

RASTREANDO LAS HUELLAS DE LA ESCUCHA PERFORMATIVA: LA ESCRITURA COMO CONSTELACIÓN ARCHIVÍSTICA

FINDING THE TRACES OF PERFORMATIVE LISTENING: WRITING AS ARCHIVAL CONSTELLATION

Alejandro L. Madrid

Cornell University

alm375@cornell.edu

ORCID ID: 0000-0003-1738-8518

... y porque el futuro, muchas veces dejado atrás,
mantendrá siempre sus atributos.

—Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel* (1953).

Resumen

Este artículo plantea una revisión de la historiografía musical nacionalista mexicana tomando como punto de partida un análisis comparativo de dos libros publicados en Ciudad de México a principios de la década de 1930, *Instrumental precortesiano* (1933) de Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza y *Hacia una nueva música/Toward a New Music* (1932-1937) de Carlos Chávez. En el contexto de la reconceptualización de la noción de archivo musical o archivo sonoro a partir de la escucha y la imaginación de la escucha, este artículo explora la posibilidad de acercarse a esos dos libros de manera relacional como archivos de aspiraciones y deseos. Esta constelación archivística nos ofrece un punto de entrada para comprender la relación performativa entre modernidad y tradición que informa el desarrollo de la narrativa nacionalista mexicana posrevolucionaria. El artículo sugiere que la invención del pasado en contrapunto con la imaginación del futuro que la escritura de estos libros pone en evidencia es una clave fundamental para entender el esencialismo de las aspiraciones que ha informado la historiografía musical mexicana de los últimos noventa años.

Palabras clave

Archivos, escucha, *sound studies*, nacionalismo, México, Carlos Chávez, historiografía musical.

En 1941, Columbia Records lanzó al mercado una colección de discos titulada *A Program of Mexican Music*. El repertorio de estas grabaciones estaba conformado por selecciones de la música que, gracias

Abstract

Taking as a point of departure a comparative analysis of two books published in 1930s Mexico City, Daniel Castañeda and Vicente T. Mendoza's *Instrumental precortesiano* (1933) and Carlos Chávez's *Hacia una nueva música/Toward a New Music* (1932-1937), this article proposes a revision of nationalist Mexican music historiography. Within the context of the reconceptualization of the notion of musical and sound archives based on practices of listening and imagining, this article explores the possibility of approaching these two books relationally as archives of aspirations and desires. This archival constellation offers a window into understanding the performative relation between modernity and tradition that informs the postrevolutionary Mexican nationalist narrative. The article suggests that the counterpoint between the invention of the past and the imagination of the future that the writing of these two books puts in evidence is key in understanding the aspirational essentialism that has informed Mexican music historiography in the last ninety years.

Key words

Archives, listening, sound studies, nationalism, Mexico, Carlos Chávez, music historiography.

a una subvención de la Fundación Rockefeller y bajo la curaduría del compositor Carlos Chávez (1899-1978), había acompañado un año antes la exposición "Veinte Siglos de Arte Mexicano" del Museo de Arte Moderno

(MoMA) de Nueva York. La exposición fue el resultado de un esfuerzo conjunto entre el museo y la Secretaría de Relaciones Exteriores de México que pretendía “difundir la rica tradición artística de México [...] para lograr una mejor comprensión de nuestra vida espiritual pasada y presente [y para que] todas las personas que tengan oportunidad de ver esta exposición [puedan] formarse un juicio más fundado y certero respecto a la evolución cultural y artística de nuestro país.”¹ Como parte de este proyecto se le encargó a Chávez que organizara una serie de conciertos que presentaran “una idea, general pero tan detallada como sea posible, de la música de México” y que respondiera a la pregunta, “¿en qué forma y en qué grado se ha producido una nueva música, característica de México, a partir de la suma de elementos [indígena, español y africano]?”² Tres años antes, Chávez había sido invitado a dirigir una serie de conciertos con algunas de las orquestas más importantes de EEUU y era ya una figura conocida en la escena musical neoyorquina desde el estreno que la Orquesta Sinfónica de la CBS (Columbia Broadcasting System) hiciera de su *Sinfonía india* (1936) en un concierto radiofónico transmitido por la misma CBS.³ El programa final para la exposición propuesto por Chávez incluía música original suya —*Xochipili-Macuilxochitl* (1940) y dos danzas de su ballet *Los cuatro*

soles (1925)— y de José Manuel Aldana (1785-1810) —*Misa en re mayor*—, así como arreglos de música tradicional hechos por Blas Galindo, Vicente T. Mendoza, Gerónimo Baqueiro Foster y el mismo Chávez —*Sones de mariachi*, *Corridos mexicanos*, *Huapangos* y *La paloma azul*, respectivamente— y arreglos de música indígena yaqui hechos por Luis Sandí. El programa se estrenó el 16 de mayo bajo la dirección de Chávez y fue transmitido en a todo el país por Blue Network, una de las emisoras de radio de la National Broadcasting Company (NBC). Una emisión especial del concierto, también a todo el país, tuvo lugar el 19 de mayo por cortesía de la CBS. En ambos casos los conciertos fueron transmitidos por onda corta a Latinoamérica.

La serie de discos que Columbia Records lanzó en 1941 respondía a una promesa hecha por los organizadores de la exposición. De esta manera, la serie, conformada por cuatro discos de 78 rpm de doce pulgadas — que permitían grabaciones de no más de cinco minutos de duración por cada cara—, ofreció al público *Sones de mariachi*, *La paloma azul*, *Xochipili-Macuilxochitl*, “Danza a Centéotl” de *Los cuatro soles*, música yaqui y *Huapangos*.⁴ La carátula de la colección presenta un diseño típico de Alex Steinweiss, quien apenas un par de años antes, en 1939, creara el concepto mismo de carátula de disco precisamente para Columbia Records; véase Figura 1.⁵ El diseño de Steinweiss resulta problemático en cuanto a los estereotipos sobre México que reproducía: el sombrero, el burro, el poncho, los cactus y las casas de adobe; son tópicos que, dicho sea de paso, iban en contra de la representación más sofisticada que los organizadores de la exposición querían promover. Sin embargo, era un diseño económico y eficaz en cuanto apelaba de manera fácil y directa al imaginario generalizado que el público norteamericano tenía ya desde ese entonces sobre México. En este sentido, la colección, como bien de consumo, articulaba lo que en ese momento eran las ideas más novedosas de mercadeo de la industria discográfica.

Este artículo es parte de un proyecto de libro sobre archivos sonoros titulado *Beyond the Walls of the Sounded City: Gimmicks, Networks, and Utopias in the Sound Archive* en el que me encuentro trabajando actualmente. Agradezco a Emilio Ros-Fábricas el haberme invitado a escribir este texto para *Anuario Musical*. Su invitación fue la excusa perfecta para sentarme a escribir un capítulo del libro que venía conceptualizando desde hace varios años pero que no llegaba a materializarse. También agradezco tanto a los evaluadores anónimos como a Sergio Ospina-Romero por sus puntuales y generosas sugerencias, las cuales me han ayudado mucho a pulir el argumento que aquí presento.

¹ “Preliminar de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México”, *20 Centuries of Mexican Art/20 siglos de arte mexicano* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1940), p. 10.

² Carlos Chávez, “Introduction”, en *Mexican Music* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1940), pp. 5 y 10: “...to present an idea, general but as detailed as possible, of the music of Mexico”. “In what form and to what degree has a new music, characteristic of Mexico, been produced from the sum of these elements?”

³ Roberto García Morillo, *Carlos Chávez. Vida y obra* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1960), p. 88.

⁴ Se puede acceder a estas grabaciones en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=b0_900kJees> (consultado el 10 de julio del 2021).

⁵ Philip Kennedy, “Alex Steinweiss and the World’s First Record Cover”, *Illustration Chronicles* <<https://illustrationchronicles.com/alex-steinweiss-and-the-world-s-first-record-cover>> (consultado el 10 de julio del 2021).



Figura 1. Carátula del LP *A Program of Mexican Music* (1941). Diseño de Alex Steinweiss.

De las dos obras de Chávez grabadas en *A Program of Mexican Music*, me interesa prestar atención a *Xochipili-Macuilxochitl* por su carácter de simulacro de autenticidad cultural y por lo que nos dice sobre las aspiraciones y deseos que se condensan en la producción de esta colección de discos como bien de consumo. Puesto que los conciertos tenían como propósito ofrecer un panorama histórico del desarrollo de la música en México que fuera de la mano con el programa de la exposición plástica, era necesario programar música que representara la época anterior a la conquista española. Al no contar con un repertorio de música prehispánica de donde escoger, Chávez se vio en la necesidad de componer una obra que reflejara lo que él imaginaba eran los elementos constitutivos del quehacer musical indígena antes de 1521. Chávez compuso *Xochipili-Macuilxochitl* para flautas, clarinete, trombón y copias de instrumentos de percusión precortesianos reconstruidos gracias a un financiamiento de la Fundación Rockefeller.⁶ Su acercamiento a estos

⁶ Al finalizar la exposición y sus conciertos, estas copias de instrumentos precortesianos fueron donadas por el MoMA al departamento de música de la New York Public Library. Eventualmente se integrarían al acervo del Metropolitan Museum of Art cuando la colección de instrumentos de la biblioteca pasó a estar bajo su cuidado por falta de espacio de almacenamiento.

instrumentos se dio gracias a la ayuda de Daniel Castañeda (1898-1957), quien había colaborado con Chávez en varios proyectos educativos y de investigación desde principios de la década de 1930. Así, en el programa de la exposición, la obra fue anunciada como “*music for pre-Conquest instruments*” [música para instrumentos anteriores a la conquista] y al título se le añadió “*XVIIth Century*” [siglo XVI] como fecha simbólica en la que el uso de esos instrumentos debió haber sido una práctica común. Contrario a la simplicidad pentatónica con la que Chávez mismo describió la música prehispánica en las notas al programa, en las diferentes secciones de *Xochipili-Macuilxochitl* el compositor mezcla colecciones pentatónicas y diatónicas a la vez que utiliza escalas pentatónicas en diferentes transposiciones de manera simultánea.⁷ En ambos casos, esa combinación de escalas genera semitonos y disonancias impropias del tipo de sistema pentatónico puro con el que el compositor describe la práctica musical indígena precolombina en las notas al programa.⁸ Años después, a mediados de la década de 1960, cuando Mills Music publicó la obra (1964) y Columbia Records reeditó la grabación del programa en discos de larga duración (1965), Chávez cambió el título a *Xochipilli*, describiéndola como una “música azteca imaginaria”; incluso escribió una nota en la que reconocía el carácter fantasioso de una música que describía como “un intento por reconstruir —en la medida de lo posible— la música de los antiguos mexicanos [en base a] los instrumentos precortesianos existentes en los museos arqueológicos de México y otras ciudades, también descritos en códices y reportes escritos por los cronistas de esa época”.⁹

⁷ Para un análisis musical detallado de *Xochipili-Macuilxochitl*, véase Chelsea Burns, “Listening for Modern Latin America: Identity and Representation in Concert Music, 1920-1940”, tesis doctoral, Ph.D., en teoría musical, Universidad de Chicago, 2016, pp. 154-159.

