

DE NUEVA ESPAÑA A MÉXICO

EL UNIVERSO MUSICAL MEXICANO ENTRE CENTENARIOS (1517-1917)

Editado por Javier Marín-López

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

EL SONIDO 13 DE JULIÁN CARRILLO: CONTROVERSIAS CUBANAS ALREDEDOR DE UNA QUIMERA

GRETA PERÓN HERNÁNDEZ
Universidad Complutense de Madrid

El 4 de enero de 1926, en la sección “Charlas Musicales” del *Diario de la Marina*, el compositor y director de la Orquesta Filarmónica de La Habana, Pedro Sanjuán Nortes, publicó un artículo titulado “Julián Carrillo y el Sonido 13” en el que equiparaba la oposición encontrada en su tiempo por Guido d’Arezzo a sus innovaciones musicales, a las que se enfrentaba entonces el compositor mexicano con su nueva teoría en torno al microtonalismo (Figuras 6.1 y 6.2). La reseña –escrita a raíz de una conferencia impartida por Carrillo de paso en la capital habanera camino a Nueva York– dejaba constancia de la admiración que despertara en el compositor español el conocimiento de las hipótesis enarboladas por el mexicano y constituye uno de los primeros textos de divulgación sobre el Sonido 13 puestos a disposición del público cubano de la época¹.



Figura 6.1:
Fotografía de Pedro Sanjuán
perteneciente al archivo familiar.
Reproducida con autorización.

¹ Para más información sobre Julián Carrillo y el Sonido 13, véase Madrid, Alejandro L. *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*. Nueva York, Oxford University Press, 2015. Dicha monografía, sin embargo, no aborda las visitas de Carrillo a Cuba y las polémicas que generaron, por lo que el presente texto cubre un vacío al respecto.

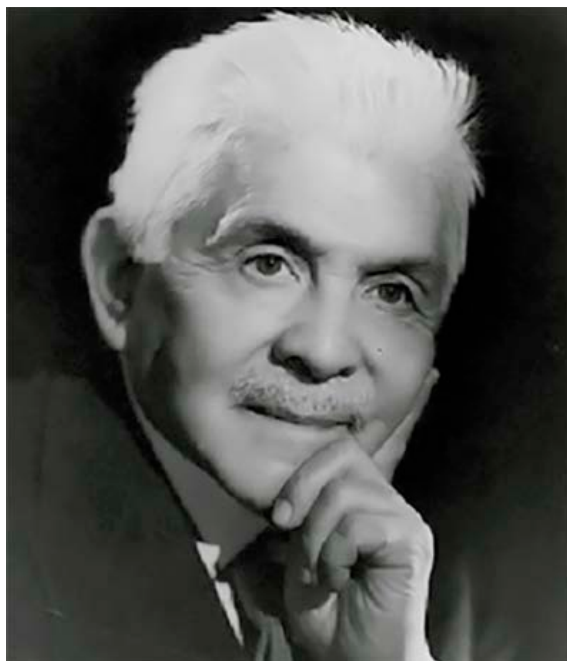


Figura 6.2:
Fotografía de Julián Carrillo
(<<http://sonido13.com>>
[consulta 30-07-2018]).

Con todo, más que aproximarse a las peculiaridades en sí de los postulados de Carrillo, la crónica de Sanjuán supone una reflexión acerca de la resistencia que a todo intento de transformación, revolución e, incluso, evolución natural ofrecen el atavismo y el conservadurismo en todas las esferas; y una apología de las posibilidades que, a su juicio, proporcionaría a la música futura la novedosa propuesta con afirmaciones como la siguiente: “El eminente maestro Julián Carrillo es autor de un nuevo sistema que ha de revolucionar el mundo musical existente hasta hacerlo desaparecer. Su teoría del Sonido 13 es la corriente impetuosa que arrollará al viejo dique, por sólidos y resistentes que nos parezcan sus cimientos”².

Más concretamente, la contemplación de la partitura de la sinfonía *Colombia*, escrita según una original notación gráfica –mostrada a los asistentes a la charla para su examen y que Carrillo aspiraba se interpretara en Nueva York–, le produce una honda impresión:

Esta sinfonía [...] es el pórtico que conducirá a los compositores del mañana a las mansiones del ideal eterno, de la eterna novedad en la que sancionarán a su vez la perenne ansia de renovación. Y los Strawinsky del porvenir agotarán también los recursos que el nuevo arte les ofrecerá y volverá a resurgir el secular “Monje Benedictino” encarnado en otro nuevo Julián Carrillo, apóstol de otras revolucionarias teorías...³.

Que el director de la Orquesta Filarmónica de La Habana, entidad sinfónica vinculada a la música de vanguardia en Cuba y bajo cuya batuta se había estrenado solo unos meses antes la *Obertura sobre temas cubanos* de Amadeo Roldán –obra inaugural del “nuevo sinfonismo cubano”– rubricara un elogioso artículo sobre el Sonido 13 no es de extrañar. Ni siquiera cuando los caminos por los que

² Sanjuán, Pedro. “Julián Carrillo y el Sonido 13”. *Diario de la Marina* (La Habana), 4 de enero de 1926, p. 2.

³ *Ibid.*, p. 2.

transitaba su propia composición musical distaran mucho de las tesis microtonalistas del mexicano y discurrieran por ese aprovechamiento del folklore que en suelo cubano se estaba llevando a cabo en forma de afrocubanismo⁴, y que él también se disponía abordar con posterioridad mientras trabajaba sobre obras de “inspiración española” como *Castilla*. Al fin y al cabo, Pedro Sanjuán, como titular de la Orquesta Filarmónica de La Habana, figuraba como el máximo representante de una institución cuyo surgimiento se atribuye a las ansias de renovación en el ámbito sinfónico de un sector de la intelectualidad cubana, y que no solo tuvo a su cargo la programación de numerosas obras enmarcadas dentro de los nuevos lenguajes compositivos de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX en calidad de primera audición en Cuba, sino además el estreno de las partituras más emblemáticas de la primera vanguardia en la Isla⁵.

