 y 12, 44.

³⁰² *Gaceta Musical*, núm. 10,11 y 12, 45.

³⁰³ *Gaceta Musical*, núm. 10-11-12, 45.

La sección de “Las Revistas” constituye la vía de acceso al conocimiento de otras revistas musicales publicadas en las principales ciudades de diversos países y que constituyen nodos de articulación social. Fueron nombradas las que se en la sección de *Gaceta Musical* dedicada a la revistas: *La Revista Musical Catalana*, *El Courier Musical*, *Chicago Tribune*, *Musique*, *Le Menestrel*, *Musica D’oggi*, *La Rassegna Musicale*, *Bollettino Bibliografico Musicale*, *L’Edition Musicale Vivante*, *Le Monde Musical*, *Music and Letter*, *Cultura Venezolana*, *Revista de las Españas*, *Muzyka*, *The Chesterian*, *The Dominant*, *Musica Roma*, *Musicalia*, *Solaria*, *Nosotros*, *Centroamérica*, *Repertorio Americano*, *Revista del Ejército y la Marina de México* y *México Musical*. Sobre esta última se da cuenta de los siguientes contenidos: “México D.F., Septiembre. – José de Jesús Núñez y Domínguez: “El arte y la Canción Mexicana” – Ángel F. Ferreiro: “La influencia de la Música en los Centros de Orfeón” – Alfredo Domínguez Portas “El Magno Festival Ogazón” – Julio Lottermoser: “Claro de Luna: Historia de una obra Maestra”³⁰⁴

Las referencias que nos ofrece la *Gaceta Musical* son parte de un hilo conector hacia otras revistas, así como cuando iniciábamos el reconocimiento de otras publicaciones a través de *Savia Moderna*. Nombres de revistas, personas, proyectos, grupos, instituciones están disponibles a propósito de la reconstrucción histórica de los campos sociales. Con la siguiente frase de gratitud cerraba el primer número de la revista: “GACETA MUSICAL envía sus más expresivos agradecimientos a las revistas y grandes diarios que se sirvieron anunciar su aparición.”³⁰⁵ Una de ellas, fue la revista habanera *Musicalia*, la cual daba a conocer, en su primer número que “El distinguido compositor mexicano Manuel M. Ponce, publica y dirige en París [...] esta nueva revista musical que, por su texto tan interesante, selecta colaboración y esmerada presentación tipográfica, tiene *a priori* asegurada una gran difusión[...]³⁰⁶ En su último párrafo Carlos Lavín escribió sobre la escena musical de La Habana “cuya buena

³⁰⁴ *Gaceta Musical*, números 10-11-12, 55. Sobre la Revista *México Musical* tenemos poquísimos datos: existe en la documentación de correspondencia personal de Manuel M. Ponce una carta con el membrete de esta revista que contiene las firmas de Lauro E. Rosell (Director) y de Marco A. Jiménez (Director Artístico Musical) se lee: ahí van por separado, dos ejemplares de una revista que nace en estos lares.” Carta dirigida a Manuel Ponce, Serie correspondencia, Colección especial Manuel M. Ponce, AHEZ. Solo ha sido posible corroborar la identidad del segundo personaje quien fue un compositor originario de Tacámbaro, Michoacán, autor de la famosa canción popular “Adiós Mariquita Linda”.

³⁰⁵ *Gaceta Musical*, núm. 1, 63

³⁰⁶ *Musicalia*, no. 1, 30.

fe suple, en cierta medida, los juicios *grosso modo*, y la ligera confusión de los *alfa* con los *omega*.”³⁰⁷

Acudamos ahora al texto aludido:

Posiblemente ninguna metrópoli latino-americana pueda ostentar en su vida musical tradiciones más brillantes que la Capital de Cuba. [...] La nacionalidad musical cubana estaba ya sólidamente cimentada cuando resonó el grito de Martí [...] Compiten en esa obra de difusión dos revistas especializadas *Música Magazine* y *Pro Arte Musical*; las revistas de actualidades, con un artículo de fondo cada dos o tres números y todos los diarios. [...] Este caso singular de propaganda artística no admite parangones y constituye un ejemplo digno de imitarse en los otros países de origen hispánico.³⁰⁸

Sumergidos en la trama textual, no podemos evadir la cita a continuación, que es una cadena de citación en el contexto transnacional. La tomamos de forma íntegra con la intención de mostrar una idea general de la *Gaceta Musical* y por la abundancia informativa que posteriormente analizamos:

El crítico español Adolfo Salazar, en una extensa nota sobre la sala Pleyel, que se incendió hace algunas semanas dice:

Por su parte *El Ideal* de Montevideo en el número del 29 de Junio asienta lo que transcribimos en seguida:

En París, y tenía que ser en París y no en otra parte, ha comenzado a publicarse un nuevo periódico musical. Trata de música exclusivamente, y está escrito en castellano. La dirige una autoridad en la materia: el profesor Manuel M. Ponce.

Gaceta Musical tiene técnicos especializados al frente de todas las secciones. Por su intermedio, los músicos de todos los países, pueden lograr la aparición de sus obras en ambiente que irradia tanto como el de la «Ville Lumière». El primer número de *Gaceta Musical* empieza con un artículo de Salvador de Madariaga defendiendo lo que es la música entre las Bellas Artes. Hay colaboración de Margarita Béclard, Paul Dukas, Joaquín Turina, Aloys Moser, Pierre Mac Orlan, José D. Frías y otros notables compositores y críticos.

Con esta publicación en la mano, desde cualquier país de América Latina puede seguirse la evolución del arte musical, en pleno fermentario (que diría Vaz Ferreira) actualmente.

La revista conocida de Buenos Aires, *Nosotros* amablemente nos consagra estas líneas:

La “*Gaceta Musical*” de París

«A principios de este año se ha empezado a editar en París una revista internacional escrita en castellano, titulada *Gaceta Musical*, exclusivamente dedicada a asuntos

³⁰⁷ *Musicalia*, n. 1, año 1. mayo-junio, 1928, 30.

³⁰⁸ Carlos Lavín “Metrópolis Musicales” *Gaceta Musical*, n. 3, marzo 1928, 40-41.

musicales. Dicha revista que dirige Manuel M. Ponce con singular acierto, es hoy por hoy, de las más completas en su género porque no tenemos noticia de otras de un criterio más vasto y generoso escrita en nuestro idioma.

Firmas de distinguidos escritores franceses, españoles, italianos, alemanes y europeos en general figuran en todos los números a lado de buenas firmas americanas.

Los músicos de verdad, los espíritus curiosos amantes de todo lo filarmónico, encontrarán en esta revista un rico sustento para su legítima curiosidad por la selección del material literario y la abundancia de noticias musicales de todo el mundo. El último número que hemos recibido, correspondiente al mes de abril, está dedicado, en parte, a honrar la memoria y la obra del gran compositor Claudio Debussy en el décimo aniversario de su muerte, con oportunos e interesantes artículos firmados por A. Carpentier, que se ocupa sintéticamente de la obra; G. Dur que nos cuenta algunas características del Maestro; M. de Falla, que le dedica entusiastas palabras de homenaje; E. Avilés Ramírez que le exalta en una poesía, y José D. Frías, que nos habla de las cartas de Debussy, citándonos párrafos de las mismas de un excepcional interés[...]

Completan el magnífico número los siguientes artículos: la canción popular rumana, por Stan Golestan; la biblioteca musical de Medinaceli por J.B. Trend; el cromatismo en la música suramericana por Carlos Lavín; música moderna de la capital de México, por Antonio Gomezanda, etc.»³⁰⁹

Aunque la cita es larga, vale la pena retomarla completa pues muestra una cadena de citas en las que se nombra una revista uruguaya y otra argentina. Además, esta descripción presenta algunos temas desarrollados por los autores y colaboradores; presenta a la *Gaceta Musical* en el ámbito transnacional donde surgió. Podríamos tomar algunos de estos nombres y continuar el trabajo de rastreo interminable.

Sobre el incendio de la casa Pleyel hemos encontrado la noticia en el diario *Petit parisien*³¹⁰, el saldo fue un muerto. En ese edificio se encontraba la oficina de la *Gaceta Musical*. Las llamas no alcanzaron esa zona del edificio, afortunadamente, pero es de esperar que Ponce y los demás se hayan llevado un buen susto. Por cierto, este famoso recinto, la Salle Playel, sigue ofreciendo espectáculos musicales hasta el día de hoy y se ubica en el mismo lugar.³¹¹

³⁰⁹ Adolfo Salazar, *Gaceta Musical*, núms. 7-8, 58-59.

³¹⁰ *Petit parisien*, 20-07-1928. <https://www.eurekoi.org/afin-detayer-une-etude-je-cherche-les-causes-de-lincendie-de-la-salle-pleyel-en-1928-peu-apres-son-inauguration/>

³¹¹ <https://www.sallepleyel.com>

Ahora bien, nos interesa la figura del crítico madrileño Adolfo Salazar quien colaboró en la *Gaceta Musical* con dos escritos: el primero lo encontramos en el número 5, se titula “Paisaje de la música española”, y el segundo en el número 7-8, “La música en los ballets españoles”. Sin embargo, no queda ahí su relevancia. El autor incógnito G. Dur,³¹² reseñó su libro publicado por la Editorial Mundo Latino, *Música y Músicos de Hoy* (1928). La revista *Musicalia* también reseñó dicho libro que definió como “nutrido de ideas, rebotante en cultura e iluminador de los más finos cambios en la evolución musical de nuestros días”³¹³. Este eminente crítico había escrito para muchos periódicos, algunos de estos fueron *El Sol*, *ArteMusical*, *España*, *Ritmo*, *La Pluma*, *Índice*, *Revista de Occidente*; también dirigió y promovió la *Revista Musical Hispano-Americana* y *Nueva España*.³¹⁴

De acuerdo con la musicóloga Belén Vega Pichaco en Madrid, Salazar mantenía una antigua amistad con Antonio Quevedo,³¹⁵ esposo de María Muñoz de Quevedo, fundadora y directora de la revista *Musicalia*. En su artículo “María Muñoz de Quevedo: un puente entre España y Cuba durante la Edad de Plata”, la historiadora española investiga las contribuciones de esta mujer al intercambio entre ambos países en donde se menciona a Salazar como un miembro activo de esa red social transnacional. Su estudio nos permite saber que María Muñoz de Quevedo tuvo como maestro a Manuel de Falla, quien tuvo una temporada de trabajo en París durante 1928. La *Gaceta* publicó semblanzas de la vida y obra de este compositor autor de *Amor brujo* y *El retablo del Maese Pedro*: uno de los compositores más importantes del nacionalismo español de las primeras décadas de la centuria pasada.