⁸ Chávez, “Introduction”, pp. 7-8.

⁹ Carlos Chávez, *Xochipilli (An Imagined Aztec Music for Piccolo, Flute, E Flat Clarinet, Trombone and Six Percussion Players)* (Nueva York: Mills Music, 1964). Aunque esta conceptualización de la obra como “música azteca imaginada” ya se deja entrever en la forma en que fue presentada durante la exposición del MoMA, es sólo en esta introducción donde Chávez hace un reconocimiento literal de ella: “an attempt to reconstruct—as far as it is possible—the music of the ancient Mexicans [based on the] pre-Cortesian musical instruments in the archeological museums of various cities in Mexico and of other cities, also described in codexes and reports written by the chroniclers of that time.”

Las conexiones entre *Xochipilli* o *Xochipili-Macuilxochitl* y las ideas sobre el mundo prehispánico en el México de la primera mitad del siglo XX, en especial el papel de esta obra en la construcción de un imaginario sobre lo indígena en el México posrevolucionario, ya han sido estudiadas.¹⁰ En vez de revisar eso, lo que me interesa en este ensayo es tomar la materialidad de *Xochipili-Macuilxochitl*, en su versión de 1941, como una articulación específica de imaginarios de pasado y futuro en diálogo. En ese sentido, vistas relacionadamente, la serie de discos y el programa de la serie de conciertos son la materialización de ideas sobre el pasado y el futuro de una ciudad letrada mexicana en construcción a partir de nuevas formas de escucha cuyos indicios ya son evidentes en una variedad de constelaciones archivísticas inmediatamente anteriores a la exposición “Veinte Siglos de Arte Mexicano”.¹¹

En este trabajo me centraré en dos libros escritos en la década de 1930 en México, *Instrumental precortesiano* (1933) de Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza y *Hacia una nueva música / Toward a New Music* (1932-1937) de Carlos Chávez.¹² El primero es un proyecto organológico de clasificación de instrumentos musicales indígenas; el segundo es un ensayo sobre el papel de las nuevas

tecnologías (instrumentos eléctricos, nuevos sistemas de grabación y reproducción sonora, la radio, el cine, etc.) en el desarrollo de prácticas y estéticas musicales modernas. Ambos libros articulan sus temas específicos a partir de marcos ideológicos de amplia circulación en diferentes circuitos intelectuales nacionales e internacionales a principios de los años treinta. Sin embargo, el hecho de que ambos hayan sido escritos bajo la égida intelectual de Carlos Chávez —uno escrito por él mismo y el otro surgido de las academias de investigación que él fundara durante su periodo al frente del Conservatorio Nacional de Música entre 1928 y 1933— nos da pie para leerlos en diálogo. Este análisis sostiene que las prácticas de escucha definidas histórica y contingentemente por diferentes proyectos de ciudad letrada articulan continuidades entre la producción cultural pre y posrevolucionaria en México, y que pueden servir como bisagras ideológicas para la circulación de ejercicios imaginarios de construcción de pasado y futuro, y darles sentido en relación el uno con el otro.

Mi intención es acercarme a estos dos libros no tanto por ser depositarios de contenidos o información específica, sino por ser constelaciones archivísticas de ideas que, leídas intertextual y dialógicamente, nos hablan de procesos interconectados en los que al inventar el pasado se imagina también el futuro. Y es que ambos procesos, dicho sea de paso, eran esenciales para la agenda modernista y modernizadora que era necesario implementar en el México posrevolucionario; una agenda que, como afirma Néstor García Canclini en relación a los proyectos de modernización latinoamericanos del siglo XX, articulaba lo cosmopolita a través de lo local y rechazaba la “adopción mimética de modelos importados”.¹³ En ese sentido, entiendo una constelación archivística como una colección de materiales o ideas que no sólo hace referencia a un archivo más amplio, sino que, por medio del establecimiento de relaciones internas, también puede delimitarse para poder ser considerada un archivo en sí misma. En el caso de los libros de Chávez y de Castañeda y Mendoza, sugiero que el acercarnos de manera relacional a las ideas y a las formas de escucha que sus textos delatan —más que a los datos duros vertidos en ellos—, nos da entrada a un archivo epistemológico. Así pues, se trata de una constelación que articula y da sentido a una forma de entender el mundo y que, al mismo tiempo, en su devenir trans-

¹⁰ Véanse: Burns, “Listening for Modern Latin America”; Shawn Roberts, “Aztec Musical Styles in Carlos Chávez’s *Xochipilli*: An Imagined Aztec Music and Lou Harrison’s *The Song of Quetzalcóatl*: A Parallel Study”, tesis doctoral, DMA, en artes musicales, Universidad de West Virginia, 2010; y Leonora Saavedra, “Carlos Chávez and the Myth of the Aztec Renaissance”, en *Carlos Chávez and His World*, ed. Leonora Saavedra (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015), pp. 134-164.

¹¹ Véase por ejemplo las dos primeras partes de Miguel Galindo, *Historia de la música mejicana* (Colima: El Dragón, 1933), pp. 17-124; y la primera parte de Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México* (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1934), pp. 1-83.

¹² Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza, *Instrumental precortesiano* (Ciudad de México: Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1933); y los siguientes escritos de Carlos Chávez: “Música y física”, *El Universal* (22 de julio de 1932); “Producción y reproducción musical”, *El Universal* (4 de agosto de 1932); “Los instrumentos eléctricos de reproducción musical”, *El Universal* (16 de agosto de 1932); *Toward a New Music. Music and Electricity*, traducido por Herbert Weinstock (Nueva York: W.W. Norton, 1937); y *Hacia una nueva música. Ensayos sobre música y electricidad* (Ciudad de México: El Colegio de México, 1992).

¹³ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Ciudad de México: Grijalbo, 1989), pp. 79-80.

histórico, se torna en un simulacro que llega a asumirse como la realidad en que se vive.

En su libro *Aurality: Listening to Knowledge in Nineteenth-Century Colombia* (2014), Ana María Ochoa Gautier nos ofrece “una exploración acústicamente afinada del archivo escrito” que entiende los textos históricos como colecciones que nos hablan de

cómo la idea de un género expresivo aural válido se constituyó de acuerdo a prácticas de escucha [y] que muchas de las dimensiones acústicas del archivo colonial y poscolonial no se nos presentan de manera discreta, transcrita en trabajos o formas pulcramente presentadas como géneros identificables [sino] que se encuentran dispersas en diferentes tipos de inscripciones que transducen diferentes técnicas auditivas en objetos sonoros específicos de cultura expresiva legible.¹⁴

Por su parte, Fernando de Sousa Rocha explica que tanto la palabra escrita como el sonido grabado son inscripciones que producen “un objeto reusable [y que] las preocupaciones relacionadas con la maestría y control del registro y transmisión del sonido a través de la escritura son transferidas a las tecnologías modernas de grabación y transmisión”.¹⁵ Es la intersección entre transducción,¹⁶

¹⁴ Ana María Ochoa Gautier, *Aurality. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia* (Durham, NC: Duke University Press, 2014), p. 3: “... understanding how the idea of a valid aural expressive genre was constituted depending on the listening practices or ‘audile techniques’ through which it was constituted. What is revealed by such a disjuncture is that many of the acoustic dimensions of the colonial and early postcolonial archive are not presented to us as discrete, transcribed works or as forms neatly packaged into identifiable genres. They are instead dispersed into different types of written inscriptions that transduce different audile techniques into specific legible sound objects of expressive culture.”

¹⁵ Fernando de Sousa Rocha, “Recovering Voices. The Popular Music Ear in Late Nineteenth-and Early Twentieth-Century Brazil,” en *Media, Sound, & Culture in Latin America*, ed. Alejandra Bronfman y Andrew Grant Wood (Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2012), pp. 3-4: “a reusable object [and that] issues related to the mastery and control over sound recording and transmission through writing are transferred to modern sound recording and transmitting technologies”.

¹⁶ El término *transduction* es de uso común en los *sound studies*. Aquí lo he traducido al español como “transducción”. El término se refiere al cambio o transformación física que experimenta el sonido al pasar de un medio a otro. Por ejemplo, cuando el sonido se convierte en ondas electromagnéticas en una

lectura acústicamente afinada y tecnologías que producen inscripciones sonoras reusables lo que busco articular con mi lectura contrapuntística de *Instrumental precortesiano* y *Hacia una nueva música*. En este caso, tomo estos textos como indicios de transducción e inscripción sonora —en otras palabras, como archivos— que nos dan entrada a la recuperación de voces y de prácticas auditivas performativas. Aquí, lo performativo se entiende como la producción de un sentido de realidad mediante la enunciación o ejecución de una práctica; en este caso, la escucha. Si de acuerdo con la Real Academia de la Lengua Española, escuchar es prestar atención a lo que se oye,¹⁷ lo que hago con esta lectura es prestar atención a lo que los autores de esos textos escuchaban y cómo esa atención tuvo la posibilidad de crear mundos de sentido estético y político. Mi interés en estos textos radica en leerlos entre líneas para develar la invención de una ciudad sonada a partir de los medios de la ciudad letrada. El objetivo es discernir cómo estos textos articulan, construyen e imaginan el pasado y el futuro de esa ciudad sonada, su fundamento, su motivación y su aspiración. En resumen, la intención de este estudio es dilucidar la razón de ser de una ciudad sonada que como proyecto intelectual transduce el proyecto de la ciudad letrada en una epistemología que presta atención a lo que se oye y que al escuchar hace que algo suceda en el plano discursivo y representacional. En otras palabras, el propósito de este ensayo es rastrear y analizar los indicios de la escucha performativa en la constelación archivística que produce una lectura dialógica de *Instrumental precortesiano* y *Hacia una nueva música*.

DE CIUDAD LETRADA A CIUDAD SONADA

Fundamental en el aparato crítico de este trabajo es la noción de ciudad letrada y la contraparte aural que propongo, la ciudad sonada.¹⁸ La noción de ciudad letra-

transmisión radial, o cuando se convierte en señales eléctricas al ser capturado por un micrófono en una grabación eléctrica.

¹⁷ “Escuchar”, *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española <<https://dle.rae.es/escuchar?m=form>> (consultado el 17 de julio del 2021).