Más llamativa resulta, sin embargo, la inmediata aquiescencia a los planteamientos del mexicano del maestro Gonzalo Roig –compositor y director de la Orquesta Sinfónica de La Habana– que se deduce de la correspondencia que mantuvieron entre ambos solo diez meses después de esta visita a la capital cubana, habida cuenta de que su posición y la de su agrupación sinfónica en el campo musical habanero se situaba en el extremo contrario, en franco antagonismo con las orientaciones estéticas de la Filarmónica y en lo que podríamos denominar “bando conservador”⁶; y cuando, por cierto, su labor compositiva –en la que predomina la producción de zarzuelas⁷– se hallaba aún más lejos de Carrillo que la de Sanjuán, cultivando tendencias como el guajirismo o criollismo (Figura 6.3)⁸. No obstante, en carta escrita desde Nueva York le reclamaba Carrillo a Roig una confirmación escrita de la adhesión verbal –que le hiciera durante su visita a Cuba– a su “revolución musical” para ser publicada junto a la de otros artistas, entre los que se encontraba Leopold Stokowsky, evidenciando una sorprendente y temprana identificación del cubano con las especulaciones del Sonido 13. La respuesta de Roig, en la que aprovecha para dejar entrever una falta de sinceridad de los círculos vanguardistas de la capital respecto a sus hipótesis, es indudable en relación a su postura:

⁴ El afrocubanismo fue la tendencia que, por excelencia, representó el movimiento de vanguardia cubano en su variante musical. Su reivindicación de los elementos africanos como componente fundamental de la idiosincrasia cubana tuvo un fuerte cariz social y dotó a sus obras de un carácter que sintonizaba con el primitivismo y, de manera general, con las búsquedas compositivas del siglo XX.

⁵ Pedro Sanjuán Nortés (1886-1976) fue un compositor y director de orquesta español que radicó en Cuba entre 1924 y 1932, vinculándose estrechamente al primer movimiento de vanguardia artística cubano. Sobre el trabajo de difusión del repertorio sinfónico sin precedentes que realizó frente a la Orquesta Filarmónica de La Habana –de la que fuera cofundador– estrenando, además, algunas partituras claves de la vanguardia musical cubana de la década de los 20, véase Perón, Greta. “Pedro Sanjuán (1886-1976): génesis y desarrollo del movimiento sinfónico cubano en La Habana del minorismo”. *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica*. Consuelo Carredano y Olga Picún (eds.). México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017, pp. 207-218. Sobre su incursión compositiva en la tendencia afrocubanista, véase Perón, Greta. “Pedro Sanjuán y el afrocubanismo musical en el contexto de la vanguardia cubana de la década de 1920”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, XXIII (2012), pp. 87-106.

⁶ La fundación de la Orquesta Filarmónica por elementos desertores de la Orquesta Sinfónica que ansiaban una programación más moderna y una actualización del repertorio provocaría una célebre confrontación entre ambas agrupaciones que removió el mundo musical habanero, dividiéndolo en “sinfónicos” y “filarmónicos”. Véase Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2004 [1946], p. 206.

⁷ Gonzalo Roig (1890-1970) fue un compositor y director de orquesta cubano, titular de la Orquesta Sinfónica de La Habana, que destaca por la composición de música teatral y, específicamente, de zarzuelas, entre las que se encuentra la célebre *Cecilia Valdés* (1932). La orientación estética de su obra podría enmarcarse dentro del criollismo o guajirismo.

⁸ El criollismo –también conocido como guajirismo– era una vertiente de fuerte ascendente hispánico en la que sobresalía el lirismo de la melodía frente a un uso muy depurado de los elementos provenientes de la música afrocubana. En contraposición al afrocubanismo –que con su explotación de los elementos rítmicos africanos simbolizaba la vanguardia–, el criollismo representaba la continuidad de los cánones estéticos más convencionales y del melodismo que dejara la influencia de la ópera italiana a su paso por La Habana durante el siglo XIX.

Yo lo vuelvo a felicitar muy expresivamente, Maestro; su triunfo significa un rotundo mentís, a los señores ultra-futuristas que tenemos por acá, y que no se cansaron de decir, después, en su ausencia, que Usted era un obsesionado de su equivocada teoría.

[...] como eso para mí es un gran honor, y siempre cumplo lo que prometo, y estoy en todo muy de acuerdo con Usted por ser Usted, para mi concepto, el más grande e ilustre músico de nuestro querido México, créame que me tiene a su completa disposición en todo lo que Usted quiera, tanto en el terreno particular, como en todo lo que se refiera al mayor auge en pro de su teoría sobre su sonido 13^º.



Figura 6.3: Fotografía de Gonzalo Roig
(<<http://librinsula.bnjm.cu>> [consulta 30-07-2018]).

Aún así, y pese a esta rotunda contestación, un par de años después –poco antes del segundo viaje de Carrillo a Cuba que analizaremos más adelante– el mexicano se lamentaba sutilmente en otra misiva de la ausencia de Roig en un inminente impreso de afiliaciones; de lo que se deriva que la favorable declaración pública del cubano nunca llegó a producirse o, como mínimo, ocurrió de forma puntual en el momento de su demanda sin prolongarse de modo permanente en el tiempo.

En esta, mi tierra (San Luis Potosí), se va a imprimir un folleto con juicios de personalidades eminentes de todo el mundo en relación con la revolución del Sonido 13, y mucho he lamentado no encontrar entre ellas ninguna de Usted, lo que es de sentirse tanto más cuanto que me constan sus simpatías por el movimiento espiritual de la revolución, y creo que su modestia (inexplicable atendido su talento), lo ha hecho permanecer al margen, en vez de sumarse a las opiniones de Stokowsky y otras personalidades eminentísimas¹⁰.