María Muñoz y su esposo Antonio llegaron a La Habana en 1919, allí fundó en 1925 el Conservatorio Bach. Ella participó en la Sociedad Pro Arte Musical, la cual dirigía otra mujer, María Teresa García Montes de Giberga (1880-1930). En la primavera de 1928

³¹² G. Dur significa Sol Mayor en alemán, es decir el nombre de un acorde. En un pie de página, Ricardo Miranda le atribuye (no sin reservas) la identidad de este pseudónimo a José Dolores Frías: Miranda, 145.

³¹³ Antonio Quevedo, “Libros” en *Musicalia*, n. 2, año 1, julio.agosto, 1928, 67.

³¹⁴ Jesús Cañete Ochoa, *Antonio Salazar, Cuba y las músicas negras*, 10.

³¹⁵ Belén Vega, “María Muñoz de Quevedo: un puente entre España y Cuba durante la Edad de Plata” en *Música y Cultura en la Edad de Plata 1915-1936*, María Nagore Ferrer, Leticia Fernández de Andrés y Elena Torres Clemente (coords.), Madrid: Universidad Complutense, 2009, pp.389-402, 392.

comenzó a publicar la revista *Musicalia*, nombrada así por un ensayo homónimo de José Ortega y Gasset, publicado en el tercer volumen de su libro *El Espectador*, sin embargo, estos escritos provienen de publicaciones aparecidas en el diario madrileño *El Sol*, de acuerdo con Belén Vega, quien también identifica relaciones entre agentes de la vida intelectual hispanoamericana en Madrid en *La Revista de Occidente*, fundada también por Ortega y Gasset en 1923 y la cual tuvo un amplio reconocimiento entre los intelectuales latinoamericanos.

En esta red de sociabilidad hay mucho por estudiar. Lo anterior, debido a la información cruzada entre revistas y agentes. Ahora bien, en cuanto a la relación por medio de la crítica musical entre La Habana y París, entendido este último en un sector del campo musical integrado por agentes latinoamericanos, se ha podido entretejer algunos vínculos. Los colaboradores cubanos en *Gaceta Musical* fueron Alejo Carpentier (1904-1980) y Alejandro García Caturla (1906-1940) quienes formaron parte del Grupo Minorista en Cuba y se trasladaron a París en 1928. Sobre el primero, uno de los nombres más conocidos de la literatura latinoamericana del siglo XX, podemos brevemente mencionar que a partir del cuarto número ya colaboraba en la *Gaceta Musical*. Según Miranda, llegó a la revista por medio de Mariano Brull, quien trabajaba en aquel momento en la embajada de Cuba en Francia.³¹⁶ Carpentier escribió la semblanza de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), compositor brasileño quien llamó definitivamente la atención de la crítica parisina y también reseñó los conciertos de Stravinski. En *Musicalia* publicó en dos partes un interesante ensayo titulado “El Neoclasicismo en la música contemporánea”.³¹⁷ Carpentier fue uno de los portavoces de la música americana de distintas corrientes. Por su parte, García Caturla, un joven compositor de gran talento, publicó en la *Gaceta* la partitura de su obra *Danza Lucumi*³¹⁸ una obra de inspiración afrocubana, cuya indicación sobre el tempo es la de “alegro salvaje”; fue una de las dos partituras que se publicaron en dicha revista. En 1929 colaboró en *Musicalia* “Las posibilidades sinfónicas de la música afrocubana” texto que por cierto fue dedicado a

³¹⁶ Miranda, 143.

³¹⁷ Alejo Carpentier, “Heitor Villalobos” *Gaceta Musical*, núms. 7-8, 1928, pp.6-13.

³¹⁸ *Gaceta Musical*, no. 10, 11 y 12,

Carpentier y en el cual están expuestos sus motivaciones de la incorporación de la música afrocubana al género sinfónico.³¹⁹

La cita que se muestra a continuación proviene de una carta escrita desde La Habana por García Caturla, dirigida al maestro Ponce, con fecha del 9 de febrero de 1929. La información obtenida es relevante para nosotros dado que podemos constatar la importancia de la crítica en las revistas para los agentes musicales, quienes además utilizaban estas plataformas para hablar de sus obras, al mismo tiempo que se generaba una promoción de sus propuestas.

No puede imaginarse cuanto bien me hace la publicación de mi Danza Lucumí, y en honor a la verdad le digo que espero con ansia la nota que me dice se publicará en el próximo número sobre mí y mi danza. Aquí continúa la lucha entre “románticos” y “avanzados”, encarnizadamente y yo he pasado por la gran satisfacción de que del estreno de mi obra el pasado Diciembre 9, que ud. sabe, se han ocupado todas las revistas y periódicos serios. Supongo habrá ud. visto la crítica de *Musicalia*. Si Carpentier no se ha volatilizado como ha hecho con nosotros, con ud., le habrá dado a leer el ejemplar último de la mencionada revista, donde viene el comentario. También se han ocupado de mi obra: “1929” de aquí de la Habana y con una certera visión la naciente revista camagüeyana *Antenas*.³²⁰

En este mismo documento, encontramos emotivas palabras de amistad, por lo cual no es difícil inferir que el joven compositor y abogado cubano contó con la aceptación social de la comunidad latina en París.

Como aquí no recibíamos la *Gaceta* ni en octubre, noviembre y diciembre, creíamos tristemente que había desaparecido. A mí en particular no puede imaginarse cuanto me alegra que nuestras ideas se hayan desvanecido con una bella realidad. Le ruego dé mis recuerdos mas afectuosos a todos los amigos de esa: Rebull, Beto, Bate, Rolón, etc. y ud. reciba tetimonio de sincera amistad de su affo y s.s. [Rúbrica]

No sabemos con exactitud quiénes fueron Rebull [¿Brull?] y Beto [¿Robert Desnos?], pero sí estamos seguros de la identidad de Bate (José Dolores Frías) y (José) Rolón, con quienes

³¹⁹ Alejandro García Caturla, “Las posibilidades sinfónicas de la música cubana”, *Musicalia*, no. 7, año II., 1929, 15-17.

³²⁰ Carta de Alejandro García Caturla a Manuel M. Ponce, LA Habana, 9 de febrero de 1929. AHEZ, Colección Especial Manuel M. Ponce, Correspondencia, exp. 253, f.2.

García Caturla socializó en torno a la publicación musical en español con sede en París, en el otoño de 1928.

La carrera de García Caturla comenzaba a despuntar como la de una joven promesa para la música cubana en el escenario internacional, en especial en cuanto a la valoración de su raíz africana pues en la sección de noticias de *Musicalia* llamada “Varia” se lee la siguiente información:

El joven compositor cubano Alejandro García Caturla ha sido nombrado miembro de la “Pan-American Association of Composers” y la “League of Composers” de Nueva York ha solicitado algunas obras suyas para ejecutarlas en las próximas sesiones de invierno. Sus ‘Tres danzas cubanas’ para orquesta serán tocadas el próximo octubre en Barcelona, durante los conciertos que se verificarán en la Exposición con obras de compositores Ibero-americanos.

En efecto, dicho plan se concretó con creces, como lo confirma la edición número 17 de *Musicalia* correspondiente al último bimestre de 1932 mediante la cual podemos conocer que “Obras de Alejandro Caturla han sido ejecutadas por la Sinfónica de Filadelfia en esta ciudad y en Nueva York, bajo la dirección de Stokowsky; en París, Berlín y Budapest, bajo la dirección de Slonimsky; y en México bajo la dirección de Revueltas.”³²¹

Además de las colaboraciones mencionadas, *Musicalia* otorgó espacios a las voces mexicanas: la de Julián Carrillo – sobre la cual hemos relatado en el capítulo segundo de este trabajo – y los artículos firmados por el compositor Carlos Chávez,³²² así como del diplomático y escenógrafo Carlos T. Lerdo de Tejada (1879 – 1941).³²³ Estos textos daban a conocer la cultura mexicana en el extranjero, aunque de forma breve o esporádica, los contenidos nacionalistas proporcionados por estos agentes situaban a México en el mapa internacional.

Así como los demás países, unos antes que otros, en la isla de Cuba se debatían entre las ideologías que conformaban su nacionalismo musical. Para terminar, traemos a colación al Grupo Minorita cubano entre quienes se encuentran los editores de la *Revista de Avance*.

³²¹ “Varia”, *Musicalia*, no. 7, año II., 1929, 39.

³²² Carlos Chávez, “El Arte popular y el no-popular”, *Musicalia*, no. 7, año II, julio agosto, 1929, pp. 6-9.

³²³ Carlos T. Lerdo de Tejada, “Existe un arte americano?”, *Musicalia*, no. 6, año I, marzo-abril, 1929, pp. 202-206.