¹⁸ El término “ciudad sonada” lo acuñé originalmente en inglés como “*sounded city*”; véase Alejandro L. Madrid, “Landscapes and Gimmicks from the ‘Sounded City’: Listening for the Nation at the Sound Archive”, *Sound Studies. An Interdisciplinary Journal*, 2/2 (2016), pp. 119-136. Aunque la traducción al español como “ciudad sonada” podría ser malentendida o tener connotaciones negativas en algunos países de habla hispana, la preferí a las otras opciones disponibles (“ciudad sonora” y

da fue acuñada por el crítico literario Ángel Rama para describir una élite latinoamericana privilegiada que encontró en la producción literaria y la palabra escrita una forma de capital cultural, un acceso e influencia sobre el poder político y un generador de distinción social.¹⁹ Bien definida, aunque amorfa, esta élite entendió la escritura como una fuente de conocimiento y una mediación de la realidad, un tipo de herramienta política que le permitió moldear una gran cantidad de proyectos culturales y políticos a lo largo de América Latina. El trabajo de este tipo de élite intelectual es evidente en la conformación de proyectos culturales y políticos tanto en el México independiente del siglo XIX como en el posrevolucionario a principios del veinte: desde la cruzada liberal que generó la Constitución de 1857 hasta la campaña educativa de José Vasconcelos y la irrupción de grupos y movimientos artísticos como Los Contemporáneos y el Estridentismo en la primera mitad de la década de 1920; desde el indianismo nativista de finales del siglo XIX hasta las políticas del nacionalismo indigenista de la década de 1930. A partir de mediados del siglo XIX, es posible identificar autores que en mayor o menor grado tomaron seriamente la escucha como una herramienta para articular proyectos culturales e intelectuales más amplios. Así lo atestiguan, por ejemplo, las crónicas musicales costumbristas o los textos orientalistas de Rubén M. Campos (1876-1945) y las eventuales descripciones de cultura musical y dancística que aparecen en los escritos de Guillermo Prieto (1818-1897), Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), Marcos Arróniz (fl. 1850s), Federico Gamboa (1864-1939) o Amado Nervo (1870-1919). No obstante, es solo con la llegada de la generación de jóvenes intelectuales posrevolucionarios, especialmente aquellos que se amalgamaron alrededor de la figura de un gestor cultural a la postre tan influyente como Carlos Chávez, que podemos hablar de un interés sistemático en la producción de conocimiento y en su articulación en acción política e ideológica a partir de la escucha y el sonido.

Para problematizar cómo es que esta élite intelectual articuló los objetivos de la ciudad letrada en un contexto de sonido y escucha, he propuesto la noción de ciudad sonada como una manera de enfatizar la intensificación

“ciudad sonante”) porque a mi parecer las alternativas oscurecen lo que esta conceptualización pretende, que es poner atención en la agencia de los sujetos que con su escucha hacen sonar un tipo de conocimiento.

¹⁹ Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1984).

de lo aural como episteme. La escucha sería y absorta de expresiones no sólo musicales sino también sonoras más amplias que respaldan los proyectos políticos de interés nacional del grupo de artistas e investigadores del círculo de Chávez nos da la posibilidad de hablar del surgimiento de una élite intelectual mexicana que podría describirse como una ciudad sonada. Es evidente en todos los proyectos artísticos y educativos que se forjaron a partir de la intervención de estos actores que lo aural como ejercicio intelectual empezó a gestarse y a cobrar una importancia inédita en México precisamente en las décadas de 1920 y 1930.

Ya Ana María Ochoa Gautier ha invocado la ciudad letrada de Rama en el contexto de la intensificación actual de lo aural en América latina. En *Aurality*, Ochoa Gautier toma una postura crítica hacia el tipo de optimismo poco suspicaz —lo que Jonathan Sterne ha llamado la “letanía audiovisual”²⁰— que caracteriza cierto tipo de trabajo en *sound studies* al afirmar que “en lugar de desnaturalizar muchas veces reculturalizamos al proponer nuevos modos de representación [ya que] el peligro al disciplinar cada nuevo campo radica en acotar su significación política al entrar maquinaria de economía de conocimiento”.²¹ Sin embargo, también estoy interesado en tomar en cuenta la temprana teorización sobre la auralidad propuesta por Ochoa Gautier pues refleja el optimismo acrítico que ha dominado en el desarrollo de los *sound studies* como campo académico.²² En esos escritos, Ochoa Gautier mantenía que “en medio de los procesos contemporáneos de globalización y regionalización aparejados con la transformación de las tecnologías de sonido, la esfera pú-

²⁰ Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham, NC: Duke University Press, 2003), p. 15: “audiovisual litany”.

²¹ Ochoa Gautier, *Aurality*, pp. 21 y 214: “[i]nstead of denaturalizing we often reculturalize by proposing new modes of representation,” suggesting that “[t]he danger with the disciplining of each new field lies in curtailing its political significance as it enters the machine of knowledge economy [and that] [t]he danger with the disciplining of each new field lies in curtailing its political significance as it enters the machine of knowledge economy”.

²² En el contexto latinoamericano, esta postura optimista es evidente en el llamado que Susana Sardo y Maria do Rosário Pestana han hecho para constituir archivos sonoros dentro del “reto de pensar y trabajar un tipo de memoria diferente, una memoria democrática, de uno y cada uno de nosotros”. Susana Sardo y Maria do Rosário Pestana, “Dar luz à voz. Modos de interlocução na construção de uma memória sónica da humanidade,” *Artefilosofia*, 11 (2011), p. 29.

blica es crecientemente mediada por lo aural [y que esos] procesos, si no subvierten, al menos desestabilizan las relaciones entre lo sónico y la palabra escrita”.²³ En este contexto, Ochoa Gautier concluye que “esto no es tanto un problema de lo sónico reemplazando lo letrado, sino un giro de la mirada a la escucha como foco de análisis y debate político”.²⁴ Evidentemente, Ochoa Gautier era consciente de las connotaciones negativas que el término “ciudad letrada” podía generar, por lo que evita referirse a este giro epistemológico como una “ciudad sonada”, prefiriendo acuñar el concepto de “esfera pública aural” ya que “la esfera pública es redefinida para incluir formas de participación que no son canalizadas por las formas de debate o participación históricamente reconocidas de esa manera por la política oficial”.²⁵

Esta acepción del giro aural subraya el potencial de extrañamiento que tiene el tomar en cuenta la escucha como generador de un tipo de conocimiento nuevo —o que al menos puede desafiar epistemes hegemónicas— y por lo tanto tiene sentido desestimar este giro como una ciudad sonada, con sus evidentes nexos a los discursos hegemónicos que como explicaciones unívocas de la realidad social suelen llegar a instalarse en lugar de la realidad misma. Sin embargo, en el contexto de la generación histórica de esos discursos, como es el caso de la actividad de los intelectuales arriba mencionados, me parece relevante pensar en una ciudad sonada. Si Rama utilizó el concepto de ciudad letrada para referirse a las élites urbanas para las que el control de la palabra escrita fue crucial en la constitución y modelado de la res pública, hablar de una ciudad sonada nos da la posibilidad de entender cómo la ciudad letrada también avanzó esos programas autocráticos por medio de una articulación del sonido y la escucha.

²³ Ana María Ochoa Gautier, “Social Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America,” en *The Sound Studies Reader*, ed. Jonathan Sterne (New York: Routledge, 2012), p. 392: “under contemporary processes of globalization and regionalization coupled with the transformation in technologies of sound, the public sphere is increasingly mediated by the aural [and that such] processes are, if not subverting, at least displacing the relation between the sonic and the letter word”.

²⁴ Ochoa Gautier, “Social Transculturation”, p. 392: “[t]his is not so much an issue of the sonic replacing the lettered, as a move from the gaze to listening as a locus of analysis and political struggle”.

²⁵ Ochoa Gautier, “Social Transculturation”, p. 392: “the public sphere is being redefined to include forms of participation which are not channelled by the forms of debate or participation historically recognized as such by official polity”.

PREPARANDO EL ESCENARIO: CARLOS CHÁVEZ COMO INTELLECTUAL ORGÁNICO

A mediados de 1928, después de una estancia de cerca de dos años en Nueva York, Carlos Chávez regresó a Ciudad de México con un ferviente deseo de renovación modernizadora para la escena musical de su ciudad natal. Al poco tiempo de su llegada fue invitado por el Sindicato de Filarmónicos del Distrito Federal y por un patronato privado, organizado por Antonieta Rivas Mercado, para dirigir la reestructuración de la Orquesta Sinfónica Mexicana (que luego se llamaría Orquesta Sinfónica de México y después llegaría a ser la Orquesta Sinfónica Nacional).²⁶ A finales del mismo año, Antonio Castro Leal, rector de la Universidad Nacional, también invitó a Chávez a asumir la dirección del Conservatorio Nacional de Música, que en esos años realizaba sus actividades como instancia afiliada a la universidad. A partir de su transformadora labor pedagógica, creativa y de difusión al frente de estas dos instituciones Chávez impulsó un amplio programa educativo y de formación de públicos que se hacía eco de las ideas que empezaban a moldear las políticas modernizadoras y nacionalistas del régimen posrevolucionario. Fue también desde estos puestos que despegó su carrera como intelectual orgánico, esto es, como un funcionario y artista que buscaba cuestionar la hegemonía dominante y tener un impacto en la vida cotidiana de su país.²⁷

Uno de los ejemplos más evidentes del trabajo transformador de Chávez como intelectual orgánico es la impronta administrativa y curricular de su gestión al frente del Conservatorio Nacional de Música, entre 1928 y 1933. La llegada de Chávez a este puesto se dio en un momento sumamente crítico para la institución, justo cuando se luchaba para que la Universidad Nacional obtuviera su autonomía de la Secretaría de Educación Pública. En ese contexto, con la excusa de que “México no necesita[ba]

²⁶ Véase Carlos Chávez, “La Orquesta Sinfónica Mexicana,” en *Carlos Chávez. Escritos periodísticos (1916-1939)*, ed. Gloria Carmona (Ciudad de México: El Colegio Nacional, 1997), pp. 93-94, publicado originalmente en *Revista Musical*, 1 (1928); y Alicia Sánchez Mejorada, “Antonieta Rivas Mercado en su acción cultural: creación teatral, música, y literaria”, *Discurso Visual*, no. 5 (2002) <<http://discursovisual.net/1aepoca/dvweb05/art04/art04.html>> (consultado el 17 de agosto del 2021).

²⁷ Sobre el concepto de intelectual orgánico, véase Antonio Gramsci, *La formación de los intelectuales*, traducido por Ángel González Vega (Ciudad de México: Grijalbo, 1967), pp. 28-32. Sobre Chávez como intelectual, véase Ana R. Alonso-Minutti, “The Composer as Intellectual: Carlos Chávez and El Colegio Nacional”, en *Carlos Chávez and His World*, pp. 273-294.

Doctores ni Bachilleres en Música [sino] buenos ejecutantes de banda, de orquesta, de ópera, de ballet, etc., así como buenos profesores de instrucción musical media,²⁸ Chávez optó por buscar que el Conservatorio (al que había cambiado el nombre por el de Escuela de Música, Teatro y Danza) estuviera ligado a instancias gubernamentales que pudieran ayudar a coordinar el trabajo de las escuelas de arte entre sí, teniendo un objetivo en común que no tenían con las facultades de ciencias y humanidades de la universidad. “Que el Conservatorio permanezca en la Universidad autónoma no quiere decir su fracaso. Quiere decir que su marcha se hará más lenta y más difícil para quienes lo dirijan”, escribía Chávez en uno de sus muchos alegatos públicos a favor de separar la Escuela de Música, Teatro y Danza de la universidad, afirmando que sólo “[s]u organización dentro de instituciones similares y bajo un decidido patrocinio del Estado, como ha vivido siempre, hará que su marcha se acelere.”²⁹ Evidentemente Chávez estaba interesado en que se garantizaran tanto el financiamiento como la cohesión e independencia curricular de la Escuela de Música, Teatro y Danza, cosas que la autonomía universitaria ponía en peligro. Para él, el nicho idóneo de esta institución era el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. Finalmente, el activismo de Chávez tuvo éxito cuando, al obtener su autonomía, la aprobación de la Ley Orgánica de la ahora Universidad Nacional Autónoma de México desligó la Escuela de Música, Teatro y Danza de la nueva organización universitaria, asignándosela al Departamento de Bellas Artes.³⁰ Esta determinación generó la escisión de un grupo de maestros y alumnos sumamente críticos con el proyecto de Chávez, quienes preferían seguir ligados a la universidad y fundaron la Facultad de Música de la nueva Universidad Nacional Autónoma de México.³¹

²⁸ Carlos Chávez, “México no necesita doctores ni bachilleres en música. Una rectificación del maestro Carlos Chávez”, en *Carlos Chávez. Escritos periodísticos*, p. 119, publicado originalmente en *El Universal* (25 de junio de 1929).