⁹ Carta de Gonzalo Roig a Julián Carrillo del 21 de diciembre de 1926 recogida en Díaz Pérez, Clara. *De Cuba, soy hijo: correspondencia cruzada de Gonzalo Roig*. Madrid, Editorial Mundana Música, 1995, pp. 50-51. No hemos podido determinar si Carrillo se refiere aquí a una nueva publicación de adhesiones al Sonido 13 de 1928 o si cabe suponer –por la mención a Stokowsky– que se trataba de la misma de 1926 que no había aún salido a la luz.

¹⁰ Carta de Julián Carrillo a Gonzalo Roig del 22 de julio de 1928 recogida en Díaz Pérez, C. *De Cuba, soy hijo...*, p. 54.

Por otro lado, a pesar de la suspicacia de Roig referente a los sectores de vanguardia, al año siguiente de esta primera visita del compositor mexicano la *Revista de Avance* –principal órgano de difusión del Grupo Minorista¹¹ y la vanguardia en Cuba– editaba un artículo, también de Pedro Sanjuán, dedicado al Sonido 13, donde debajo del título “Concertino del Maestro Julián Carrillo” aparecía un comentario en el que se reflejaban las dos impresiones que suscitara su paso por la Isla: “una triste y efímera de incompreensión y desdén; otra noble y duradera, de compenetración y simpatía”¹²; y subrayando el espíritu progresista del director español y la Orquesta Filarmónica certifica su avenencia con la segunda. Y no solo eso, sino que a lo largo del escrito, y partiendo del estreno en Nueva York de esta representativa partitura –a la que se refiere Sanjuán como “obra de vanguardia con más derecho que ninguna otra hasta el día de hoy a ostentar este sugerente título”¹³–, se ofrecían explicaciones detalladas sobre algunos conceptos del compositor –específicamente relativos a las alteraciones– que le servían de punto de partida y estímulo para pasar a consideraciones personales de análoga índole, mostrando la afinidad del autor con el tipo de elucubraciones acústicas de Julián Carrillo más allá de la actualidad estético-musical de sus proposiciones.

También yo, en esos momentos de provechosa meditación a que aludía anteriormente, he pensado en lo inútil de muchas prácticas musicales tenidas por exactas... ¿Hay nada más falso, por ejemplo, que la enharmonía? En los tratados se explica este procedimiento como uno de los varios que existen para efectuar una modulación y que consiste en tomar por equivalentes exactos un bemol y un sostenido, y mientras la teoría de la música divide un tono en nueve comas, cuatro para el bemol y cinco para el sostenido, demostrando que el bemol y el sostenido no son iguales por esa coma de diferencia que existe entre ambos; los tratadistas de armonía, en oposición con las verdaderas leyes de la acústica, sientan las bases de un procedimiento erróneo para llevar a cabo una modulación que, lejos de efectuarse naturalmente, repele y molesta, a veces, por su brusquedad¹⁴.

En el mismo número, además, otro de los miembros de la Junta Directiva de la Filarmónica, el minorista Francisco Ichaso, recoge la ocasión para, desde su artículo “El prejuicio en el ritmo intelectual de las épocas”, lanzar a los lectores la siguiente pregunta: “¿Cuál ha sido nuestra reacción –la de los músicos particularmente– ante los prejuicios que retardan la evolución ascendente del arte musical? ¿Qué actitud hemos adoptado frente a las tentativas de las minorías extranjeras para exterminar estos prejuicios?”¹⁵. La conclusión –contenida en otro ejemplar un par de meses después a modo de respuesta en su escrito “El prejuicio en nuestra evolución musical”– se extiende sobre la negativa reacción de Cuba ante el movimiento de renovación musical iniciado por Debussy a finales del siglo XIX tanto en músicos “viejos” como en los más jóvenes, con contadas excepciones, y revela que la interpelación venía a cuenta, precisamente, del tratamiento típicamente criollo que provocara la teoría del Sonido 13 en diferentes sectores de la capital durante la visita de su creador.

¹¹ El Grupo Minorista fue un conjunto de artistas e intelectuales surgido a principios de la década de los 20 en La Habana que tenía como objetivo regenerar y modernizar la vida artística, política y social de la Isla y que, con sus actividades, impulsó el desarrollo de la primera vanguardia artística cubana del siglo XX. Para más información, véase Ballester, Ana Cairo. *El Grupo Minorista y su tiempo*. La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1978.

¹² Sanjuán, Pedro. “Concertino del Maestro Julián Carrillo”. *Revista de Avance* (La Habana), 30 de abril de 1927, p. 77.

¹³ *Ibid.*, p. 77.

¹⁴ *Ibid.*, p. 78.

¹⁵ Ichaso, Francisco. “El prejuicio en el ritmo intelectual de las épocas”. *Revista de Avance* (La Habana), 30 de abril de 1927, p. 84.

De quien niega sin tomarse el trabajo de sustentar su negación, volviendo espiritualmente las espaldas a la cosa negada, no cabe esperar fruto alguno. Y este ha sido nuestro caso. Hemos opuesto el desdén, el sarcasmo, la indiferencia o la burla a todo esfuerzo de mejoramiento artístico en el orden musical. No nos hemos tomado siquiera el trabajo de examinar los ensayos y logros del arte nuevo, sino que, perezosos y abúlicos, nos hemos encastillado en un conformismo torpemente orgulloso, como permitiéndonos el lujo de ignorarlos.

[...] Recordemos un caso que es característico: la visita a La Habana del insigne maestro mejicano Julián Carrillo. Venía Carrillo en viaje de propaganda por su teoría del Sonido 13. En algunos corrillos de músicos oímos acerca del maestro mejicano las burlas más crueles. La incompreensión había tomado la más incivil de las formas: el sarcasmo. Carrillo era el exponente de una actitud noble: la lucha del hombre contra el prejuicio. La *cofradía de la rutina* no podía tolerar semejante osadía y le lapidaba con sus befas¹⁶.