Una publicación que tenía la particularidad de nombrarla conforme al año que corría: *1927*, *1928* o *1929*. Entre estos agentes se construyó una red social caribeña e hispanoamericana a la vez además de Alejandro García Caturla y Alejo Carpentier conformaron este grupo el otro músico Amadeo Roldán (1900-1939), el historiador Emilio Riog (1889-1964) y los escritores Jorge Manach (1898-1961), Juan Marinello (1898-1977) y Francisco Ichaso (1901-1962). En aquella nueva nación fue este grupo un frente intelectual y, claro está, político. El número 28 de esta revista estuvo dedicado a México, por lo que encontramos escritos de Salvador Novo (1904-1974), Genaro Estrada, Mariano Azuela, Xavier Villaurrutia, Enrique González Rojo, Enrique Manguía, el grupo cuyo nodo articulador era la revista *Contemporáneos*.³²⁴ En este punto, al final hemos regresado ya a México. Esto nos indica que hemos llegado al final de este último capítulo de la tesis.

El recorrido realizado en este capítulo, en el que nos propusimos analizar las redes de sociabilidad transnacional a través de la *Gaceta Musical* de 1928, nos permite esbozar las siguientes conclusiones: en primer lugar, esta revista puede entenderse como síntesis de la trayectoria de Ponce y al mismo tiempo como nodo de una red de sociabilidad; asimismo, se podría destacar la centralidad de París como capital cultural global y que, por ello la *Gaceta* adquirió un prestigio que no hubiera tenido si se hubiera publicado en México; también resalta que las revistas constituyeron el soporte material fundamental para la existencia de una comunidad de la crítica musical transnacional posibilitando debates nacionales y mundiales como los que hemos estudiado comparativa mediante los congresos nacionales en México y en República Dominicana. Por último, el estudio de la *Gaceta Musical* con la perspectiva transnacional enriquece el panorama, como en un observatorio con el cual comprendemos las dinámicas de la crítica trasnacional de inicios del siglo XX.

³²⁴ Véase Guillermo Scheridan, *Los Contemporáneos ayer*, México: Fondo de Cultura Económica, 1985.



Ilustración 13 número de Revista de Avance dedicado a México

Conclusiones

Estudiar las revistas y la crítica musical es una manera de conocer la parte intelectual de la música. El estudio que aquí se ha proyectado, comprende el conocimiento histórico de las primeras tres décadas del siglo XX en México y sus conexiones transnacionales generadas por la actividad crítica-literaria especializada. Ha sido todo un reto pasearse por las páginas de las revistas musicales de hace cien años y no perderse las referencias de obras – y acudir inmediatamente al YouTube a escuchar la música sobre la cual se reseñaba – para saber de qué hablaban las crónicas de conciertos u opiniones de la crítica en general. Es decir, hay mucha información por parte de las revistas, en tanto fuentes documentales que, seguramente abren otras brechas hacia el conocimiento.

Además, se presentaron otros tipos de confusiones de perspectiva al momento de la investigación de esta tesis, no se tenía muy claro desde el principio, pero con el enfoque transnacional tuvimos un pase directo al observatorio en donde quedó la luz de ese momento de fueron las revistas, así como la luz de las estrellas que viaja en el tiempo-espacio. Tratar de entender la red de sociabilidad y los aspectos del campo ha sido parte del trabajo de esta tesis. La crítica musical y el *habitus*, según la teoría de los campos sociales de Bourdieu es lo que intentamos vislumbrar en esa maraña de redes sociales transnacionales.

Esta tesis generó interés por temas y personajes que no hemos podido abordar más a fondo, pero que generan siempre posibles líneas de investigación. Tal es el caso del queretano José Dolores Frías, quien hasta la fecha su memoria ha permanecido en la sombra prácticamente. Con la figura de este poeta, también conocido como el Vate, nos preguntamos también por el campo intelectual en Querétaro y qué publicaciones integraron la música como parte de los contenidos o bien, ¿cuáles eran los medios por los cuales se actualizaba la sociedad queretana en materia musical? en cuanto a los estudios literarios de autores queretanos ¿qué importancia tiene conocer los poemas de José Dolores Frías de evocadora musicalidad? ¿Qué otros personajes queretanos se dedicaron a la crítica de la música? ¿Cómo era el campo musical la capital queretana y cómo eran su sociabilidad tanto con el campo hegemónico del país, como con los pueblos indígenas de la región?

En el primer capítulo, dedicado al conocimiento del campo musical-intelectual de México en el perfil intelectual de Manuel M. Ponce, nos permitió conocer este antecedente y las características del *habitus* de la crítica musical. Ponce rescató los valores de la música popular. La construcción de la identidad tomaba en cuenta el aspecto racial y en ese sentido el estudio del folclor fue una nueva forma de mirar a los pueblos indígenas. Hoy en día suena exagerada el uso de verbos como elevar o dignificar la música para apreciarla.

El capítulo segundo nos muestra algunas revistas desde distintas realidades musicales. *Revista Musical de México* se construyó por los caminos trazados de la Colección Cvltvra, en donde se desarrolló Ponce y los demás de ese medio, su fiel compañero en esa travesía, Rubén M. Campos fueron agentes que mantuvieron fuertes lazos de colaboración. Carrillo, en cambio complejizó la música y por lo tanto, en términos de composición es un caso diferente al de la mayoría; sin embargo, sin su revista no se hubieran publicado más (de música) en aquella década. Además, con su revista, Julián Carrillo nos hace saber sus extendidas y matemáticas ideas que, en tiempos de la Inteligencia Artificial desean ser puestas a prueba. Si los integrantes del campo musical excluyeron a Carrillo y su teoría del Sonido 13, aquí, en este estudio, por el contrario, lo incluimos pues por el simple hecho de haber publicado una revista. Sin embargo, con su revista está incluido en la constelación de revistas. Admitimos que en un inicio del trabajo de tesis no esquivaba o se le huía a la presencia de Julián Carrillo, debido a la complejidad teórica de su música; en cambio, el acercamiento dirigido a la revista y a ciertos integrantes de su red no precisamente requiere este conocimiento.

En el tercer capítulo aprendimos que el simple hecho de que esta revista – dirigida por un mexicano – haya surgido en esta capital mundial del arte y no en otro sitio nos permite plantear preguntas desde su carácter transnacional y que atañen a la historia de la música en México. La historia global y la historia transnacional, en palabras de Conrad “comparten el objetivo de trascender el pensamiento organizado en contenedores y la compartimentación de la realidad histórica, y ambos intentan ir más allá de lo que en lo esencial son análisis endógenos.”³²⁵ Desde esta perspectiva decidimos abordar el estudio

³²⁵ Sebastian Conrad, *Historia Global*, 59.

del campo intelectual de la música en México y otros países latinoamericanos desde el contexto parisino.

En distintos sentidos las revistas fungen como conectores de esta red de sociabilidad transnacional. En torno a la *Gaceta Musical*, Manuel M. Ponce confeccionó una red de críticos de su entorno académico el cual incluyó en primer lugar a los miembros del comité editorial, un primer grupo ubicado al centro de la revista, esa entidad que fue producto del ambiente musical e intelectual parisino, que a su vez derivaron de anteriores experiencias en el campo del periodismo revisteril mexicano. Conocer este aspecto de la música en los años veinte del México posrevolucionario y de entre guerras hace posible los puentes temporales en el estudio de las revistas musicales y de la crítica.

Más que Carrillo, Ponce fungió como medidor, negociador, embajador cultural de la música de su país. Su cosmopolitismo define al *habitus* de intelectual moderno, de los años veinte del siglo pasado. Las revistas son constelaciones que nos interpelan y en su conjunto cuentan historias de los campos sociales y de los agentes quienes las producen. Constantemente hacen referencias del pasado y al mismo tiempo o más, a su propia época.

Por otro lado, el estudio de los acontecimientos pretéritos a través de las revistas se rompen la narrativa por orden cronológico. Al inicio, en este trabajo se buscó seguir una línea temporal, pero a partir del segundo capítulo las referencias intertextuales en las revistas brincaban entre eventos con algunos años de separación, eso enriquecía el estudio.

A pesar de que existen algunos indicios de que existió la revista *México Musical*, no hay información en Internet sobre esta. Por lo tanto, queda pendiente un rastreo de esta publicación, relacionada al Sr. Núñez y Domínguez. También se nos ha aconsejado por parte de uno de nuestros lectores (y este es el momento pertinente) de lanzar los nombres de otras revistas de otros estados de la República Mexicana para posibles investigaciones futuras retomar la investigación: el quincenal de cultural *Bandera de Provincias* (1929-1930) de Guadalajara y la revista *Schola Cantorum* de la Escuela de Música Sacra de Morelia y que comenzó a publicarse en 1939; en cuanto algunas otras de la capital que han quedado fuera de este estudio se encuentran *Cultura Musical* (1936-1937) y otras de data más actual como

Contrapunto (1945) y no se diga las excelentes *Heterofonía* (1968) y *Pauta* (1982). Desde luego, no se pueden ignorar las revistas comerciales que imitaron (quizás descaradamente) los formatos de las revistas de Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XX, nos referimos a *Piedra Rodante*, *Conecte*, *Notitas Musicales*, *Banda Rockera*, *Switch*, *La Mosca*, *R&R*, *Eres* y *Tú*. Al fin y al cabo, también se pueden considerar estas últimas como revistas musicales.

Ahora que nos hemos acercado en la línea temporal, el contraste con la actualidad nos invita a reflexionar qué temáticas se pueden trasladar al debate público en la era digital – en la que se escribe la presente investigación – definitivamente, en México nos encontramos también con una crisis de identidad nacional con la polémica presencia de la narcocultura en la música mexicana y su reconocimiento mundial en ese aspecto en donde los estereotipos llegan incluso a tener implicaciones sociopolíticas. En ambos periodos el gobierno tiene un papel fundamental en especial la Secretaría de Educación Pública, pero también la iniciativa privada, como hemos podido identificar al dar patrocinios y generar concursos, fomentando así la participación de la ciudadanía en actividades culturales. Aunque, ahora ya no hay revistas como las conocimos todavía hace algunas décadas, sigue habiendo sociabilidades. La crítica musical se hace presente junto con la obra, esto no quiere decir esto que el mismo soporte. La era digital hace posible nuevas y variadas formas de expresión de la crítica musical.