²⁹ Carlos Chávez, “La música, la universidad y el estado”, en *Carlos Chávez. Escritos periodísticos*, p. 127, publicado originalmente en *El Universal* (3 de julio de 1929).

³⁰ María Esther Aguirre Lora, “La Escuela Nacional de Música de la UNAM (1929-1940): compartir un proyecto”, *Perfiles Educativos*, 28/111 (2006), pp. 100-101.

³¹ Jesús-Ángel Beristáin-Cardoso, “Educación artística y autonomía universitaria en México: orígenes de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional (1929-1936)”, *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, 12/33 (2021), pp. 87-92.

Si bien este cisma fue un duro revés institucional para el Conservatorio, también allanó el camino para que Chávez pudiera poner en marcha el programa de transformación curricular y organizativa que deseaba imponer desde su llegada a esa institución. La situación se hizo especialmente favorable para Chávez con la salida del personal docente y el grupo de alumnos que no comulgaba con las ideas del nuevo director y quienes habían tratado de destituirlo de su cargo.³² De esta manera, Chávez tuvo vía libre para realizar cambios curriculares estructurales de aún más largo alcance que los que había propuesto para el año 1929. Estas reformas buscaban modernizar planes de estudio “anticuados y dogmáticos, y donde la teoría primaba sobre la práctica, [que] se hallaban calcados sobre sistemas utilizados por algunas viejas academias europeas, pero sin responder a las auténticas necesidades del medio en que eran aplicados.”³³ Los cambios curriculares implementados por Chávez no solamente tenían el objetivo de hacer de la formación de músicos una tarea más práctica, eficiente y profesional, al ir de la mano de la creación de conjuntos instrumentales diversos —tanto de instrumentos occidentales como no occidentales— y del establecimiento de una serie de conciertos no gratuitos. Estos cambios también tenían como propósito dar a los alumnos la posibilidad de realizar prácticas remuneradas y de tener acceso a un repertorio musical que trascendiera el eurocentrismo que caracterizaba a la institución.³⁴

Chávez planteaba el problema que generaba ese exacerbado eurocentrismo de la siguiente manera:

...si bien se ha dicho que se conocía la [música] de Europa, se conocía exclusivamente la de ese continente durante los siglos XVIII y XIX. Se ignoraba la del siglo XX y se ignoraba casi completamente del siglo XVII para atrás. [...] No basta estudiar la escala diatónica mayor y menor y las ciencias armónica y contrapuntística, deducida de este sistema; es indispensable conocer todas las escalas llamadas exóticas y primitiva, los modos griegos y litúrgicos, y todas las consecuencias de esos sistemas.³⁵

³² Ver “Objeciones a la ley de autonomía”, *El Universal Gráfico* (24 de junio de 1929), citado en *Carlos Chávez. Escritos periodísticos*, p. 117n.

³³ García Morillo, *Carlos Chávez. Vida y obra*, p. 60.

³⁴ Véase Carlos Chávez, “El Conservatorio en 1929”, en *Carlos Chávez. Escritos periodísticos*, p. 150, publicado originalmente en *El Universal* (5 de enero de 1930).

³⁵ Chávez, “El Conservatorio en 1929”, p. 150.

Es precisamente como respuesta a ese problema por lo que en 1930 Chávez fundó las academias de investigación del Conservatorio. Organizadas a partir de un modelo que evidentemente reflejaba la división de labores de la *Musikwissenschaft* propuesta por Guido Adler, las áreas de trabajo se conformaron en Academia de Investigación de Historia y Bibliografía, Academia de Investigación de Nuevas Posibilidades Musicales y Academia de Investigación de Música Popular (o Academia de Investigación de Música Mexicana), comprendiendo respectivamente la musicología histórica, la musicología sistemática y la musicología comparada (lo que a partir de mediados de los años cincuenta se empezaría a conocer como ‘etnomusicología’).³⁶ Estos equipos de trabajo estaban conformados tanto por profesores como por alumnos del Conservatorio. Pertenecer a estos grupos les daba a los profesores la facultad de dedicarse de lleno a la investigación sin tener que preocuparse por labores docentes, una novedad y lujo sin precedentes en la escena musical mexicana. Curiosamente, la creación de estas academias muestra que, contrario a lo que pudiera pensarse al leer sus apologías para desligar a la Escuela de Música, Teatro y Danza de la Universidad Nacional, Chávez estaba sumamente interesado en el aspecto intelectual del estudio de la música, en el impacto de este en la práctica cotidiana de ejecutantes y compositores y en cómo esta podía llevar al público a tener una nueva comprensión de la noción de cultura nacional.

INSTRUMENTAL PRECORTESIANO Y HACIA UNA NUEVA MÚSICA: CONSTELACIÓN ARCHIVÍSTICA EN CONTRAPUNTO

Uno de los proyectos de las academias era la recolección de música e instrumentos tradicionales. Estos materiales eran puestos a la disposición tanto de los alumnos de composición como de los de ejecución interesados, con quienes se formó una orquesta mexicana que consistía en la mezcla de instrumentos indígenas e instrumentos modernos.³⁷ Es en este contexto que se desarrolla el tra-

bajo de investigación organológica de Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza (1894-1964) que culminaría con la publicación de *Instrumental precortesiano*. Castañeda inició sus estudios musicales desde la niñez; sin embargo, sólo se inscribió en el Conservatorio Nacional de Música para formalizar estos estudios hasta el principio de la década de 1920, al terminar de cursar la carrera de ingeniería civil. Su presencia en la escena musical de Ciudad de México, siempre marcada por sus antecedentes en las ciencias duras, se hizo frecuente desde mediados de la década de los años veinte en dos frentes primordiales. Primero, como miembro del Grupo Nosotros —agrupación de artistas e intelectuales interesados en el debate en torno a las bellas artes y con quienes participó activamente en la organización de los congresos nacionales de música de 1926 y 1928— y luego como miembro fundador de la sección de “musicografía” del Ateneo Musical Mexicano en 1928, asociación que surgió a partir del Congreso Nacional de Música de 1928 y que aglutinaría a los antiguos miembros del Grupo de los Nueve, los mismos que se habían reunido en 1924 para cuestionar las ideas microtonales del compositor y teórico Julián Carrillo.³⁸ El interés de Castañeda por la música indígena ya se había manifestado en las ponencias que presentó durante los dos congresos de música. El de 1926 se trató de un trabajo sobre el uso de escalas microtonales con la intención de realizar transcripciones más fidedignas de las músicas indígenas mexicanas;³⁹ el de 1928 fue un trabajo sobre metodologías para el estudio del folklore en México. Ambos textos fueron escritos en colaboración con el musicólogo Gerónimo Baqueiro Foster, uno de los primeros y más fieles voceros de las teorías microtonales de Julián Carrillo a mediados de los años veinte.⁴⁰ En 1930, Castañeda fue nombrado profesor del Conservatorio Nacional de Música y jefe de la Academia de Música Mexicana.

Por su parte, Vicente T. Mendoza creció en una familia de músicos de iglesia en el estado de Puebla, pero se mudó a Ciudad de México a los doce años, continuando sus estudios en la Academia de Bellas Artes y luego en

³⁶ Véase Guido Adler, “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”, *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, 1 (1885), pp. 17-18. Originalmente Adler planteó la musicología histórica y la musicología sistemática (que abarcaba la musicología comparada) como las dos grandes ramas de la “ciencia musical”. Con el tiempo la segunda se dividió en dos áreas independientes, la musicología sistemática y la musicología comparada.

³⁷ Robert L. Parker, *Carlos Chávez. Mexico's Modern-Day Orpheus* (Boston: Twayne Publishers, 1983), p. 11.

³⁸ Gabriel Pareyón, “Castañeda (Soriano), Daniel”, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, 2 vols. (Guadalajara: Universidad Panamericana, 2007), vol. I, p. 198.

³⁹ Véase Alejandro L. Madrid, *Los sonidos de la nación moderna. Música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930* (La Habana: Casa de las Américas, 2008), pp. 128-133.

⁴⁰ Véase Alejandro L. Madrid, *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13* (Nueva York: Oxford University Press, 2015), pp. 138-165.

el Conservatorio Nacional de Música.⁴¹ Junto con Baqueiro Foster, Mendoza fue uno de los más fervientes defensores de la cruzada microtonal de Julián Carrillo, aunque se enemistó con este a raíz de su participación en el Congreso Nacional de Música de 1926 en el que Mendoza presentó una ponencia sobre el uso de los armónicos naturales como base para un sistema microtonal cuyos detalles y objetivos diferían de los de su maestro.⁴² En 1929, Mendoza fue nombrado profesor de teoría musical y solfeo en el Conservatorio Nacional de Música, sumándose así al esfuerzo de renovación educativa de Chávez en esa institución. En 1930, cuando se crearon las cátedras de investigación del conservatorio, Mendoza fue comisionado a la Academia de Música Mexicana. Años más tarde, tanto Mendoza como Castañeda serían colaboradores fundamentales de Chávez en el proyecto musical de “Veinte Siglos de Arte Mexicano” en el MoMa.

Como parte de su trabajo al frente de la Academia de Música Mexicana, Castañeda y Mendoza desarrollaron un proyecto de investigación organológico enfocado hacia la documentación de instrumentos de percusión precolombinos y que los autores denominaron de “arqueología musical”.⁴³ Aunque el proyecto surgió de la Academia de Música Mexicana, tuvo un apoyo fundamental del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. De esta manera, el texto final de Castañeda y Mendoza fue publicado primero en cinco entregas en los *Anales del Museo de Arqueología, Historia y Etnografía* en 1933, y no fue sino hasta 1934, como una extensión a esta edición, que el Conservatorio Nacional de Música, por medio de la Secretaría de Educación Pública, lo publicó íntegramente en un solo tomo. Originalmente se había planeado que la investigación desembocaría en la publicación de varios volúmenes. Sin embargo, el proyecto quedó trunco y solamente se publicó un primer volumen, dedicado a instrumentos de percusión.⁴⁴

⁴¹ Gabriel Pareyón, “Mendoza (Gutiérrez), Vicente T (eódulo)”, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, 2 vols. (Guadalajara: Universidad Panamericana, 2007), vol. II, p. 656.