Un poco más adelante, en el mismo ensayo, la hostilidad sufrida por el mexicano se equipara a la padecida por el “musicalmente joven compositor” Amadeo Roldán y se contrapone el “italianismo musical” con tintes de criollismo de determinados creadores nacionales que intentaban encauzar el folklore en canciones de moldes *donizettianos* o *puccinianos* con la utilización que hacía aquel de los elementos populares tal y como nacían de la “entraña del pueblo”, expresado por sus genuinos instrumentos y sin “pseudo-ennoblecimientos” con que se pretendían “aristocratizárseles”. Y aunque encuentra innecesario citar nombres u obras, para que no quedara duda de quiénes eran aquellos compositores que bregaban alrededor del melodismo italiano “a la criolla”, hace referencia reprobatoria y explícita a la música escuchada en los llamados Conciertos Típicos de los que era participante asiduo Gonzalo Roig junto a Eduardo Sánchez de Fuentes¹⁷ y otros integrantes de la denominada Liga Musical Cubana¹⁸.

Esta alineación de Roldán con Carrillo, basada en la animadversión generada por un afán común de modernidad, denota que –al margen del entusiasmo técnico-musical de Sanjuán– para el círculo vanguardista de la Isla encarnado en el minorismo e instalado en este período en la corriente afrocubanista, la relevancia de los principios acerca del Sonido 13 a la altura de 1927 radicaban más en su cariz rupturista que en la posible resultante estética de una materialización hasta entonces desconocida en territorio cubano. Por otra parte, constituye un intento de capitalización simbólica de la voluntad reformadora del mexicano para legitimar la propia estrategia de transformación artística, enfrentándola de manera figurativa a vertientes musicales antagónicas a las que emplaza en el extremo opuesto. Por último, reafirma que aún sin haberse corroborado la consecuencia sonora de las conjeturas de Carrillo, el mero cuestionamiento reflexivo de los fundamentos sobre los que descansaba la tradición musical fue suficiente para que una parte del mismo gremio hiciera víctima al Sonido 13 y su autor de ese rasgo tan típicamente cubano: el *choteo*. Y todavía más, que ya en los circuitos intelectuales imperaba cierto desasosiego por lo que representaba, a su criterio, un nocivo atributo nacional inmovilista que anteponía la burla y la broma a la observación sosegada, funcionando como mecanismo de evasión ante los males republicanos y

¹⁶ Ichaso, Francisco. “El prejuicio en nuestra evolución musical”. *Revista de Avance* (La Habana), 15 de junio de 1927, pp. 161-162.

¹⁷ Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944) fue un compositor y musicólogo cubano, autor de una teoría musical indigenista de escaso fundamento y connotaciones racistas que excluía el ingrediente africano de los componentes esenciales de la música cubana. Su cantata *Anacaona*, supuestamente basada en temas indígenas siboneyes de dudosa autenticidad, originó una fuerte controversia entre diferentes actores del contexto musical habanero.

¹⁸ La Liga Musical Cubana fue una agrupación de intelectuales y músicos de condición conservadora surgida en 1927, que llevó a cabo una serie de actividades de divulgación musical, como la organización de conciertos, y en cuya directiva figuraban Gonzalo Roig y Eduardo Sánchez de Fuentes, entre otros.

que urgía erradicar en pro de la regeneración del arte, la vida pública y el cambio social que propugnaba el minorismo¹⁹.

El retorno a La Habana: de la tesis a la praxis

Habría que esperar hasta septiembre de 1928, a una segunda visita de Julián Carrillo a La Habana, para que las valoraciones respecto al Sonido 13 en Cuba emergieran ya no del plano teórico, sino de la experiencia sonora como tal. En el marco de las actividades organizadas por el Centro Mexicano de La Habana y la Embajada de México para conmemorar el aniversario de su Independencia, se diseñó un amplio programa del compositor mexicano en la capital que abarcó no solo conferencias, charlas y un concierto frente a la Orquesta Sinfónica de La Habana sino, por primera vez en la Isla, la demostración práctica de sus experimentaciones por un recién creado y autóctono Grupo Cubano Sonido 13. El rol desempeñado en este despliegue por el Comité de Intercambio Cultural Iberoamericano, encabezado entonces por el Embajador de México Carlos Trejo Lerdo de Tejada y en el que Gonzalo Roig presidía la Sección de Música, condicionó –al margen de la verificación auditiva– la recepción de Carrillo por las distintas facciones musicales.

Sus primeras actividades, desarrolladas aún en el terreno especulativo, consistieron en una conferencia y una charla en la que los componentes de la Liga Musical Cubana jugaron un importante papel. La primera –el día 8 de septiembre en la Asociación de Reporters– fue presentada por el embajador mexicano y amenizada al piano por Gonzalo Roig en calidad de acompañante de las sopranos María Fontoli y María Antonia Hernández en la interpretación de varias de esas “canciones cubanas” cuyas facturas *donizettianas* acusaba Ichaso. Dicha actividad fue irónicamente descrita en el *Diario de la Marina* con aseveraciones como que los nuevos postulados ya habían “producido su chispa en cuatro continentes, destruyendo cuanto había de valor en la Música Clásica y mostrando en un horizonte bastante próximo la solución de la inteligencia entre todos los seres que habitan el Universo”²⁰. La segunda, directamente introducida por Eduardo Sánchez de Fuentes, estribó en una disertación denominada “Historia de los sonidos hasta la revolución del Sonido 13” el día 13 en la “Sala Espadero” del Conservatorio Nacional “Hubert de Blanck”, cuyo director fungía como presidente honorario de la Liga Musical Cubana. En esta, partiendo del origen de los sonidos desde Homero hasta la formulación de sus nuevas hipótesis, el compositor reconoció los estudios de Ferruccio Busoni relativos al tercio de tono puntualizando que, sin embargo, habían sucedido “once años después” de su conquista “no ya del tercio, ni cuartos u octavos, sino de los dieciseisavos de tono, no estando lejano el día en que los treintidosavos sean una plena realidad”²¹. Aquí también la interpretación musical obsequiada al conferenciante fue tan anacrónica con el contenido de su charla como en el caso anterior –Trío en Sol Mayor de W. A. Mozart–, lo que da prueba de la atmósfera convencional en que se movía Carrillo durante esta segunda visita.