Los puntos de la constelación que hemos logrado vislumbrar e identificar en esta tesis nos permiten relacionar a los agentes críticos, pero no solo eso, ya que se multiplican las referencias entre los agentes. A propósito de esto, el objeto de estudio se entiende por una dualidad artística entre literatura y música, por ello en ocasiones existió confusión en cuanto a la selección bibliográfica. Y es que, así como se goza al escuchar un disco, las revistas también han sido un disfrute visual en el proceso de la tesis.

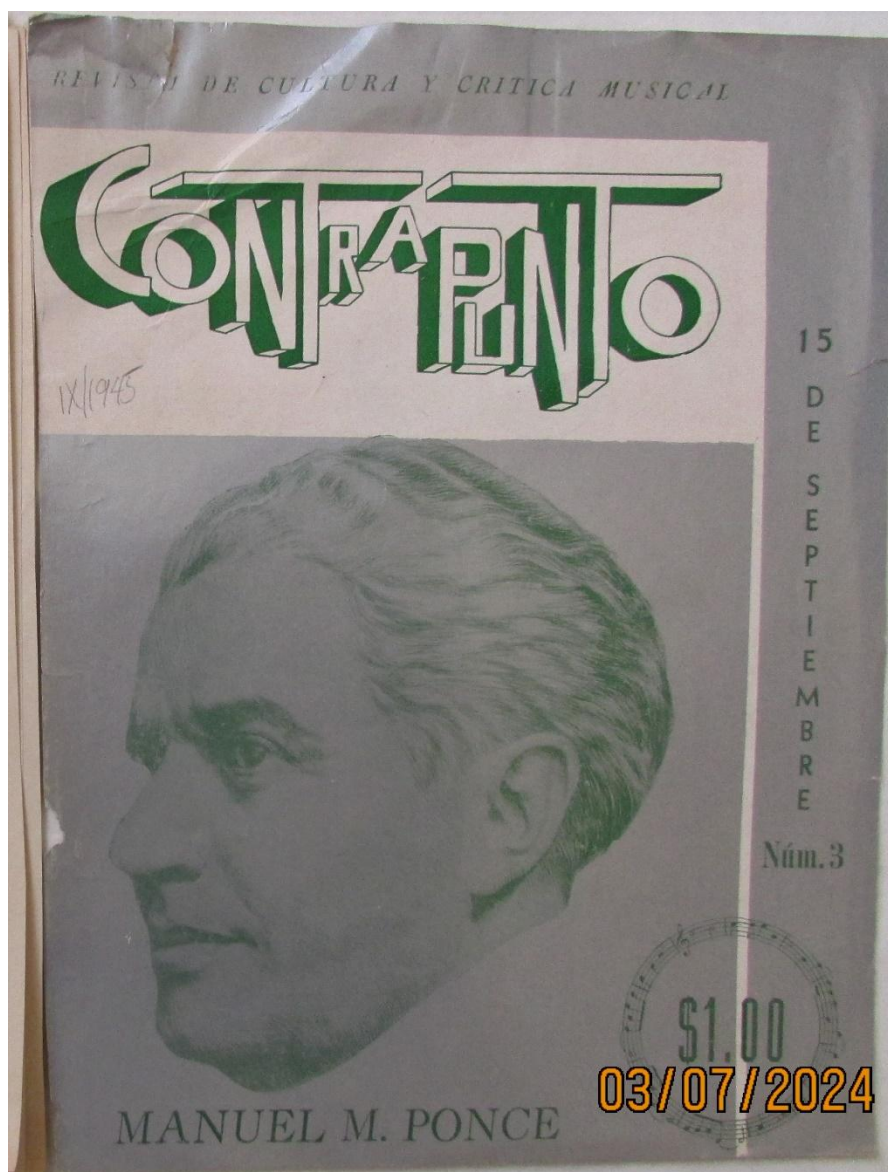


Ilustración 14 Portada de Contrapunto, 1945.

Documentos Anexos

Anexo 1.

Tomado de *El Sonido 13* “Nuestro Programa”, núm. 1, México, enero de 1924. Hemeroteca Nacional de México.

[logotipo *El Sonido 13*]

Periódico mensual que aparecerá mensualmente. - Director: Julián Carrillo

NUESTRO PROGRAMA

La aparición de “El SONIDO 13” en su carácter de revista mensual, responde a una necesidad no solo en la Ciudad de México, sino en la República entera. En efecto: no hay un solo periódico musical en el país, que vele por los altos intereses del arte y por el progreso universal del mismo. ¡Ojalá y nuestro periódico responda real y positivamente al fin propuesto! “EL SONIDO 13” hará abstracción en sus momentos de lucha, si es que ésta se presenta, de todo interés personal, para dedicar sus esfuerzos única y exclusivamente al progreso del arte musical, pues son tantos y tan variados los problemas técnicos por resolver, que sería lamentable distraer esfuerzos de un fin tan noble y alto, y detenernos a combatir pequeñeces de carácter que nunca faltan y enemigos que, por falta de personalidad artística, poco significan en el movimiento universal. “EL SONIDO 13” por su misma denominación no puede circunscribir su acción a los asuntos locales, no, pues aunque editado en la Ciudad de México y con sección dedicada a la capital de nuestro país, se ocupará igualmente de lo que puede interesar al mundo musical y que tenga por teatro todo el Continente descubierto por Cristóbal Colón. La misión de “EL SONIDO 13”, la conceptuamos de mayor trascendencia que la de una simple revista de arte en la que figuraran crónicas frívolas y pasajeras. Carece de interés en lo absoluto ocuparnos de si un artista, digno o no de este calificativo, hizo hoy PIANO una nota que hará MEDIO FUERTE mañana y FORTISSIMO en otra ocasión. Esta forma insulsa no encontrará cabida en “EL SONIDO 13”; nuestro periódico tiene por misión estimular a los artistas del Continente para laborar por intereses más altos que los locales; que no sigan rindiendo pleitesía y tributando homenajes a teorías tal vez caducas y quien sabe si también erróneas y que están muy lejos, por lo tanto, de responder a las necesidades del día en la técnica musical.

Los músicos no hemos respondido, ya sea al menos en parte, al movimiento de evolución que se nota actualmente en todas las actividades humanas. ¡Tal parece que el arte musical es ajeno a los fenómenos de todo orden que están en pleno desarrollo y que tienen por escenario el mundo entero! Se espera con impaciencia y se busca por todas partes con ahínco, el acontecimiento musical que pueda corresponder a las evoluciones y revoluciones del momento y ese hecho, ese acontecimiento musical no se presiente por ninguna parte. ¡Quién sabe si la teoría de “El SONIDO 13” sea, sino la personificación de este fenómeno, al menos la enunciación del mismo! Aunque lentamente va penetrando, sin embargo, en el mundo entero, la teoría de “El Sonido 13” ¡ya en Nueva York se dijo de ella que “era

ciertamente una revelación!” Pronto sabremos la acogida que tiene en Berlín y pronto también nos dirá París su impresión sobre el particular! (1).

Cabe a México en honor de haber subdividido el semitono HACE 28 AÑOS. Fue en el año de 1895 cuando nuestro director, en aquella época de alumno del Conservatorio Nacional logró oír distintamente 16 sonidos diferentes entre las notas Sol y La de la cuarta cuerda en un violín y no deja de ser curioso el caso de que después de 27 (veintisiete) años se diga que el número 4490 de “Le Menestrel” de París, de fecha 19 de mayo de 1922, en un artículo titulado “L’Orient et la Musique de l’Avenir,” lo que sigue: “Los cuartos de tono enriquecerán la escala temperada CON DOCE NUEVOS GRADOS que, agregados a los doce ya existentes, harán veinticuatro sonidos en total. Este es un límite extremo (2) que no podrá excederse, porque el oído ordinario no distingue con la suficiente precisión un intervalo menor que un cuarto de tono, porque dicho intervalo puede considerarse como teniendo una significación musical cualquiera.” Tenemos la creencia absolutamente firme de que no hay ningún individuo ni ningún grupo de individuos en el orbe entero, que tenga privilegio exclusivo para la solución de problemas musicales. Estos se resuelven en cualquier parte del mundo y por músicos de todos los países. México tienen el derecho de reclamar su puesto en el progreso universal y debe cooperar, como de hecho cooperará, a la solución de los problemas técnicos del arte de la música.

LA REDACCIÓN.

- (1) Parece ya un hecho que se ha intentado llevar a la práctica la subdivisión del semitono y corresponde a México el honor de la enunciación de esta teoría y demostración práctica del fenómeno desde el año de 1895.

Ha sido necesario el transcurso de nueve siglos para la conquista de cinco sonidos; desde el Siglo XI en que apareció el primer bemol, O SEA EL OCTAVO SONIDO, no hemos llegado prácticamente más que a la conquista de los cinco sonidos cromáticos, los que agregados a los siete diatónicos, forman la escala cromática repitiendo éstos ya sea en el registro grave o en el agudo. Fuera de esos doce sonidos con sus enharmonías, ningún otro elemento fonético hemos logrado conquistar en el transcurso recorrido por los siglos hasta hoy. Se dice que los griegos conocieron todos los intervalos que nosotros poseemos hoy, es decir, el tono, el semitono y aun se habla del cuarto de tono; pero si analizamos las teorías que nos dan los historiadores, referentes a este asunto, vemos sin gran esfuerzo, que son totalmente falsas en lo que al cuarto de tono se refiere, pues con mucha frecuencia los historiadores no son músicos técnicos y de ahí resulta que no pueden distinguir un elemento de otro. Dicen por ejemplo, que el tono fue el origen del sistema diatónico: que el semitono dio nacimiento al cromático y por último, que el cuarto de tono es la base de la enharmonía, y hasta un alumno de primer año de teoría en cualquier escuela de música o conservatorio, sabe que las enharmonías no entrañan diferencias de entonación, sino únicamente de nombre, con lo cual queda demostrado claramente que los cuartos de tono, de que hablan los historiadores al referirse a Grecia, no son sino un error lamentable de apreciación técnica.