⁴² Madrid, *Los sonidos de la nación moderna*, pp. 133-134.

⁴³ Castañeda y Mendoza, *Instrumental precortesiano*, III.

⁴⁴ Aunque la fecha oficial de publicación del libro es 1933, Carlos Chávez escribió una nota introductoria a esta edición que está fechada el 1 de abril de 1934; véase Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza, *Instrumental precortesiano, Tomo I* (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1933). Hasta ahora no se ha aclarado todavía si los autores comenzaron la investigación o la escritura de alguno de los siguientes tomos ni de los materiales que cada uno de ellos documentaría.

Tanto las entregas en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía* como el material presentado en *Instrumental precortesiano* se dividen en cinco partes: “Los teponaztlis en las civilizaciones precortesianas”, “Los percutores precortesianos”, “Los huehuetls en las civilizaciones precortesianas”, “Los pequeños percutores en las civilizaciones precortesianas” y “Percutores precortesianos (apéndice)”. Cada una de estas partes se encuentra dividida en varios capítulos de acuerdo con el material que abordan en relación con el tema principal de cada sección. De esta manera, se describen minuciosamente las características materiales, físicas y acústicas de los instrumentos, se detallan sus lugares de procedencia y de resguardo, y se proveen antecedentes —a partir de crónicas y textos poéticos— para ubicar su carácter histórico, cultural y mitológico. Las ediciones son prácticamente iguales, pero hay algunas diferencias entre ellas, en su mayoría cuestiones menores de tipografía y presentación. El primer capítulo del libro, “Los percutores precortesianos”, no solamente contextualiza de manera muy clara las condiciones en que se desarrolló el proyecto de investigación, sino que delinea muy eficazmente el trasfondo filosófico e ideológico en que se sustenta el trabajo organológico de Castañeda y Mendoza, tanto en lo exclusivamente taxonómico como en el trasfondo interpretativo detrás de este ejercicio de clasificación. Es interesante que “Los percutores precortesianos” no sea el primero, sino el segundo artículo de la serie publicada por *Anales*. Uno esperaría encontrar el carácter explicativo de este texto en el primer artículo de la serie. Este hecho podría ser un indicio de que el proyecto puede haberse iniciado como un trabajo sobre teponaztlis y que sólo después de esto se amplió a un proyecto organológico más amplio.

Aunque es difícil afirmarlo con certeza puesto que el único tomo publicado del proyecto está dedicado solamente a instrumentos de percusión, el principio taxonómico que informa el proyecto *Instrumental precortesiano* debe más al sistema de clasificación instrumental de Victor-Charles Mahillon —basado en cuatro grandes grupos: cuerdas, alientos, tambores y otros instrumentos de percusión— que al más novedoso y meticuloso sistema de Hornbostel-Sachs. El hecho de que en su libro Castañeda y Mendoza no mencionaran los términos “idiófono” y “membranófono” que caracterizan el sistema Hornbostel-Sachs y en vez de eso utilizaran el término “percutores”, parece indicar que pensaban en taxonomías más generales y no en el tipo de discriminación minuciosa a partir del lugar en el instrumento en que se originan las vibraciones sonoras. No obstante, esto no quiere decir que Castañeda y Mendoza no estu-

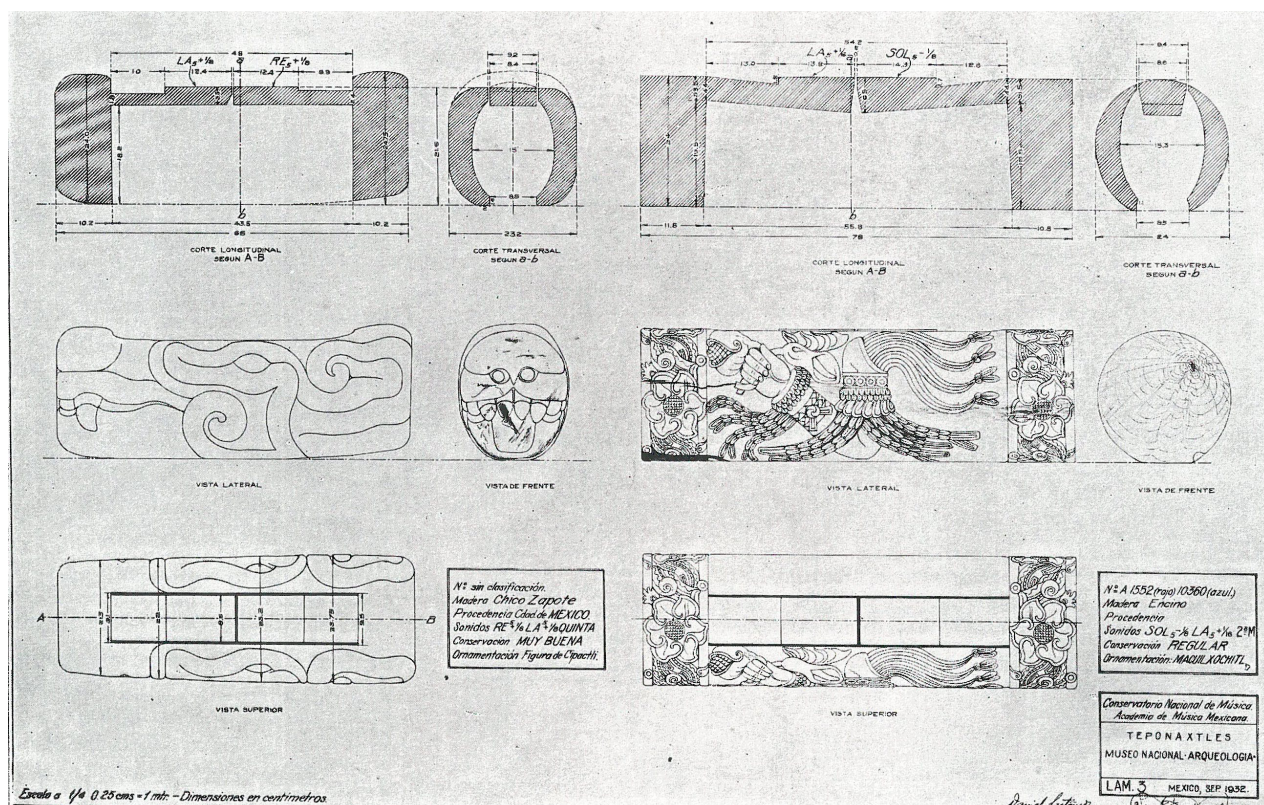


Figura 2. Ilustración de las medidas de un teponaztli publicada originalmente en *Instrumental precortesiano* (1933).

vieran interesados en la cuestión del origen del sonido. Al contrario, su discusión sobre el sonido como “aire en movimiento” y la necesidad de “lo hueco” (caja de resonancia) para hacerlo perceptible son una muestra de un interés, un tanto más empirista que puramente acústico, en la identidad de lo sonoro.⁴⁵ En principio, el proyecto organológico de Castañeda y Mendoza parece estar a medio camino entre el sistema que Mahillon utilizó en la curaduría del *Musée instrumental du Conservatoire Royal de Musique* de Bruselas en 1879 y el que Erich von Hornbostel y Curt Sachs publicaron en el *Zeitschrift für Ethnologie* en 1914, pero que todavía no había sido traducido ni al español ni al inglés.

El cuerpo central de la colección de instrumentos estudiada en *Instrumental precortesiano* proviene de museos en Ciudad de México, Puebla, Morelia y Toluca. El contacto directo con este instrumental le permitió a los investigadores llevar a cabo el muy exhaustivo tra-

bajo de medición que caracteriza las descripciones organológicas a lo largo del libro; véase Figura 2.

Este tipo de ilustraciones son acompañadas por un minucioso examen de las características físicas y acústicas de cada instrumento que dan cuenta tanto de los sonidos, intervalos y escalas que estos producen, como de la relación de estos con las dimensiones materiales del instrumento. De acuerdo con la formación como ingeniero de Castañeda, tanto las tablas como las descripciones están acompañadas de transcripciones, fórmulas y ecuaciones matemáticas que explican la relación acústica entre los sonidos emitidos, las series de armónicos naturales a las que pertenecen, los parciales que se enfatizan y los intervalos y escalas que pueden producir. Esta detallada descripción acústica de los instrumentos, de sesgo prácticamente funcionalista, fue posible debido al estudio comparativo que Castañeda y Mendoza hicieron de los instrumentos antiguos y copias modernas de uso contemporáneo, lo que les permitió llevar a cabo la reconstrucción de varios de estos ejemplares. De hecho, la publica-

⁴⁵ Castañeda y Mendoza, *Instrumental precortesiano*, VII.

ción tanto de las tablas de medidas como de los mapas de diseño apuntaba a la creación de un archivo que guiara posibles ejercicios de reconstrucción del instrumental en el futuro.

A partir de los intervalos que los teponaztlis eran capaces de producir (segunda mayor, tercera menor, tercera mayor, cuarta justa y quinta justa), Castañeda y Mendoza determinaron que el sistema de escalas de la música prehispánica debió haber sido pentáfono. Esta afirmación se alineaba con los trabajos tempranos sobre música prehispánica en el Perú de Leandro Aviña y Daniel Alomía Robles, así como el subsecuente libro de Raoul y Marguerite d'Harcourt, *La musique des Incas et ses survivances* (1925), los cuales se referían a la estructura de esta música como fundamentalmente pentatónica.⁴⁶ Aunque problematizadas someramente en el trabajo de Andrés Sas, Theodoro Valcárcel y Carlos Vega,⁴⁷ estas ideas evolucionistas sociales ya empezaban a ser moneda corriente entre los músicos e investigadores latinoamericanos interesados en la música prehispánica de Sudamérica.⁴⁸ Si bien ese

evolucionismo social es notorio en *Instrumental precortesiano*, tanto en las referencias a músicas “primitivas” y “civilizadas”, en la bibliografía referenciada —Frederick Starr, Hans Brüning, Stephen-Charles Chauvet, además de los D'Harcourt— y en las afirmaciones sobre pentafonía indígena a lo largo del libro, es notable identificar como Castañeda y Mendoza trataron de reconciliar la contradicción entre este marco de referencia ideológico y la agenda política más amplia que alentaba su trabajo y que pretendía presentar a las culturas indígenas prehispánicas como “pueblos civilizados”. Esto queda claro cuando los autores argumentan que a partir de la identificación del uso de pedales en intervalos más allá del de quinta en los teponaztlis se puede afirmar que “nuestra música primigenia no fue primitiva, sino que puede estimarse como rigurosamente civilizada y paralela, en punto a posibilidades musicales, con la música de las grandes culturas de la China, del Egipto y de la Mesopotamia”.⁴⁹ Aunque de corte típicamente evolucionista social, la afirmación de Castañeda y Mendoza da una vuelta de tuerca a la argumentación esencialista para reposicionar su objeto de estudio en un nivel superior que, sin embargo, le impide escapar de la lógica primitivista que reproduce. De la misma manera, las argumentaciones geométricas y matemáticas en el análisis, así como la descripción de la materialidad y personalidad acústica de los objetos en cuestión, son un esfuerzo para una validación positiva y aparentemente científica de la cultura que los produjo.