¹⁹ Aunque otros intelectuales esporádicamente habían tratado el tema del *choteo* cubano fue el minorista y miembro del equipo editor de *Revista de Avance*, Jorge Mañach, quien en un ensayo de 1928 le dedicó un estudio en profundidad. Véase Mañach, Jorge. *Indagación del choteo*. La Habana, Editorial Libro Cubano, 1955.

²⁰ R. D. V. “No hay un solo instrumento en el mundo afinado perfectamente, dijo el inventor del Sonido 13”. *Diario de la Marina* (La Habana), 9 de septiembre de 1928, p. 23.

²¹ Véase Benítez, Nena. “Música y músicos”. *Diario de la Marina* (La Habana), 17 de septiembre de 1928, p. 12.

Por si fuera poco, un día después el Comité de Intercambio Cultural Iberoamericano le agasajaba como invitado de honor junto a Ángel Reyes Camejo –creador del Grupo Cubano Sonido 13²²– en una sesión-comida en honor a Gonzalo Roig poniendo de manifiesto, por un lado, el grado de compromiso del director de la Orquesta Sinfónica de La Habana con los ambientes diplomáticos de la capital –y, en particular con el mexicano, al formar parte de una entidad de carácter internacional provisionalmente liderada por el país vecino– y, por otro, la vinculación en cierto modo “oficial” de Carrillo con el ala conservadora de la capital cubana.

Este entendimiento entre el compositor mexicano y los miembros de la Liga Musical Cubana desde su llegada levantó los recelos de la órbita vanguardista que, en el número del día 15 de *Revista de Avance*, hizo notar su estrecho contacto con algunas de las “facciones más zagueras” del mundillo musical habanero, precisando que esta adhesión a Carrillo no tenía nada de fervorosa, pues la mayoría discrepaba de sus puntos de vista, viabilidad y eficacia e implicaba más una filiación al músico como exdirector de la Orquesta Sinfónica de México que como revolucionario; es decir, más a la figura institucional que al creador:

Puestos a darse el tono de avanzados es lógico que los milites de la retaguardia prefieran a las osadías vigentes de un Strawinsky, de un Casella o de un Schoenberg, las innovaciones del maestro Carrillo, más radicales, pero de un futurismo cronológicamente absoluto. Siempre es más cómodo afiliarse a una revolución cuyos pronunciamientos son todavía débiles y aislados, aun cuando su porvenir se vislumbró glorioso, que a una que libra sus batallas en todo el mundo e impone sus nuevas marcas entre las cabezas más altas y las sensibilidades más refinadas²³.

En efecto, la proximidad de Carrillo al sector más rancio se hizo patente en todos los sentidos en esta segunda estancia: mientras su relación con el director de avanzada Pedro Sanjuán se limitó a su asistencia a un concierto de la Filarmónica en el cual se anunció su presencia en la sala²⁴; Gonzalo Roig le cedía, a modo de homenaje, el podio de la Orquesta Sinfónica –participando como contrabajista en el conjunto– para dirigir, eso sí, un programa centrado en Tchaikovsky –Concierto en Si bemol menor para piano y orquesta y *Obertura 1812*– y la primera audición en Cuba de su Sinfonía en Re Mayor, una obra de juventud escrita según el sistema tonal al uso y concebida dentro de las formas tradicionales. El tributo incluyó, asimismo, gestos protocolarios como la entrega al compositor de una medalla conmemorativa del acto, el entrelazamiento de las banderas de Cuba y México expresamente donadas por Roig y un elocuente discurso del embajador Carlos Trejo Lerdo de Tejada.

Como quiera que sea, el ademán verdaderamente audaz, es decir, la ejecución práctica de las innovadoras ideas de Carrillo, no correría a cargo de ninguno de los dos bandos rivales sino de Ángel Reyes Camejo –a quien algún crítico llegó a definir como el “representante oficial de la revolución musical del ‘Sonido 13’ en la Isla de Cuba”²⁵– quien había sido, eso sí, alumno de Pedro Sanjuán, como tantos otros compositores con ansias de modernidad en la capital habanera. Según todo parece indicar,

²² Ángel Reyes Camejo (1889-1941) fue un violinista y compositor cubano que cursó estudios, entre otros, con Pedro Sanjuán, y difundió en Cuba las teorías microtonalistas de Julián Carrillo. En su producción compositiva figuran tanto obras afrocaribañistas como microtonalistas.

²³ “Julián Carrillo”. *Revista de Avance* (La Habana), 15 de septiembre de 1928, p. 261.

²⁴ Entre la *Obertura de Los maestros cantores* de R. Wagner y la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de A. Dvorak, ejecutadas en el quincuagésimo segundo concierto de abono de la Orquesta Filarmónica de La Habana el 9 de septiembre de 1928 en el Teatro Nacional, Sanjuán se dirigió a los asistentes para comunicar la comparecencia de Carrillo entre la audiencia, que le dedicó un cálido aplauso. La tercera obra del programa fue la *Sinfonía Sevillana* de J. Turina. Véase “La Orquesta Filarmónica”. *Diario de la Marina* (La Habana), 10 de septiembre de 1928, p. 8.