- (2) Digno de tomarse en cuenta es, que consideren como un límite extremo a cuatro sonidos en un tono cuando nosotros en México oímos sin esfuerzo 16 sonidos en la distancia de un tono hace 27 años.

Anexo 2. Transcripción de Reporte Comisión escrito por Manuel M. Ponce en 1925. Colección Especial Manuel M. Ponce, Archivo Histórico del Estado de Zacatecas.

Al C. Secretario de Educación Pública [Moisés Sáenz Garza] México, D.F.

Señor Secretario:

Cumpliendo la comisión que esa Secretaría se sirvió conferirme para “estudiar las nuevas tendencias del arte musical en sus diferentes aspectos, pedagógicos, folklóricos, etc. Y los procedimientos que se siguen para recoger y clasificar los cantos populares”, por la cual sólo he percibido durante seis meses el sueldo que me corresponde como profesor de piano en el Conservatorio, tengo el honor de manifestar a Ud. que he seguido con todo interés el movimiento musical en Europa, especialmente en lo que se refiere a las innovaciones de los compositores actuales y el papel que desempeña el folklore en el campo de la composición musical.

Música sin corazón.

La música actual guiada por tres grandes genios diferentes entre sí, pero igualmente renovadores, por Schoenberg, Strawinsky y Ravel, es una música refractaria a la efusión y enemiga implacable del romanticismo de los Schumann, de los Liszt, de los Berlioz, de los Chopin... Justamente por esa obsesión antiromántica y habiendo agotado todos los recursos que les proporcionaban los procedimientos politonales y atonales puestos en boga en los últimos tiempos, los compositores ultraístas, prefieren volver la cara al viejo Bach antes que caer en el lirismo de los románticos de 1830.

Strawinsky, en efecto, en una de sus últimas obras, su sonata para piano – interpretada por el autor en el reciente festival de música moderna, en Venecia – emplea un estilo contrapuntístico semejante al del maestro del “clavecín”.

Si el romanticismo fue la reacción de los espíritus libres contra el dogmatismo escolástico de los clásicos, el ultramodernismo proclama la negación de todo sentimiento en la música y parece que después de un siglo de espléndido lirismo, se esbozan ya ciertas tendencias hacia un arte cerebral en el que no entran para nada ni la melodía ni la armonía ni las fórmulas consagradas por los más grandes creadores del siglo pasado, desde el Beethoven de la “Appassionata” hasta el Wagner de “Tristan e Isolda.”

¿Es la música actual expresión sonora de la vida moderna, el eco del avión, del automóvil, del jazz, del flirt(¿?), de lo mecánico, de lo automático, de las manifestaciones alejadas de todo idealismo, de esta generación? Música sin corazón, música seca y glacial, sonidos que se chocan y se elevan como los fuegos de artificio y como éstos, después de brillar un instante dejan el alma en la oscuridad, ¿ese será el ars nova del siglo XX?

Los compositores de vanguardia muestran una insaciable sed de originalidad. Pero si hemos de ser justos, debemos confesar que los músicos de auténtico talento o de verdadero genio posteriores a Debussy, han credo obras que no se olvidarán fácilmente: la “Petruchka” y “la consagración de la Primavera” de Strawinsky, el “Cuarteto” de Ravel, el “Pierrot lunaire” de Schoenberg, entre otros. Lo deplorable es que entorno a los reformadores de genio, se mueve una turba de pequeños artesanos de los sonidos que se dedican a amontonar notas sin ningún sentido y, sin conocer la inspiración, hablan con terror de ella, son hostiles

a toda emoción y predicán el culto a un arte rígido y frío como una operación aritmética. Tenía razón Debussy en odiar tanto a los debussistas.

Y sin embargo, es preciso ir adelante.

Desaparecidos después de Beethoven los seis más grandes representantes del romanticismo. Schubert, Schumann, Mendelssohn, Liszt, Chopin, y Wagner (podríase mencionar también a Berlioz) los compositores se dedicaron a rumiar(¿?), con más o menos talento las substanciosa herencia de sus inmediatos predecesores y a preparar, muchas veces con verdadera maestría, lo que en la jerga periodística se llama “refrito”, o sea la exploración de fórmulas gastadas, de lugares comunes de estructuras y arcaísmos repetidos hasta la saciedad. Las mismas cadencias, las mismas modulaciones, el idéntico encadenamiento de acordes, cansaba la impresión, al escucharse una obra nueva, de que dentro de ella, como en una [ilegible] fantástica, se mezclaban y fundían diseños melódicos de Mendelssohn, acordes wagnerianos, cadencias dolientes de Chopin, fragmentos líricos de Schumann, elocuentes provocaciones a la manera de Liszt o serenas melodías de algún andante beethoveniano.

Los rusos y Debussy señalaron el comienzo de una nueva etapa en la evolución musical. Los primeros basaron su música en los cantos populares eslavos, plenos de savia rítmica y de melodías tan bellas como originales y el segundo, fascinado por la voluptuosa pompa oriental de la música de los cinco, realizando una transformación completa en los procedimientos melódico armónicos de los románticos y creando un estilo personal tan novedoso, que bien merece el calificativo de genial. De este supremo esfuerzo de un músico extraordinario, nació “Peleas y Melisanda” sin el viaje recitativo italiano, ni el énfasis y la elocuencia wagnerianas, ni la solidez un poco pesada del teatro musical del tiempo de Beethoven, ni la pirotecnia orquestal de Meyerbeer. En “Peleas” la voz de los personajes acompañada por una orquesta tan rica, tan voluptuosa, tan refinada que durante los cinco actos del drama de Maeterlinck es irresistible el encantamiento desconocido y la fascinación extraña que ejerce esta música insospechada, pero esplendorosa y bella.

Muerto Debussy, y aún antes de su muerte, los vanguardistas se lanzaron por el camino de la música sin emoción. Del impresionismo debussista se pasó al expresionismo de Schoenberg que, por supuesto, nada tiene que ver con la connotación romántica del vocablo “expresivo”. Se ha llegado por ese camino, a la negación absoluta de la tonalidad. Con la orquesta ultramoderna, en ciertos pasajes, la impresión del que escucha es esta: los músicos están afinando.

Hace pocas noches asistí al festival en honor de Arturo Honegger, uno de los más fuertes compositores de vanguardia. En el programa figuraban tres obras capitales del ultraísmo: “Horacio victorioso”, “Pacific 231” y “El Rey David”, bajo la dirección del autor. Hay en algunos pasajes de ellos mucha novedad en las armonías y el otros, la potencia orquestal es dominadora. Pero estos hallazgos son escasos y la audición, en conjunto, resulta fatigosa. Ciertos fragmentos incomprensibles, en los que parece que la orquesta sufre un ataque de locura repentina, me hacían recordar las “pinturas” del salón de Otoño que se

acababa de inaugurar, cuyas naturalezas muertas y extrañas mezclas de colores, no dicen al visitante si lo que en el cuadro se trató de representar es la cara de un payaso o de un huevo frito. Los pintores, sin embargo, parece que ya van saliendo del callejón oscuro de tantos años de excentricidades y tanteos y han encontrado un buen camino. Hay en el “Salón” dos cuadros de la “Coiffure” Ottmann y “Composición” de Kripil que han sido una revelación. Se ve en ellos sobre todo en el de Ottmann tal maestría en el dibujo, tanta vida la carne palpitante de las figuras, un sentimiento tan profundo de la belleza plástica en el conjunto, que no harían mal papel a lado de cualquier Ticiano. Y no obstante, el modernismo de la técnica, no se nota en esas pinturas ninguna imitación ni extravagancia alguna. Ya descansaremos ¡gracias a Dios! de las pinturas enfermas de elefancias y de otras dolencias que se pretendía hacernos pasar como obras de arte. ¿Hasta cuándo surgirá el Ottmann de la música actual?

El público y la “música seca”

Para el gran público, para la gente que paga su entrada a los conciertos y sólo busca un rato de solaz en las audiciones musicales sin preocuparse de las tendencias destructoras de los “músicos nuevos”, los programas que prometen obras clásicas y románticas son los preferidos. Algunos “espíritus fuertes”, de última hora anuncian el “crepúsculo de los dioses” de la música y el advenimiento de un arte cerebral en el que los sonidos, como las sustancias en la química, se mezclan y dosifican con métodos rigurosamente científicos. (Tal es la impresión que produce la última serenata de Schoenberg.) Hoy por hoy, sin embargo, el culto por los grandes maestros parece intensificarse cada día más. Pocos programas de recitales o conciertos no ostentan los nombres de Bach, Beethoven, Haendel, Schumann, Chopin, Liszt, etc. Para la música contemporánea se reserva, generalmente, una parte de la audición, en la que se inscriben casi siempre las mismas composiciones de Debussy, Albeniz, Falla, Ravel y algún otro. Ya nos vamos cansando de tantos “juegos de agua”, “Trianas”, “Danzas del amor brujo”, “Catedrales sumergidas”, etc. Pero los recitalistas son así: giran en torno de las mismas obras, como si secretamente se hubieran puesto de acuerdo para aburrir a los dilettanti con la repetición interminable de un restringido repertorio.