En todo caso, el carácter sistemático, comparativo y evolucionista social del proyecto de Castañeda y Mendoza tiene una marcada influencia de los estudios de folclore europeos de la época, especialmente en su énfasis en el estudio de grupos sociales locales. En el caso de *Instrumental precortesiano*, el enfocarse en culturas musicales locales inmemoriales le dio un sesgo al proyecto más rescatasta que de reporte en el que, como refiere Arturo Chamorro, “se trataba de la búsqueda de un pasado prestigioso”⁵⁰ sobre el cual construir los cimientos iden-

⁴⁶ Leandro Aviña, *La música incaica* (Lima: Universidad del Cuzco, 1908); Armando Robles Godoy, ed., *Himno al sol: la obra folklórica y musical de Daniel Alomía Robles* (Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1990); Raoul y Marguerite d'Harcourt, *La musique des Incas et ses survivances*, 2 vols. (Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1925). Véase también Javier F. León y Helena Simonett, “One Hundred Years of Latin American Music Scholarship: An Overview”, en *Views from the South: A Latin American Music Reader*, ed. Javier F. León y Helena Simonett (Urbana, IL: University of Illinois Press, 2016), pp. 10-11.

⁴⁷ Andrés Sas, “Aperçu sur la musique inca”, *Acta Musicologica*, 6/1 (1934), pp. 1-8; Andrés Sas, “Ensayo sobre la música inca”, *Boletín Latino-Americano de Música*, 1 (1935), pp. 71-77; Carlos Vega, “La supuesta escala ‘mestiza’ de Perú y Bolivia”, *La Prensa* (26 de noviembre de 1933); Carlos Vega, “La música incaica y el doctor Sivrichi”, *Nosotros*, 23/239 (1929), pp. 72-85; Carlos Vega, *La música de los Incas* (Buenos Aires: manuscrito inédito, 1935); y Theodoro Valcárcel, “¿Fue exclusivamente de 5 sonidos la escala musical de los incas?”, *Revista del Museo Nacional*, 1/1 (1932), pp. 118-121.

⁴⁸ Véase Raúl R. Romero, “Panorama de los estudios sobre la música tradicional del Perú”, *Boletín del Instituto Riva Agüero*, 14 (1986), pp. 99-115; Vera Wolkowicz, *Inca Music Reimagined: Indigenist Discourses in Latin American Art Music, 1910-1930* (Nueva York: Oxford University Press, en prensa); Julio Mendivil, *Cuentos fabulosos: La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico* (Lima: IFEA IDE-PUCP, 2018); y

Fernando E. Rios, *Panpipes and Ponchos. Andean Music, Folklorization, and the Rise of Bolivian National Tradition* (Nueva York: Oxford University Press, 2020), p. 25.

⁴⁹ Castañeda y Mendoza, *Instrumental precortesiano*, xv.

⁵⁰ Arturo Chamorro, “La etnomusicología mexicana: un acercamiento a sus fuentes de estudio”, en *Memoria del Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología* (Ciudad Victoria: Gobierno Constitucional del Estado de Tamaulipas, 1985), p. 80. Véase también Marina Alonso Bolaños, *La “invención” de la música indígena de México. Antropología e*

titarios de la nación moderna. Sin embargo, es evidente que el proyecto reproduce algunas de las connotaciones de colonialismo interno con el que se ha criticado los estudios de folclore europeos de la época. Aunque Castañeda y Mendoza son muy específicos al informar sobre la procedencia geográfica de los instrumentos en cuestión, el hecho de que definan los materiales y las prácticas estudiadas de manera general como “precortesianos” o “indígena” fetichiza y homogeniza la gran variedad de culturas musicales indígenas que existen y han existido en México tanto en el presente como en el pasado. En ese sentido, el trabajo de Castañeda y Mendoza alude veladamente a un pasado indígena monolítico a partir de una triangulación entre lo “científico” del método, la escucha performativa y la construcción esencialista de la otredad. Esto no es una sorpresa si se tiene en cuenta el contexto intelectual y político en el que se desarrolló esta investigación. Marina Alonso Bolaños ha documentado la manera en que se venía inventando el patrimonio de música popular mexicana desde principios de la década de 1920 con el fin de unificar identitariamente a la nación políticamente nueva.⁵¹ Es en la construcción de ese discurso y su eventual naturalización, donde se establece el diálogo entre lo primitivo y lo civilizado, lo nuevo y lo viejo, la modernidad y la tradición. Se trata de un diálogo forjado como un proceso de construcción mutua; lo uno no existe sin lo otro. En ese sentido resulta relevante leer el trabajo de Castañeda y Mendoza de manera polifónica con las ideas que conforman *Hacia una nueva música* de Carlos Chávez. Es justamente en ese vaivén intelectual donde se puede constatar la configuración de una incipiente ciudad sonada mexicana.

Los primeros tres escritos de lo que sería *Hacia una nueva música* fueron publicados en el periódico *El Universal* en el verano de 1932. Sin embargo, el libro —con cinco capítulos añadidos— sería publicado primero en inglés con el título *Toward a New Music. Music and Electricity*. De hecho, el libro sería reimpresso en inglés una vez más, en 1975, antes de que El Colegio de México lo publicara finalmente en español en 1992. En ese sentido, la influencia que este texto pudiera haber tenido en la clase intelectual mexicana a lo largo del siglo XX parece ser menor. Sin embargo, es importante estudiar las ideas que en él aparecen porque, aunque no hayan circulado de ma-

nera impresa, son fundamentales en el mundo de sentido que informa el desarrollo de una ciudad letrada a partir de la articulación de lo sonoro y en relación con el proyecto de nación moderna que esa intelectualidad impulsó en la década de 1930.

El primer cuatrimestre de 1932 Chávez lo pasó en Estados Unidos, adonde viajó para supervisar los ensayos y el estreno que Leopold Stokowski haría de *HP* (1926-1932), el ballet en el que había trabajado con los pintores Diego Rivera y Carlos Lazo desde 1926, pero cuya música no fue terminada hasta 1931. Durante esa estancia, Stokowski invitó a Chávez a visitar los Bell Laboratories en Nueva York y los estudios de la RCA Victor en Camden, Nueva Jersey, instituciones con las que el director de orquesta tenía una relación muy cercana. Fue en los Bell Laboratories donde Joseph Maxfield y Henry Harrison desarrollaron en 1924 el sistema Westrex de grabación eléctrica que reemplazaría las grabaciones acústicas que las casas discográficas utilizaban desde principios del siglo XX. Este sistema revolucionaría la industria discográfica a partir de su adopción por parte de los estudios de grabación más importantes, incluidos los de la Columbia y la Victor Talking Machine Company, que licenciaron esta tecnología desde 1925.⁵² La primera grabación eléctrica comercial hecha por una orquesta sinfónica fue realizada por la Orquesta de Filadelfia interpretando la *Danse macabre*, Op. 40 de Camille Saint-Saëns, dirigida por Stokowski y grabada en los estudios de la Victor en Camden el 29 de abril de 1925, cuatro años antes de que la compañía fuera vendida a la Radio Corporation of America y cambiara su nombre por RCA Victor. La relación de Stokowski con la Victor fue importante tanto para el prestigio y éxito comercial de la Orquesta de Filadelfia y la colección (llamada Red Seal) de grabaciones de música clásica de la compañía discográfica, como para el desarrollo y puesta a prueba de técnicas y tecnología de grabación cada vez más sofisticada desarrollada en los Bell Laboratories. Durante esos años tempranos de la era eléctrica, Stokowski y su orquesta estuvieron siempre dispuestos a colaborar y experimentar con formatos y técnicas novedosas, incluidos el LP de 33 1/3 revoluciones

historia de las políticas culturales del siglo XX (Buenos Aires: Editorial Sb, 2008).

⁵¹ Alonso Bolaños, *La “invención” de la música indígena de México*, pp. 33-52.

⁵² Para un estudio de los asuntos tecnológicos o corporativos de la transición de la era acústica a la eléctrica, véase Kyle Barnett, *Record Cultures. The Transformation of the U.S. Recording Industry* (Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2020). Para un estudio de sus implicaciones culturales y sociales, véase Michael Denning, *Noise Uprising. The Audiopolitics of a World Musical Revolution* (Londres: Verso, 2015).

por minuto y la grabación en alta fidelidad (*high fidelity* o *hi fi*), que extendió el espectro de audio hasta 10 000 hercios y permitió una mejor captura de frecuencias agudas.⁵³ Evidentemente, estando a la vanguardia en el desarrollo de tecnología de grabación y reproducción sonora, es natural que Stokowski invitara a Chávez a visitar estas instalaciones, ya que desde su estancia en Nueva York en 1923-1924, el compositor mexicano estaba fascinado por las posibilidades de reproducción y comunicación que la radio y otras tecnologías eléctricas modernas ofrecían.⁵⁴

La impresión de Chávez al conocer las instalaciones de los Bell Laboratories y entablar conversaciones con ingenieros y técnicos de sonido resultó tan fuerte que al regresar a México consiguió que la Secretaría de Educación Pública le comisionara un informe sobre lo que allí había aprendido.⁵⁵ El estudio que Chávez presentó a la secretaría estaba compuesto de tres capítulos: “Música y física”, “Producción y reproducción musical”, y “Los instrumentos eléctricos de reproducción musical”. Estos fueron publicados a manera de artículos independientes en el periódico *El Universal* el 22 de julio, el 4 de agosto y el 16 de agosto de 1932.⁵⁶ Las descripciones de fenómenos acústicos en “Música y física” están hechas en el mismo tenor que las disquisiciones sobre el sonido de Castañeda y Mendoza que aparecen en la introducción de *Instrumental precortesiano*, que sería publicado dos años después. En ambos casos, los textos se refieren más a una búsqueda empírica y casi filosófica de la identidad de lo sonoro. En el caso de Chávez su descripción de la materialidad del sonido da un giro hacia preocupaciones enteramente artísticas cuando afirma que “[l]as vibraciones o materias físicas, al agruparse, adquieren propiedades estéticas. Sonidos agrupados en un conjunto conforme a la sensibilidad determinada de un hombre, es ya música, y adquieren un sentido y una expresión que llamamos artística.”⁵⁷ En el resto del artículo, Chávez presenta una narrativa determinista en la que argumenta que la progresiva complejidad escalística de la música a lo largo de la historia está directamente relacionada con las posibilida-

des físicas de los instrumentos musicales con los que se dispone en determinadas épocas. Este modelo teleológico —de lo primitivo a lo civilizado— es el mismo en el que se fundamentará el trabajo organológico de Castañeda y Mendoza, pero en el caso de Chávez, en vez de utilizarlo para mirar reconstructivamente al pasado, lo utiliza para especular sobre el futuro y la modernidad musical a partir de las posibilidades de control y manipulación de lo sonoro que podrían permitir los instrumentos eléctricos.