²⁵ Véase Figura 6.5; y Benítez, Nena. “Conciertos en Perspectiva”. *Diario de la Marina* (La Habana), 17 de septiembre de 1928, p. 12.


Reyes Camejo había tomado contacto con las premisas del mexicano durante un encuentro previo en Estados Unidos y el vivo interés que le produjeran le había llevado a conformar en La Habana la primera agrupación consagrada a la promoción del Sonido 13 fundada fuera de México; ello supone un acontecimiento histórico en la expansión y divulgación del sistema fuera de las fronteras patrias de su autor.

Así, el 17 de septiembre el Grupo Sonido 13 cubano (Figura 6.4) ofreció un concierto en el Teatro Nacional en el que, con una orquesta integrada por Marta Freemann de Harra (soprano), Héctor Reyes (violinista), Tomás Vega (flautista), Delia Palenzuela (mandolinista), Julia Delgado (mandolinista), Ofelia Palenzuela (guitarrista), Emilio León (guitarrista), Ana L. De Reyes (mandolinista), Carlos Costa (octavinista) y Ana L. De Reyes (arpista) se presentaron, bajo la dirección de Reyes Camejo, composiciones musicales con cuartos, octavos y dieciseisavos de tono por primera vez en Cuba (Figura 6.5). El programa incluyó la exposición “Problemas biológicos planteados por la ‘revolución del Sonido 13” por parte del compositor mexicano; demostraciones de los cuartos, octavos y dieciseisavos de tono en diversos instrumentos cuya fabricación sugiere haberse llevado a cabo en la Isla; y la ejecución de los dos preludios para piano *Nostálgico e Ilusión*, escritos según el sistema tonal convencional e interpretados por José Echániz; el preludio *Ensueño* para mandolinas, mandola y guitarras de cuartos de tono, compuesto expresamente para el Grupo Sonido 13 cubano y dirigido por el autor; y el *Preludio a Cristóbal Colón* para soprano, cuartos de tono, violín, flauta, mandolinas y guitarras en cuartos de tono, octavina en octavos de tono y arpa-cítara en dieciseisavos de tono dirigido por Ángel Reyes y con la colaboración de la cantante Marta Freemann de Harrach (Figura 6.6). Esta primera exhibición en la Isla de las aplicaciones prácticas del Sonido 13 –superando las apreciaciones emitidas sobre el plano hipotético para asentarse en la certificación estético-musical derivada– señala un nuevo punto de inflexión en su recepción cubana.



Figura 6.4: Miembros del Grupo Sonido 13 Cubano (<<http://sonido13.com>> [consulta 30-07-2018]).

“Teatro Nacional”
Lunes 17, a las 5 y 15 p. m.



¡acontecimiento histórico musical, para el cual ha sido invitado el Sr. Presidente de la República!

Por la primera vez en la Isla de Cuba se tocarán composiciones musicales con cuartos, octavos y dieciséisavos de tono.

¡Nuevos instrumentos! ¡Nuevos intervalos!
¡Nuevas sensaciones!

Presentación del “Grupo Sonido 13” de la Habana

PERSONAL

MARTA FREEMANN DE HARRA	.. Soprano
HECTOR REYES Violinista
TOMAS VEGA Flautista
DELIA PALENZUELA Mandolinista
JULIA DELGADO Mandolinista
OFELIA PALENZUELA Guitarrista
EMILIO LEON Guitarrista
ANA L. DE REYES Mandolinista
CARLOS COSTA Octavinista
ANA L. DE REYES Arpista

Director: ANGEL REYES,
Representante oficial de la revolución musical del “Sonido 13” en la Isla de Cuba.

Tomarán parte en este concierto los señores Julián Carrillo, autor de la Revolución Musical del “Sonido 13” y Jose Echániz, distinguidísimo pianista cubano.

Figura 6.5: Anuncio del concierto del Grupo Sonido 13 de La Habana en 1928 (<<http://sonido13.com>> [consulta 30-07-2018]).

PROGRAMA

I 2 Preludios para piano CARRILLO
I Nostálgico. II Ilusión.
Sr. JOSE ECHANIZ.

II Problemas biológicos planteados por la “Revolución del Sonido 13”
Sr. JULIAN CARRILLO.

SEGUNDA PARTE

III Demostraciones de 4os, 8os. y 16os de tono en diversos instrumentos.

IV Preludio “Ensueño” CARRILLO
Para Mandolinas, Mandola y Guitarras de 4os. de tono, escrito especialmente para el “Grupo Sonido 13” de la Habana.
Director: JULIAN CARRILLO.

V Preludio a “Cristobal Colón” CARRILLO
para Soprano, 4os. de tono; Violín, 4os. de tono; Flauta, 4os. de tono; Mandolinas, 4os. de tono; Guitarras, 4os. de tono; octavina, 8os. de tono y Arpa-citara, 16os. de tono.
Director: ANGEL REYES.

PIANO MASON & HAMLIN

Desde esta fecha quedan abiertas las inscripciones en el “Conservatorio Reyes”, San Lázaro 203, Teléfono M-6499, para la “Sociedad Orquestal Sonido 13” y clases de Coros en 4os. de tono.

Con este Concierto, Cuba se coloca a la vanguardia de la Civilización Musical, representada por la Revolución del Sonido 13, y ocupa un lugar de honor en la Historia de la Música.

Figura 6.6: Programa del Grupo Sonido 13 de La Habana en 1928 (<<http://sonido13.com>> [consulta 30-07-2018]).