X X X

El nacionalismo musical.

Italia ha sido la tierra del canto. A fines del siglo XVI su hegemonía en la Europa musical era completa. Más tarde la creación de la Ópera, le aseguró el dominio del mundo sonoro. Los cantores florentinos fueron imitados por los más famosos compositores y la música italiana fue la maestra que guió los pasos de los más grandes músicos de Europa. De ahí nació un estilo musical que invadió todo el continente y que en la música religiosa ofrecía como modelo a Palestrina y en la profana a Monteverdi. Esta innovación de arte italiano habría borrado toda frontera y toda idea de nacionalismo. Bach fue el verdadero autor de la independencia musical alemana, creando sobre las huellas de Buxtehude un arte germano, profundo, religioso con raíces luteranas, cuya savia nutrió al “coral” y a la “cantata.”

El pueblo aporta ya sus inspiraciones y los elementos dispersos pequeños y frágiles de las tonadas populares, se agrupan y funden, formando el estilo nuevo, reflejo del carácter y la idiosincrasia de una nación. Las otras razas, sin un genio de la talla de Sebastián Bach, guardaron la riqueza de sus cantos y ritmos populares. El movimiento nacionalista data de ayer: Liszt en Hungría, los “cinco” en Rusia, Pedrell y Albeniz en España, Grieg en Noruega, Smetana y Dvorak en Bohemia, Sibelius en Finlandia y otros más, iniciaron la creación del arte autóctono en sus respectivos países. Manuel de Falla prosigue gloriosamente la obra comenzada por Albeniz y Granados. Mas ¿cómo procedieron esos maestros en la elaboración de las obras que debían encerrar dentro de los moldes nacionales todo el sentimiento popular, la esencia de una raza? Los temas populares, se utilizaron en su forma original o modificados, en el curso del trabajo contrapuntístico. Así nacieron las “rapsodias” de Liszt, las “danzas” de Dvorak, los poemas sinfónicos de Smetana, la obra más importante, en fin, de los folkloristas musicales. El material vernáculo, por tanto, exigió una cuidadosa selección y un paciente trabajo que se llevó a cabo en diferentes naciones, cuyos grupos de comisionados, obedeciendo un plan general resurgieron los cantos del pueblo y nos mostraron el encanto de la inspiración anónima.

El folklore musical en México

Hasta la fecha, en México, sólo hemos realizado ensayos en el terreno del folklore musical. Trabajos aislados, esfuerzos sin cohesión, tanteos más o menos felices, he aquí a lo que se reduce, en la actividad, nuestro patrimonio musical. Desde el año de 1910, fecha gloriosa para México, comenzó a despertarse en el público el gusto por la canción popular. Las tonadas que antes de esa fecha eran cantadas por las clases humildes, especialmente por campesinos y obreros, entraron al salón aristocrático y al programa de concierto, gracias a las versiones pianísticas que fijaron sus ritmos y mucho más. Más tarde, la explotación de este género de composiciones por “arregladores” ayunos de conocimientos y buen gusto, empobreció la calidad de las canciones y originó cierta repulsión del público hacia estas manifestaciones del arte popular. Se habló entonces de abandonar los cantos en sus lejanas provincias, del desacato que se cometía al revestirlas con armonizaciones adecuadas, etc. La ignorancia de los críticos improvisados, impediéales ver que las melodías “permanecían intactas en el pentagrama” y que, suprimiendo el acompañamiento, podría cantarlas, quien así lo deseara tal como el pueblo las produce. En cuanto al empleo de melodías y ritmos populares en obras de más importancia no se ha hecho sino seguir el ejemplo de músicos tan eminentes como Liszt, Grieg, Smetana, Albéniz, etc.

¿Qué debe hacerse?

Nuestra obra folklórica, pues, se encuentra en estado embrionario. ¿Qué debe hacerse? 1º Ante todo – según nuestra modesta opinión – recoger las tonadas populares obedeciendo a un plan general, cuya base sería la división de nuestro territorio en zonas de estudio y exploración, formadas por las regiones más ricas en canciones (estados de Michoacán, Jalisco, el Bajío, Oaxaca, Veracruz, la importante y fecunda región el Norte, etc. etc.)

2° Nombrar un Comité directivo que podrían integrar, además de un delegado de la Secretaría de Educación Pública, un músico (¡Por Dios, que sea un músico!) entusiasta por este género de trabajo y un literato o escritor folklorista, que se encargaría de la parte literaria de las canciones.

3° Este comité enviaría a las diferentes zonas delegados con preparación adecuada de estudios serios de composición musical y provistos de gramófonos u otros aparatos fonográficos para impresionar discos o cilindros con cantos directamente tomados de los campesinos y de los “cantadores populares.”

4° Los delegados tomarían, asimismo, fotografías de los lugares donde recogiesen las canciones, de las “danzas” religiosos o profanas de los instrumentos musicales más característicos de la región y apuntarían los datos más importantes acerca de la producción de cantos, fechas, etc.

5° Las investigaciones se harían de preferencia en los lugares más alejados del ferrocarril, donde se supone no ha llegado la epidemia del jazz o de los couplets citadinos.

6° La traducción de los cantos y bailables se haría por músicos competentes, quienes los escribirían en notación actual, cuidando de no alterar ni el ritmo ni la melodía recogidas por el gramófono.

7° Las melodías se escribirían en un pentagrama reservando otros dos para la armonización o acompañamiento de ellos, en forma de que se pudiesen cantar sin acompañamiento si así se deseara o bien utilizando éste. (Creo pertinente copiar lo que a este respecto y refiriéndose a las “melodías populares de las provincias francesas” dice el distinguido folklorista J. Tiersot, editor de esa colección: al emprender el trabajo de revestirlas (se refiere a las melodías) con un ropaje de armonías, que no deforme en modo alguno sus contornos, no hemos tenido ciertamente, la pretensión de agregar algo a esas obras tan simples y al mismo tiempo tan completas. Nuestra sola intención, al transportarlas a un medio tan diferente de su ambiente habitual, ha sido presentarlas de manera que no parecieran a primera vista tan fuera de lugar. Con gusto convenimos, sin embargo, en que la melodía popular no necesita ornamentos de esta clase y si algún lector juzga conveniente suprimir nuestros acompañamientos, seríamos los primeros en aplaudirle”.)

8° Las melodías catalogas y ordenadas por regiones o asuntos (canciones de cuna, de amor, de despedida, picarescas, etc. etc.) se publicarían con las notas y fotografías adecuados.

Naturalmente, estas breves indicaciones podrían discutirse, ampliarse o modificarse según el criterio la Sria. de Educación Pública.

Existen numerosas colecciones de cantos populares, rusos, franceses, alemanes, húngaros, españoles, peruanos, etc., en la que se emplea un método de catalogación semejante al que podría sujetarse la colección de nuestros cantos y que acabo de apuntar.

De esas remotas melodías, de esos sonos lánguidos o vibrantes, plañideros o espirituosos podrá nacer un día, al soplo de un compositor genial, la música mexicana, que en formas modernas encierre no las simples melodías, sino al ambiente que ellas pueden crear. Entonces no presentaremos ya las rosas, Bastará su perfume diluido en la magnificencia de un poema orquestal para lograr el supremo anhelo del folklorista: la obra de arte como expresión del espíritu de un pueblo.

París, nov. 1925

Firma: Manuel M. Ponce

Bibliografía

- Aguirre Lora, María Esther, “Revuelo entre los músicos académicos: los primeros congresos nacionales de música (1926,1928)” *Preludio y Fuga. Historias transhumantes de la Escuela Nacional de Música de la UNAM*, María Esther Aguirre (coord.), México: IISUE/Plaza y Valdés, 2008.
- Auner, Joseph, *La música en los siglos XX y XXI*, Juna González-Castelao (tr.), Madrid: Ediciones Akal, 2017.
- Beigel, Fernanda, “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana” en *Utopía y Praxis*, año 8, núm. 20, Maracaibo: Universidad de Zulia, 2003.
- Bruno, Paula (dir.), *Sociabilidades y Vida Cultural, Buenos Aires 1860-1930*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2014.
- Campa, Gustavo E., *Críticas Musicales*, París: Librería Paul Ollendorf, 1911.
- Cañete Ochoa, Jesús, *Adolfo Salazar. Cuba y las músicas negras*, Biblioteca de la Catedra del Exilio, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2017.
- Calva, José Rafael, *Julián Carrillo y microtonalismo: la visión de Moises*, México: SACM, INBA, Cenidim, 1984.
- Cascudo Teresa y María Palacios (eds.), *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900 – 1950)*, Editorial Doble J Música, Sevilla, 2013.
- Castellanos, Pablo, *El Nacionalismo musical en México*, México: Seminario de Cultura Mexicana, 1969.
- Castellanos Pinzón, María de la O y Arturo Curiel (coordinadores), *Jalisco en el siglo XX*, Perfiles, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Consejo Consultivo de Cátedras Empresariales, ACUDE, Gobierno del Estado de Jalisco, 1999.