El mismo tipo de argumento determinista y teleológico permea la discusión de Chávez sobre producción y reproducción musical en el segundo artículo de la serie. Aquí, Chávez argumentaba que la dificultad de una pieza musical a lo largo de la historia ha generado en el ser humano la necesidad de desarrollar medios que faciliten su reproducción. De este modo, para Chávez es la invención de la notación musical lo que permitió el desarrollo de estilos musicales complejos (que él ejemplifica en la música de Wagner y Stravinsky) que no se habrían podido dar de no existir un medio eficaz para su reproducción.⁵⁸ En la versión de este artículo publicada en *Hacia una nueva música*, Chávez añade una larga introducción que continúa la discusión sobre el desarrollo paralelo de músicas complejas e instrumentos que las puedan materializar acústicamente presentado en “Música y física”. Este alegato se concluye en el tercer artículo de la serie, “Los instrumentos eléctricos de reproducción musical”, extendiendo la discusión al desarrollo de instrumentos musicales mecánicos y eléctricos como medios para la materialización de las ideas del compositor, aunque, en este caso, Chávez se muestra reticente a celebrar la agencia de los instrumentos mecánicos más allá de las novedosas posibilidades que ofrecen a quienes los usan. El artículo termina con un elogio de los adelantos tecnológicos en materia de fonografía de los que fuera testigo en los Bell Laboratories, como el medio ideal para la reproducción fidedigna de la música y para su circulación en el futuro.⁵⁹ La versión de este texto publicada en *Hacia una nueva música* es bastante más larga que el artículo de *El Universal* y da cuenta de manera detallada del desarrollo y las características técnicas del fonógrafo eléctrico, así como de sus posibilidades para dar a conocer internacionalmente la música de los lugares más recónditos del planeta. En ese sentido, Chávez celebra el uso antropoló-

⁵³ Estas grabaciones tempranas fueron reeditadas en 1981 en el LP *Early Hi-Fi. Wide Range and Stereo Recordings Made by Bell Telephone Laboratories in the 1930s. Leopold Stokowski Conducting the Philadelphia Orchestra, 1931-1932* (Nueva York: Bell Laboratories, 1981).

⁵⁴ Herbert Weinstock, “Foreward by the Translator,” en Carlos Chávez, *Toward a New Music*, p. 7.

⁵⁵ García Morillo, *Carlos Chávez. Vida y obra*, pp. 68-69.

⁵⁶ Véase nota 12.

⁵⁷ Chávez, “Música y física,” p. 210.

⁵⁸ Chávez, “Producción y reproducción musical”, pp. 218-219.

⁵⁹ Chávez, “Los instrumentos eléctricos de reproducción musical”, pp. 226-227.

gico de una tecnología que, a su manera de ver, ofrecía la oportunidad de “guardar un registro de las etapas sucesivas de [evolución de] la música tradicional” y hace un guiño premonitorio al proceso de masificación musical que Michael Denning describe en *Noise Uprising* (2015), al afirmar que “la riqueza musical diseminada en todo el planeta [...] debe ponerse en movimiento, debe trascender una región, debe pertenecer a la humanidad entera, y esta gran difusión universal, efectuada en un doble de sentido, geográfico e histórico, es la que solamente el disco puede hacer.”⁶⁰ El tono celebratorio de Chávez articula tanto la labor archivística y museológica de instituciones académicas como la comercial y mercadológica de las compañías discográficas. Sin embargo, si prestamos oídos críticos a esos mismos pasajes podemos identificar claramente el carácter colonialista eurocéntrico que informa el pensamiento del compositor, tanto en la retórica teleológica y rescatista como en el carácter cosificador y alienante que conlleva un proyecto de grabación, circulación y consumo global de músicas que, como parte de ese proceso, son desarraigadas y descontextualizadas en un afán por convertirlas en mercancía y asignarles un valor de compra-venta culturalmente arbitrario.

El resto de los capítulos dedicados a nuevas tecnologías musicales en *Hacia una nueva música* se centran en el cine sonoro, la radio, y en aparatos eléctricos de producción de sonido. De carácter esencialmente técnico, el capítulo sobre sonido en el cine manifiesta un gran interés en los aspectos técnicos de la grabación y postproducción del sonido, especialmente su transducción en luz para poder ser inscrito en la banda sonora, de acuerdo con los sistemas de la Western Electric (el vitáfono) y la RCA (el fotófono); véase Figura 3.

Aún así, Chávez se da tiempo para describir el cine como una “organización difusora de ideas y sentimientos [cuyo] poder no tiene igual. El cine es una institución sólo comparable a la Iglesia en sus mejores tiempos [...] Su valor social será cada vez más directamente aprovechado en favor de la particular tendencia educativa o política de los gobiernos”.⁶¹ Que el interés de Chávez por el cine fuera más fuerte que nunca durante esos años, especialmente en términos de propaganda ideológica —como lo manifiesta su texto y como lo confirman el plan cinematográfico quinquenal que propuso estando al frente del Departamento de Bellas Artes, precisamente durante esos años—⁶² no es una

sorpresa, ya que es una clara manifestación del proyecto ideológico modernizador de la protociudad sonada mexicana que se conformó alrededor de su figura como gestor cultural.

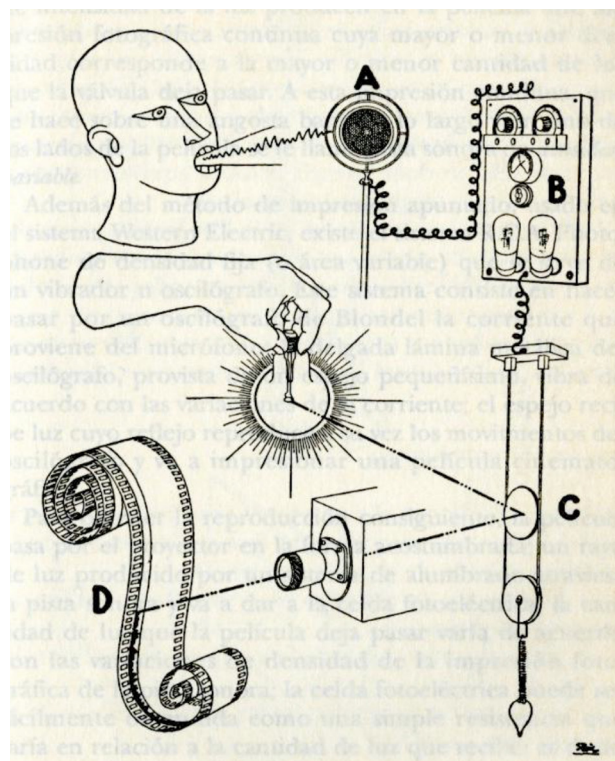


Figura 3. Transducción: inscripción de sonido con luz por medio del vitáfono. Ilustración de Antonio Ruiz publicada originalmente en *Toward a New Music* (1937).

Si el interés en la tecnología para guiar y moldear un camino hacia el futuro es claro en los capítulos arriba estudiados, el carácter proléptico de este proyecto modernizador es evidente en el capítulo sobre instrumentos eléctricos. En este texto, Chávez se enfoca en el potencial de estos instrumentos para controlar variables físicas y acústicas (entonación, intensidad, duración y timbre) que determinan lo que él considera la esencia misma del sonido.⁶³ Si estas afirmaciones nos recuerdan las disquisi-

⁶⁰ Chávez, *Hacia una nueva música*, pp. 80-81.

⁶¹ Chávez, *Hacia una nueva música*, p. 121.

⁶² Sobre los proyectos cinematográficos y políticos de

Chávez en esos años, véase Robert Parker, “Carlos Chávez y la música para cine,” en Robert Parker, *Trece panoramas en torno a Carlos Chávez* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009), pp. 69-86.

⁶³ Chávez, *Hacia una nueva música*, p. 142.

ciones empiristas que sobre lo sonoro hicieran Castañeda y Mendoza en *Instrumental precortesiano*, la conexión ideológica entre estos autores es aún más palpable en la discusión teleológica sobre escalas que Chávez presenta al final de este capítulo. Aquí, Chávez no solamente reproduce el argumento evolucionista social que Castañeda y Mendoza utilizan en su discusión sobre pentafonía y música primitiva, sino que lo lleva a una discusión sobre el uso de acordes que incluyen intervalos de la serie de armónicos cada vez más distantes de la nota fundamental, en “una marcha constante hacia intervalos conjuntos más pequeños que el tono”.⁶⁴ Y en un giro que recuerda la apología de Castañeda y Mendoza acerca de lo “rigurosamente civilizado” de la música prehispánica mexicana, remata este aspecto de su argumento con la osada y paternalista afirmación de que “las llamadas ‘extrañas’ armonías de los árabes, los hindús y muchos indígenas de América, son una manifestación de que intuitivamente estos pueblos buscan la expresión de los intervalos que corresponden a los armónicos altos de la escala de sonidos concomitantes”.⁶⁵ Para Chávez, los únicos medios capaces de una reproducción fidedigna de estas afinaciones eran los instrumentos eléctricos por su capacidad de controlar minuciosamente parámetros sonoros básicos de altura y afinación que con instrumentos acústicos no se pueden dominar completamente.⁶⁶

CONCLUSIONES: DE VUELTA A 1940, EL FUTURO Y SUS ATRIBUTOS SEMPITERNOS

Si Castañeda y Mendoza invocaban el método científico para construir retrospectivamente al otro, el argumento de Chávez reivindica la performatividad de otredad de sus colegas y la utiliza para imaginar un futuro en el que la ciencia ofrece la única salida posible a un enigma epistemológico concebido e impuesto al pasado también de manera retroactiva. Una lectura contrapuntística de estos textos nos muestra que para la ciudad letrada posrevolucionaria mexicana —la temprana ciudad sonada del México de la década de 1930— la ciencia aparece como una herramienta para entender lo social y como un motor de progreso tec-

nológico. En ese sentido la ciencia se entiende como un instrumento de control tanto del pasado como del futuro. En un afán por leer *Hacia una nueva música* en relación con el devaneo de Chávez con ciertas estéticas e ideas futuristas de los años veinte y treinta, el estudio introductorio de Gloria Carmona a la primera edición del libro en español se centra en las posibilidades creativas de las nuevas tecnologías de producción y reproducción sonora de los años veinte y treinta.⁶⁷ Sin embargo, en ese afán esteticista, Carmona desatiende tanto el marco ideológico-político en el que las ideas de Chávez adquieren un significado mucho más amplio, así como las afirmaciones más puntuales que lo develan. Contrario a Carmona, yo considero que una lectura acústicamente afinada, que escuche con atención esas resonancias, nos da un punto de entrada a entender no sólo a Chávez, sino al mundo de sentido que habitaba. Al establecer una conexión entre esas ideas y las de Castañeda y Mendoza se crea una constelación archivística que refleja y revela la intersección entre quehacer intelectual y político en la temprana década de los años treinta en México.

“Inspiración 2” (Figura 4) de la artista mexicana Claudia Padilla Peña puede verse como una transducción de lo sonoro a lo visual; esto es, como una representación visual de lo que podría ser una constelación archivística de la escucha.