Especialmente significativa resulta la agria crítica que le dedicó Antonio Quevedo en la elitista revista *Musicalia* –publicación especializada en música surgida meses antes de esta visita– en el mismo número brindado a Carrillo como plataforma para editar un extenso artículo de su autoría sobre los principios de su teoría titulado “La Revolución Musical del Sonido 13”. Tras aclarar la ausencia de originalidad y el desfase cronológico del mexicano, recalcando que “mientras Carrillo está en América soplando las teas revolucionarias de la música, otros compositores europeos –tal vez por distintos caminos– están trabajando en Europa con parecidos propósitos”²⁶ y ocuparse expresamente en un amplio párrafo de las experimentaciones compositivas, entre otros, de Aloïs Hába, Quevedo analiza brevemente las dos piezas microtonalistas escuchadas en el concierto. Así, si la primera –*Ensueño*– le produce “una especie de angustia indefinible, como cuando estamos colocados sobre superficies huideras o movedizas”, la segunda –*Preludio a Cristóbal Colón*– se le antoja de aún más imposible comprensión por cuanto no brota “de la inspiración creadora”, sino de un procedimiento de “jerarquía acústica y matemática” que difícilmente pueda contener “otra

²⁶ Quevedo, Antonio. “Grupo Sonido 13 de La Habana. Concierto Instrumental y Vocal en 4os., 8os. y 16os. de tono”. *Musicalia* (La Habana), septiembre-octubre de 1928, p. 100.

ascendencia estética que no sea la inherente al equilibrio de las cantidades, ya sean números, longitudes o vibraciones”²⁷. Y termina:

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 solo 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 armónicos; la voz humana puede, sin gran esfuerzo, entonar en cuartos de tono. A todos estos nuevos elementos, a estos prodigiosos recursos musicales, solo les falta ahora, para producir la obra de arte, ese pequeño complemento que se llama belleza²⁸.

Esta mención a la “belleza” como propósito estético último de la obra por parte del editor de una revista que había inaugurado sus primeros números con la impresión en dos entregas de “El neoclasicismo en la música contemporánea” de Alejo Carpentier y que tenía como arquetipos compositivos a Casella, Malipiero, Stravinsky o al Falla del *Concerto para clave y cinco instrumentos*, es plenamente acorde con la orientación ideológico-musical en torno a la que giró a lo largo de toda su existencia. El desprecio de los fundamentos matemáticos como base de la composición o de la música “cerebral” de autores como Schönberg, unido a la defensa de la claridad y la sobriedad como premisas de la contemporaneidad, testifican que, incluso independientemente que de manera eventual *Musicalia* sirviera de tribuna a los compositores afrocubanistas de la vanguardia, su directriz doctrinal se inclinaba hacia un Neoclasicismo que costosamente hubiera podido indultar la renuncia tonal de los ensayos de Carrillo.

A similares conclusiones acerca de la preeminencia físico-acústica del Sonido 13 en detrimento de sus cualidades estéticas había llegado, tras la comprobación práctica, el periodista asturiano Jorge Fernández de Castro quien, desde el *Diario de la Marina*, buscando resarcirse de la imputación de desconocimiento que le había atribuido Francisco Ichaso por “haber apuntado la duda de que Carrillo y su nueva música significaran el desmoronamiento de todo lo escrito hasta la fecha sobre el pentagrama”²⁹, se arroja contra el grupo de la vanguardia:

[...] después del concierto demostrativo del domingo, desafío en todos los terrenos a la vanguardia que me diga si estoy equivocado en lo que sigue: lo peculiar de la innovación de Carrillo –y lo que más desconfianza me inspira respecto de sus posibilidades estéticas– es el predominio de lo acústico sobre lo musical.

[...] Aislado el dieciseisavo de tono, la nueva música puede reírse de toda la antigua matización. Pero surge este problema: ¿implica ello un positivo enriquecimiento del arte musical o se trata, simplemente, de un curioso hallazgo físico, cuyo valor es ficticio en el orden artístico?³⁰.

El artículo resulta, además, revelador porque gravita intencionadamente alrededor del cambio de frente sufrido por el minorista en unas críticas que realizara del concierto en el periódico *Excelsior* que comprendían casi una retractación pública de sus positivas estimaciones previas:

²⁷ *Ibid.*, p. 102.

²⁸ *Ibid.*, p. 102.

²⁹ Tartarín de Tarascón. “Para verdades el tiempo...”. *Diario de la Marina* (La Habana), 28 de septiembre de 1928, p. 2.

³⁰ *Ibid.*, p. 2.

Bueno, no le digo más a Carrillo, porque me da lástima. Pero podría decirle muchas cosas más... tomándolas todas, al pie de la letra, de las “minúsculas” que han visto la luz en *Excélsior* del día 26 y que a mí me han hecho ver las estrellas [...]. ¿Quién iba a decirme, en efecto, que el propio vanguardista que me vapuleara a mí por poner en duda a Carrillo, acabara por negar a este de manera tan despiadada, todavía sangrantes las heridas?³¹

El viraje de Ichaso parece haber sido tan visceral que también desde *Bohemia* el periodista Arturo Alfonso Roselló enfatizó que el escritor había trazado “una parábola, que se inicia con la adhesión cálorica a Carrillo, se entibia en el reparto de que en su torno hay hombres de rancios gustos clásicos y de estratificadas tendencias y, por último, se hiela y se desmaña en las mismas sutilezas que, como crítico comentario a su concierto último, ha publicado en dos ediciones de *Excélsior*³².