- Chartier, Roger, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII*, Gedisa, Barcelona, 2003.
- Conti, Luca, “Introducción crítica al Sonido 13 de Julián Carrillo, Lorena Díaz Núñez (trad.), *Heterofonía: revista de investigación musical*, n. 123, 2000, pp. 75-88.
- *Correspondencia con Alfonso Reyes de José Dolores Frías*, Calygrama, Colección Letras de Querétaro, núm. 39, Querétaro, 2015.
- Curiel Defossé Fernando, *La Revuleta Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1998.
- Eslava Estrada, Francisco Fernando (coord.), *Los surcos de la memoria. Maquinas parlantes y grabaciones comerciales en el México porfiriano*, Secretaría de Cultura/Fonoteca Nacional/Universidad Nacional Autónoma de México/Faculta de Música, México, 2023.
- Florescano, Enrique, *Historia de las Historias de la nación mexicana*, Taurus, México, 2002.
- Forkel, Johann Nikolaus, *Juan Sebastián Bach*, Adolfo Salazar(trad.), México: Fondo de Cultura Económica, 2019 (1802).
- Francis, Kimberly A., *Teaching Stravinsky, Nadia Boulanger and the Consecration of a Modernist Icon*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- Galván Cázares, Gustavo Alfonso, “Aproximación a la obra microinterválica de Julián Carrillo” [tesis de maestría] Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2018.
- García Morales, Alfonso, *El Ateneo de México (1906 – 1914)*, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, Sevilla, 1992.
- Gibson, Christina Taylor, *The music of Manuel M. Ponce, Julián Carrillo and Carlos Chávez in New York, 1925 – 1932*, [tesis de doctorado] University of Maryland, Copyright 2008 by Gibson, Christina Taylor. UMI Microform 3325172.

- Gillett, Rachel. «Jazz and the Evolution of Black American Cosmopolitanism in Interwar Paris». *Journal of World History* 21, n. o 3 (2010): 471-95.
- Giro Radamés, *Heitor Villa – Lobos, una sensibilidad americana*, La Habana, Ediciones Unión, 1990.
- Gómez Rivas, Armando, *Crítica musical en México, 1892*, [tesis de doctorado]. UNAM, 2019.
- González, Luis, “La ronda de las generaciones. Los protagonistas de la Reforma y la Revolución Mexicana” en *Todo es historia*, México, Cal y arena, 1989, pp. 127- 210.
- González, María Ángeles y Leonora Saavedra, *Música mexicana contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Gramsci, Antonio, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, México: Juan Pablos Editor, 1975.
- Granados, Aimer (coord.), *Las Revistas en la Historia Intelectual de América Latina: Redes, Política, Sociedad y Cultura*, Universidad Autónoma Metropolitana y Juan Pablos ed., México, 2012.
- _____, “La literatura mexicana durante la Revolución, entre nacionalismo y cosmopolitismo” en Illades, Carlos y Georg Leidenberg (coords.), *Polémicas intelectuales del México moderno*, México, CONACULTA, UAM Cuajimalpa, 2008, pp. 157 – 186.
- Guzmán, Martín Luis, *La Querella de México. A orillas del Hudson*. México: Asociación Nacional de Libreros, 1984.
- Hernández Gutiérrez, Beatriz, “Los cronistas musicales a través de las páginas de *El Universal Ilustrado* y *Revista de revistas*” en *Revista Diacronías*, año 16, núm. 29, 2023, pp. 59-73.
- *Historia General de México*, México: El Colegio de México, 2000.

- Hajar Guevara, Mariana, “Sonidos de la Revolución: Apuntes sobre el pensamiento estético de Julián Carrillo” [Tesis de Maestría], Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.
- Hormigos, Jaime, “Distribución musical en la sociedad de consumo: La creación de identidades culturales a través del sonido” *Comunicar*, n°34, v. XVII, 2010, Revista Científica de Educomunicación; ISSN:1134-3478
- Hobsbawn, Eric, *Naciones y nacionalismos desde 1780*, Crítica, Barcelona, 2000.
- _____, *Historia del siglo XX, 1914 – 1945*, Crítica, Barcelona, 2007.
- _____, *Un tiempo de rupturas, sociedad y cultura en el siglo XX*, Ed. Planeta, México, 2013.
- Kendall, Alan, *The tender tyrant, Nadia Boulanger, a life devoted to music, a biography*, Wilton (Conn): Lyceum Books, 1977.
- Lawson, Colin y Robin Stowell, *La interpretación histórica de la música*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.
- Lira García, Alba Alejandra, “La alfabetización en México: campañas y cartillas, 1921-1944”, *Traslaciones Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura*, vol. 1(2), diciembre 2014, pp. 126- 149.
- López, Rick A. *Crafting Mexico: Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*, Duke University Press, 2010. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw0tk>.
- López Rodríguez, Javier María, *Breve historia de la música*, Ed. Nowtilus, Madrid, 2011.
- Loyo, Engracia, “Una educación revolucionaria para la ciudad de México (1910-1940)” en Pilar Gonzalbo Aizpuru y Anne Staples (coords.) *Historia de la Educación en la Ciudad de México*, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Secretaría de Educación del Distrito Federal, México, 2012.
- Lozaya López, Ivette, César Zamorano Díaz (eds.), *Revistas y Redes en la conformación del campo intelectual latinoamericano*, Santiago, Ariadna Ediciones, 2021.

- Madrid, Alejandro L., *Los sonidos de la nación moderna. Música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930*, La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2008.
 - _____, *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*, Oxford: Oxford University Press, 2015.
 - _____, “The Sounds of the Nation: Visions of Modernity and Tradition in Mexico’s First National Congress of Music” *Hispanic American Historical Review*, Duke University Press, No. 86, 2006.
 - Malmström, Dan, *Introducción a la música mexicana del Siglo XX*; Juan José Utrilla (trad.), México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
 - Martínez Dorantes, Gabriela, *Gustavo E. Campa: promotor del modernismo musical en México (1883-1908)*, Universidad Autónoma de Querétaro, [Tesis de Maestría], 2023.
 - Martínez, José Luis, *Literatura mexicana del siglo XX, 1910 - 1949*, CONACULTA, México, 1990.
 - Matute, Álvaro, *El Ateneo de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
 - _____, *La Revolución Mexicana: Actores, escenarios y acciones. Vida cultural y política, 1901-1929*, México: Océano, 1993.
- Medrano Ruiz, Sonia, *Las orquestas típicas en México. De la invención a la consolidación de una tradición*, Zacatecas: Blárbol Ediciones, 2023
- Merbilhaá, Margarita, “Emergencias de la mediación intelectual: La Revista de América (París, 1912-1914) y la red de escritores latinoamericanos en Europa a comienzos del siglo XX”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 44, 2015, 253-280. En Memoria Académica. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8566/pr.8566.pdf.
 - Miranda, Ricardo, *El sonido de la propio José Rolón (1876 – 1945)*, Vol. I, CENIDIM, México, 1993.

- _____, *Manuel M. Ponce*, Akal, México, 2020.
- _____ y Aurelio Tello (coord.), *La música en los siglos XIX y XX*, Colección: el patrimonio histórico y cultural de México, tomo IV., CONACULTA, México, 2013.
- Mora Muro, Jesús Iván, *Los Historiadores: una comunidad del saber. México 1903-1955*, El Colegio de Michoacán/El Colegio de la Frontera Norte, Zamora, 2021.
- Moreno Gamboa, Olivia, *Una cultura en movimiento. La prensa musical en la Ciudad de México (1866-1910)*, México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM e INAH, 2009.
- _____, ““Casa, centro y emporio del arte musical”: la empresa alemana A. Wagner y Levien en México. 1851-1910” en *Los papeles para Euterpe: la música en la ciudad de México desde la historia cultural*, Laura Sánchez de la Torre (coord. y ed.), México: Instituto Mora, 2014.
- Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, CONACULTA, Alianza Editorial, México, 1989.
- Muñoz Hénonin, Maby, *Las Menenistas pianistas y músicas mexicanas (1886 – 1956)* [tesis doctoral], Facultad de Música de la UNAM, 2022.
- Moreno, Yolanda, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, FCE, México, 1989.
- _____, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México: CONACULTA, Alianza Editorial, 1989.
- Morgan P., Robert, *Antología de la Música del siglo XX*, Madrid, Akal, 2000.
- Olstein Diego, *Pensar la historia globalmente*, Fondo de Cultura Económica, México, 2019.
- Pacheco, José Emilio, *Los días que no se nombran*, Asociación Nacional del Libro A.C., Ediciones Era, México, 2011.
- Palomino, Pablo, *La invención de la música latinoamericana: una historia transnacional*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2021.

- Palti, Elías, J. “La nueva historia intelectual y sus repercusiones en América Latina” *História Unsinos*, vol. 11, núm. 3, septiembre – diciembre, Universidades do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo (Brasil) 2007, pp. 297 – 305.
- Pareyón, Gabriel, *Resonancias del abismo como nación: aproximaciones transdisciplinarias a la filosofía de la música y la musicología en México*, México, UNAM, 2021.
- Parralejo Masa, Francisco, *El músico como intelectual Adolfo Salazar y la creación del discurso de la vanguardia musical española (1914 – 1936)*, Madrid, Sociedad de Musicología Española, 2019.
- Pérez González Juliana, *Las historias de la música en Hispanoamérica*, Bogotá, Biblioteca Abierta, 2010.
- Pérez Montfort, Ricardo, *Intervalos. Ambientes y música popular durante el inquieto siglo XX mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 2023.
- _____, “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940” en Blancarte, Roberto (comp.) *Cultura e identidad nacional*, México, FCE/CONACULTA, 2007, pp. 516 – 577.
- Picún Olga y Consuelo Carredano, “El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios” en Fausto Ramírez, Luise Noelle y Hugo Arciniega (coords.), *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Pita, Alexandra, *La Unión Latino Americana y el Boletín Renovación. Redes intelectuales y revistas culturales en la década de 1920*, México, El Colegio de México, Universidad de Colima, 2009.
- _____, Alexandra, *Redes intelectuales transnacionales durante la entreguerra*, Colima, Universidad de Colima/Miguel Ángel Porrúa, 2016.

- _____, Alexandra, María del Carmen Grillo, “Revistas culturales y redes intelectuales: una aproximación metodológica” en *Revista Temas de Nuestra América Revista de Estudios Latinoamericanos*, 29 (54), 177 – 194., 2013.
- Plantinga, León, *La música romántica*, Madrid, Akal, 2015.
- Pluet-Despatin, Jacqueline, “Contribución a la Historia de los intelectuales. Las revistas” (traducción de Horacio Tarcus; revisión técnica de Margarita Merbilha) en *América Lee. El portal de publicaciones latinoamericanas del siglo XX*. [1992]. ISSN: 2545-823X. Disponible en www.americalee.cedinci.org
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Montevideo: Arca, 1998.
- Ramírez Racaño, Mario, *La reacción mexicana y su exilio durante la Revolución de 1910*, México: UNAM, Miguel Ángel Porrúa, 2002.
- Rinke, Stefan, *América Latina y la primera Guerra Mundial. Una historia global*. Fondo de Cultura Económica, México, 2019.
- Ritter, Rodolfo, *Manuel M. Ponce. Conciencia musical de México*, Instituto Cultural de Aguascalientes, Aguascalientes, 2014.
- Rivera Mir, Sebastián, *Militantes de la izquierda latinoamericana en México, 1920 – 1934. Prácticas políticas, redes y conspiraciones*. México, El Colegio de México, Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2018.
- Robertson, A. y D. Stevens, *Historia General de la Música*, Madrid, Ediciones Istmo, 2000.
- Rodríguez Abellán, Alfonso, “París y el jazz (1918 – 1945)” en *Individualia Revista sin Ideas*, n. 1 (2013).
- Rodríguez Barba, Fabiola, “Del Crystal Palace a la Tour Eiffel. México en las Exposiciones Universales del Siglo XIX” en *Revista de historia de América*, Ciudad de México, n. 162, p. 183-212, 2022.

- Rodríguez Kuri, Ariel, “El discurso del miedo: El Imparcial y Francisco I. Madero” en *Historia Mexicana*, Vol. 40, núm. 4 (160), pp. 679-740, 1991.
- Romero, Jesús C., *Efemérides de la música mexicana.*, Vol. I enero- junio, CONACULTA/INBA/CENIDIM, 1993.
- Ruiz Ortiz, Xochiquetzal, “La documentación musical en México: una propuesta” en *Signos: el arte y la investigación*, México, INBA, 1988.
- Saavedra, Leonora, *La música como conocimiento social y comunidad identitaria: México 1910 – 1930*, México, Secretaría de Cultura, INBAL, CENIDIM, 2019.
- Saborit, Antonio (coord.), *El Universal Ilustrado. Antología*, Fondo de Cultura Económica, México, 2017.
- Said, Edward W, *Elaboraciones musicales. Ensayos sobre música clásica*, Roberto Falcó Miramontes (tr.), Debate, México, 2007.
- Salas Viu, V. (1967). “Carlos Lavín y la musicología en Chile”, en *Revista Musical Chilena*, 21 (99).
- Salazar, Adolfo, *La música como proceso histórico de su invención*, México, Fondo de Cultura Económica, 3ª ed. 1967.
- Sarlo, Beatriz, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica” en *América; Cahiers du CRICCAL*, n. 9 -10, 1992. *Le discours culturelle dans les revues latino-américaines, 1940 – 1970* pp. 9 – 16.
- Serrano Arias, Fernando de Jesús, y Leonel e Gunther Delgado. 2018. «El Nacionalismo Musical Mexicano Una Mirada Desde La teoría Del Campo De Bourdieu». *Arte, Entre paréntesis*, n.º 7 (diciembre):22-27. <https://doi.org/10.36797/aep.vi7.73>.
- Sheridan, Guillermo, *México en 1932: La Polémica nacionalista*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
- Silva Guadarrama, Pablo Ricardo, *El Ensueño. Selección de Ilustraciones de Julio Ruelas en la Revista Moderna de 1898 a 1907*. Editorial Vulpes, México, 2021.

- Spada Suárez, Rosa. 2024. «Savia Moderna Y El Ateneo De La Juventud». *Antropología. Revista Interdisciplinaria Del INAH*, n.º 44 (enero):13-19.
<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/20533>.
- Sosa Fuentes, Sylvia, “Redes Intelectuales” en *Metodología y prácticas para la Historia Intelectual*, Alberto Tena Camporesi, Jaime Rodríguez y Andrés Arango (eds.), Bogotá, Medellín y Barranquilla: Universidad Pedagógica Nacional; Universidad de Antioquia, Editorial Universidad del Norte, 2024.
- Tarcus, Horacio, *Las revistas culturales latinoamericanas: giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*, 1ª ed. Temperley: Tren en Movimiento, Buenos Aires, 2020.
- Taylor, Timothy Dean, *The sounds of capitalism: advertising, music and the conquest of culture*, University of Chicago Press, Chicago, IL y Londres, 2012.
- Tello, Aurelio (coord.), *La música en el panorama del siglo XX*, tomo 1, CONACULTA/FCE, México, 2009.
- Tena Alberto, Jaime Rodríguez y Andrés Arango (eds.), *Metodologías y prácticas para la historia intelectual*, Bogotá, Medellín y Barranquilla: Universidad Pedagógica Nacional; Universidad de Antioquia; Editorial Universidad del Norte, 2024.
- Torres, Jacinto, “La prensa periódica musical española en el siglo XIX: Bases para su estudio” en *Periodica Musica. Publication of the Répertoire international de la presse musicale*, Centres internationaux de recherche sur la presse musicale. Vol. VIII, University of Maryland, 1992.
- Varela Fernández, Darío, *Les réseaux hispanistes français au début du XXème siècle: coopérations savantes et relations culturelles, France-Espagne-Amériques (1890-1930)*. Tesis de doctorado. Universidad Le Mans, 2019.
- Varios Autores, Saturnino Herrán, *Jornadas Homenaje*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989.

- Vega Pichaco, Belén, “Discursos de vanguardia e identidad en una revista musical cubana. La presencia de México en *Musicalia* (La Habana, 1928-1932)”, en Ramos, Pilar (coord.) *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, Logroño: Universidad La Rioja, 2012, 53-79.
- Vaughan, Mary Kay, “Transnational Processes and the Rise and Fall of the Mexican Cultural State: Notes from the Past” en Gilbert Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolov (Eds.) *Fragments of a Golden Age The Politics of Culture in México Since 1940*, Duke University Press, 2001
- Watson Laura, “Paul Dukas: composer and critic” *Music and Letters*, vol. 101, issue 1, NY, Boydell Press, 2020.
- Weinberg, Liliana, (coord.), *Redes intelectuales y redes textuales; formas y prácticas de la sociabilidad letrada*, México, Instituto Panamericano de Geografía y Historia/ Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2021.
- Wolkowicz, Vera, “Músicos latinoamericanos en París: un análisis de la Gaceta Musical (1928 – 1929), en Rodríguez, Victoria Eli, Javier Marín-López y Belén Vega Pichaco (coords.), *En, Desde y Hacia Las Américas. Músicas y Migraciones Transoceánicas*. 1º ed. Dykinson, S.L., 2021.
- Zahar Vergara, Juana, *Historia de las librerías de la Ciudad de México, una evocación*, Universidad Autónoma de México, México, 1995.

Hemerografía:

Hemeroteca Nacional Digital <https://www.hndm.unam.mx/index.php/es/> .

Hemeroteca de la Biblioteca Nacional José Martí, La Habana Cuba.

Heterofonía 79, México, CENIDIM, octubre-noviembre-diciembre de 1982.

Heterofonía 118-119, CENIDIM, México, enero-diciembre de 1998.

Heterofonía 141, CENIDIM, México, enero-junio de 2010.

Investigación bibliotecológica, UNAM, Vol. 30, núm. 70.

Audiovisual:

Cátedra Jesús C. Romero (2017), CENIDIM.

https://www.youtube.com/watch?v=V9lWE78ekG8&list=PLqc4tiRnWzTajhhL186gIbLmLqJTKgeyD&ab_channel=CentroNacionaldelasArtes

Cátedra Jesús C. Romero (2022), CENIDIM.

<https://www.youtube.com/live/F8v0Fkidipo>

Exposiciones en Museo:

“Colección Cvltuvra de libros y lecturas en la Década Armada” [exposición temporal], Querétaro: Museo de la Ciudad, inauguración 15 de agosto, 2025.

Sitios Web:

- *Confabulario*, suplemento cultural de El Universal. revista electrónica.

<https://confabulario.eluniversal.com.mx/vida-y-tiempos-de-el-universal-ilustrado/>

- González, Alejandro, “Gaceta musical (Paris 1928-1929)”. Retrospective Index for Musical Periodicals (RIMP), 2007

<https://ripm.org/index.php?page=JournalInfo&ABB=GAM>

- École Normal de Musique de Paris Alfred Cortot:

<https://www.ecolenormalecortot.com/lecole/lhistoire-de-lecole-normale-de-musique-de-paris/>

- Sala Pleyel:

<https://www.sallepleyel.com/la-salle-pleyel-les-infos/>

- Pianos Esther:

<https://www.pianosesther.be/Pleyel.htm>

- Historia de la música. Las tres edades de la música Occidental

<https://bustena.wordpress.com/2023/02/22/el-concierto-de-aranjuez-en-tres-musicogramas/>

Biblioteca Nacional de Francia, Les années 20 ont 100 ans! Retour sur une folle décennie artistique, Bibliographie selective, Janvier 2020.

<https://www.bnf.fr/sites/default/files/2020-01/biblio%20art%20ann%C3%A9es%2020%20janv20.pdf>

- Ministère de la Culture (FR)

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00086721>

- Seminario Interinstitucional de Memoria Editorial Mexicana.

<https://memoriaeditorial.colsan.edu.mx/proyecto-cvltvra/>

Entrevistas

- Antonio Saborit, <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-visuales/el-universal-ilustrado-hito-del-periodismo-cultural/>