En cualquier caso, la polémica suscitada tuvo tal resonancia que *Revista de Avance* hubo de recoger la alusión y replicar en postura unánime en una nota titulada “Carrillo y nosotros”. En el texto –que sortea astutamente adentrarse en consideraciones directas sobre el Sonido 13 apelando a la naturaleza fundamentalmente literaria de la revista y lo acotado de sus páginas– se traspasa a publicaciones especializadas como *Musicalia* la tarea de profundizar en el análisis de la música de Carrillo y da por suficiente la atención que le ha prestado hasta la fecha. Asimismo, pese a que se centra, básicamente, en defenderse de la acusación de sobriedad respecto al compositor mexicano que se les achacara –a causa de su cercanía a las facciones musicales más tradicionales de la capital–, no puede evitar inferir cierta incomodidad por su desinterés en establecer vínculos con la vanguardia. Además, obviando la recensión de Sanjuán impresa en sus páginas solo un año antes y el entusiasmo precedente de Ichaso, simula una falsa prudencia de juicio y destaca la carencia de valoración crítica en los circuitos que habían recibido al compositor con una interpelación que insinúa posibles motivaciones extra musicales:

Hay quienes esperan el comienzo de un espectáculo aplaudiendo. Nosotros preferimos esperar a que termine para hacer la ovación, si es [que] tal muestra de entusiasmo merece. En cuanto a la circunstancia que Roselló ha querido elevar a la jerarquía de causa o motivo determinante, la señalamos por su evidente rareza. Precisamente porque 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, nos parecía natural que, llegado a La Habana, se pusiese en contacto con aquellos músicos y críticos nuestros más abiertos a toda innovación; no con aquellos que hasta el presente se han mostrado del todo conformes con el molde antiguo y muy poco dispuestos a renovarlo. [...] Creemos que el mejor homenaje que puede ofrecerse a un músico de talento como el señor Carrillo es enfocarlo críticamente su obra. ¿Por qué no lo han hecho así los que han permanecido cerca de él durante su estancia en La Habana?³³

Por último, la periodista Nena Benítez, desde *Diario de la Marina* –rotativo que, como vemos, no tenía reparos en servir de plataforma tanto al minorismo y a Pedro Sanjuán como a articulistas de opiniones más anticuadas– si bien reconocía la omisión de estridencias y disonancias ultramodernistas de la música experimental de Carrillo, insistía en su aridez y ausencia de melodía emplazándose en pro del temprano estilo bajo el que había alumbrado su Sinfonía en Re Mayor. Una obra de la que ya el mexicano prácticamente renegaba, pero que también otros críticos cubanos como José López Goldarás habían exaltado tras su primera audición en Cuba por la Orquesta Sinfónica definiéndola de

³¹ *Ibid.*, p. 2.

³² Véase “De día en día”. *Diario de la Marina* (La Habana), 3 de octubre de 1928, p. 2.

³³ “Carrillo y nosotros”. *Revista de Avance* (La Habana), 15 de octubre de 1928, p. 295.

“capolavoro” y resaltando la “abundancia de manantial inagotable”³⁴ que desvelaba su línea melódica, lo que testimonia la pervivencia del pensamiento romántico con el que una parte de la prensa cubana examinaba todavía la realidad musical a finales de la década de los 20:

[...] Nos dirá quizá, que su música toda es melodía pero.... ¿qué dice? ¿qué nos expresa?. Por lo pronto, a nosotros, que nos confesamos legos en la materia, no nos dice absolutamente nada, no nos hace “sentir”, y la música, para nosotros, quiere decir “melodía”, quiere decir “corazón”.

[...] ¿Volverá algún día Carrillo a crear una Sinfonía que supere a su propia obra de 1895, trabajo admirablemente instrumentado que escuchamos en el concierto que dirigió con la Orquesta Sinfónica de La Habana? ¿Quién lo supiera!...

Ese Carrillo sí nos convenció, aunque es el Carrillo de una época algo lejana. Julián Carrillo hablando tiene el poder sugestivo de llegarnos a convencer. Demostrando su invento... el efecto es negativo³⁵.

Conclusiones

Podríamos concluir que, más allá de la mordacidad con que fueron recibidas las ideas del compositor mexicano en algunos “corrillos musicales”, su primer paso por La Habana propició un favorable pronunciamiento tanto del sector conservador inscrito a las tendencias criollistas e indigenistas (la Orquesta Sinfónica y Gonzalo Roig), como de aquel afiliado a la vanguardia afrocubanista (el minorismo, la Orquesta Filarmónica y Pedro Sanjuán); si bien fueron los componentes del segundo grupo los que manifiesta y públicamente le ofrecieron su apoyo debido a la índole renovadora de sus planteamientos teóricos. Sin embargo, durante su segunda estancia, el carácter institucional de la misma y los nexos oficiales del compositor mexicano trastocaron e invirtieron la habitual y polarizada proyección ideológico-musical de los diferentes bandos. Así, a la par que los creadores nacionales más anclados en el pasado paradójicamente halagaban al invitado a través de múltiples formatos y en diversos espacios de la capital cubana, los integrantes de la vanguardia minorista se desdecían de su anterior fascinación tomando como excusa la verificación sonora de sus hipótesis microtonalistas. Ello no quita que, para la vanguardia en la Isla, todavía focalizada a nivel compositivo en un nacionalismo modernista de tipo folklórico en sintonía con cierta corriente primitivista en boga en determinados medios internacionales –y en el interpretativo en el Grupo de los Cinco o el Impresionismo–, las composiciones de Carrillo ocasionaran perplejidad y se percibieran dotadas de una radicalidad inasumible. Entretanto, otros agentes culturales de la escena musical adscritos al Neoclasicismo o de inclinaciones románticas ya obsoletas sentenciaron también negativamente las posibilidades estéticas de los presupuestos del Sonido 13. Todo ello atestigua, no obstante, la dinamización para la vida musical habanera que supusieron el paso del compositor mexicano por la Isla y la experiencia auditiva de sus ensayos teóricos; así como las complejas relaciones que subyacían en el panorama cultural cubano de la década de los 20.

³⁴ López Goldarás, José. “En honor de Julián Carrillo. Un gran triunfo de la Orquesta Sinfónica”. *Diario de la Marina* (La Habana), 17 de septiembre de 1928, p. 8.

³⁵ Benítez, Nena. “Música y Músicos”. *Diario de la Marina* (La Habana), 8 de octubre de 1928, p. 12.