El dibujo nos recuerda no sólo que lo sonoro se manifiesta por medio de una multiplicidad de prácticas —desde la música hasta el ruido— que son mediadas por una gran variedad de interfaces —desde la tecnología acústica hasta la eléctrica—, sino que es el cuerpo en que estas manifestaciones encuentran una sedimentación el que puede dar paso a lo sonoro imaginario y simbólico. Así, la obra de Padilla Peña nos presenta a la escucha como un proceso en el que prácticas, objetos y repositorios físicos y epistémicos conforman un almacenamiento que, de la manera en que Ann Cvetkovitch describe un archivo de sentimientos, “es codificado no sólo en el contenido de los textos en sí sino en las prácticas que rodean su producción y recepción”.⁶⁸

⁶⁴ Chávez, *Hacia una nueva música*, p. 146.

⁶⁵ Chávez, *Hacia una nueva música*, p. 150.

⁶⁶ Esta discusión sobre la posibilidad de utilizar escalas microtonales, no sólo para controlar el pasado sino para mediar la otredad indígena, es también un guiño a las ideas sobre microtonalismo que Castañeda y Mendoza presentaron en el Congreso Nacional de Música de 1926. Véase nota 38.

⁶⁷ Gloria Carmona, “Prólogo”, en Chávez, *Hacia una nueva música*, pp. 9-22.

⁶⁸ Ann Cvetkovitch, *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Culture* (Durham, NC: Duke University Press, 2003), p. 7: “... which are encoded not only in the content of the texts themselves but in practices that surround their production and reception”.

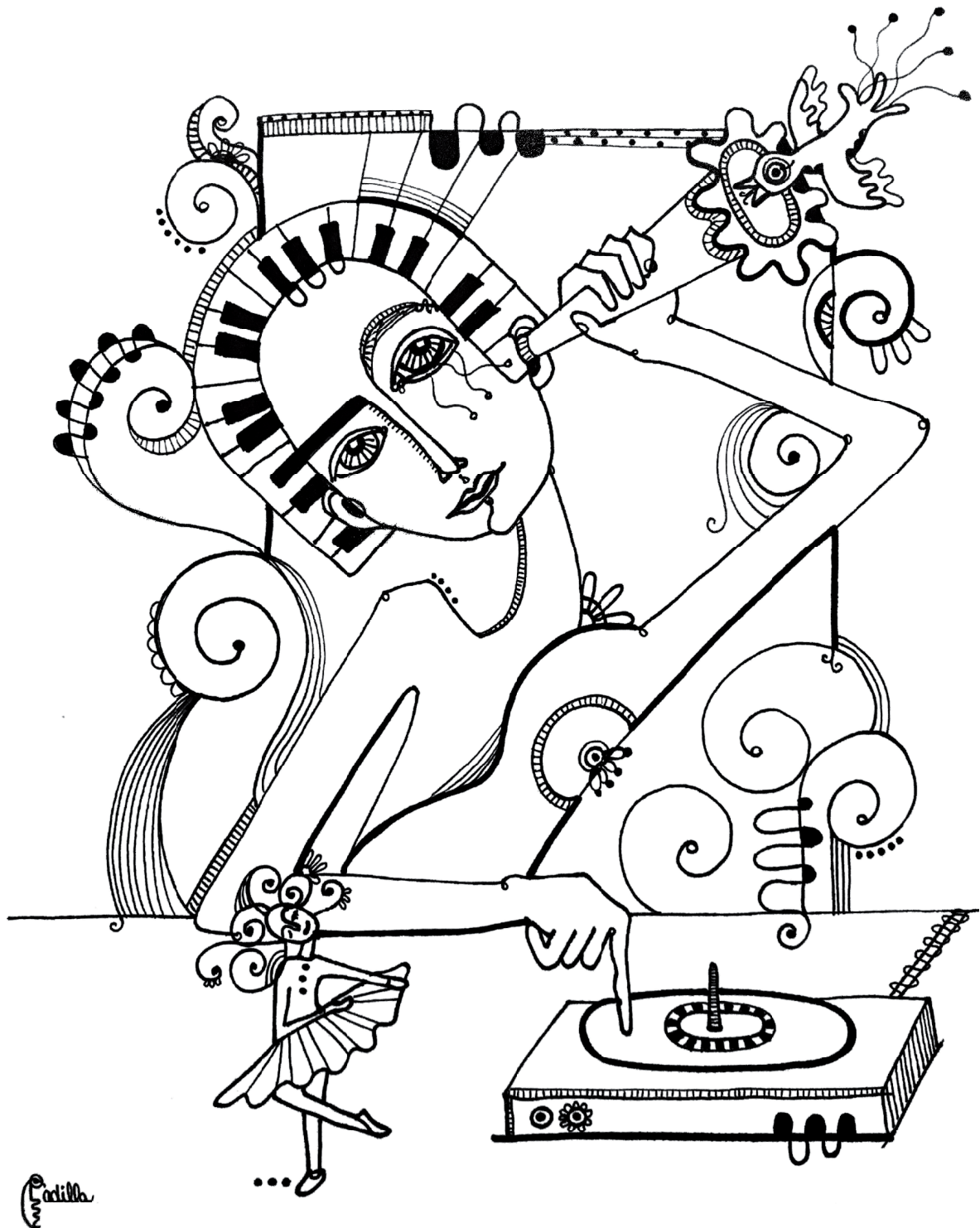


Figura 4. “Inspiración 2” (2020) de Claudia Padilla Peña.

Es en ese sentido que regreso a la exposición “Veinte Siglos de Arte Mexicano” del MoMA, a *Xochipili-Macuilxochitl* y a la colección de discos *A Program of Mexican Music*. Vistos a través de la constelación archivística que el contrapunto entre *Instrumental precortesiano* y *Hacia una nueva música* genera, estos momentos pueden entenderse como la condensación y materialización, ocho años más tarde, de las ideas que este archivo resguarda fantasmagóricamente. Es decir, “Veinte Siglos de Arte Mexicano” y *A Program of Mexican Music* serían parte medular de esa constelación archivística en el sentido de la descripción de archivos de sentimiento de Cvetkovitch. La escritura misma de los textos de Castañeda y Mendoza y de Chávez es una tecnología de captura e inscripción que genera una constelación archivística, puesto que tanto las descripciones empíricas de *Instrumental precortesiano* como el argumento teleológico de *Hacia una nueva música* nos hablan de un intento por capturar una autenticidad aural por medio de inscripciones de reproducción futura. Vista como parte de esta constelación, la exposición es un espacio para la invención del pasado sonoro a partir de los instrumentos que Castañeda y Mendoza consignarán en su estudio, su reconstrucción gracias al financiamiento de la Fundación Rockefeller y el que constituyeran la excusa para que Chávez compusiera su “música azteca imaginada”. Y es ese espacio, los materiales que lo conforman y su difusión —tanto a través de los conciertos de radio como de la estrategia mercadológica del lanzamiento de la colección de discos— lo que pareciera hacer realidad y aterrizar en el presente la futuridad de la constelación archivística que una lectura polifónica de *Instrumental precortesiano* y *Hacia una nueva música* pone en evidencia. Es en ese sentido transhistórico que la exposición y el lanzamiento de los discos son parte medular de la constelación archivística en discusión.

Si bien es cierto que el marco de referencia epistémico y las ideas que *Instrumental precortesiano* y *Hacia una nueva música* exponen se pueden encontrar de manera dispersa en los escritos de muchos intelectuales y artistas nacionales e internacionales de la época, lo que hace relevante el escucharlas contrapuntísticamente es que nos da herramientas para pensar el espacio que Chávez generó desde la institucionalidad estatal como un proyecto en el que evidentemente los quehaceres artísticos, intelectuales y políticos iban de la mano. Así, la exploración “acústicamente afinada” del archivo escrito nos lleva a escuchar cómo el proyecto de la ciudad letrada se transduce en una incipiente ciudad sonada que habría de generar una narrativa canónica indigenista/modernista/nacionalista que daría pautas para la imaginación tanto

del pasado como del futuro de la nación. Y puesto que el ejercicio de imaginar el futuro va siempre acompañado de una postergación libidinal que hace que sus atributos sean sempiternos, visitas al archivo que nos den herramientas para diseccionar cómo es que ese futuro se imaginó, independientemente de si se hizo realidad o no, serán siempre fuentes de una peculiar y misteriosa concupiscencia intelectual.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Adler, Guido. “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1 (1885), pp. 5-20.
- Aguirre Lora, María Esther. “La Escuela Nacional de Música de la UNAM (1929-1940): compartir un proyecto”. *Perfiles Educativos*, 28/111 (2006), pp. 89-111.
- Alonso Bolaños, Marina. *La “invención” de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial Sb, 2008.
- Alonso-Minutti, Ana R. “The Composer as Intellectual: Carlos Chávez and El Colegio Nacional”. En *Carlos Chávez and His World*, editado por Leonora Saavedra. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015, pp. 273-294.
- Aviña, Leandro. *La música incaica*. Lima: Universidad del Cuzco, 1908.
- Barnett, Kyle. *Record Cultures. The Transformation of the U.S. Recording Industry*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2020.
- Beristáin-Cardoso, Jesús-Ángel. “Educación artística y autonomía universitaria en México: orígenes de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional (1929-1936)”. *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, 12/33 (2021), pp. 77-100.
- Burns, Chelsea. “Listening for Modern Latin America: Identity and Representation in Concert Music, 1920-1940”. Tesis de doctorado en teoría musical, Universidad de Chicago, 2016.
- Carmona, Gloria. “Prólogo”. En Carlos Chávez, *Hacia una nueva música. Ensayos sobre música y electricidad*. Ciudad de México: El Colegio de México, 1992, pp. 9-22.
- Castañeda, Daniel y Vicente T. Mendoza, *Instrumental precortesiano*. Ciudad de México: Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1933.

- Chamorro, Arturo. "La etnomusicología mexicana: un acercamiento a sus fuentes de estudio". En *Memoria del Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*. Ciudad Victoria: Gobierno Constitucional del Estado de Tamaulipas, 1985, pp. 80-95.
- Chávez, Carlos. *Hacia una nueva música. Ensayos sobre música y electricidad*. Ciudad de México: El Colegio de México, 1992.
- _____. "Introduction". En *Mexican Music*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1940, pp. 5-11.
- _____. "La música, la universidad y el estado". En *Carlos Chávez. Escritos periodísticos (1916-1939)*, editado por Gloria Carmona. Ciudad de México: El Colegio Nacional, 1997, pp. 121-127.
- _____. "El Conservatorio en 1929". En *Carlos Chávez. Escritos periodísticos (1916-1939)*, editado por Gloria Carmona. Ciudad de México: El Colegio Nacional, 1997, pp. 147-151.
- _____. "La Orquesta Sinfónica Mexicana". En *Carlos Chávez. Escritos periodísticos (1916-1939)*, editado por Gloria Carmona. Ciudad de México: El Colegio Nacional, 1997, pp. 93-94.
- _____. "Los instrumentos eléctricos de reproducción musical". En *Carlos Chávez. Escritos periodísticos*, editado por Gloria Carmona. Ciudad de México: El Colegio Nacional, 1997, pp. 121-128.
- _____. "Los instrumentos eléctricos de reproducción musical". *El Universal* (16 de agosto de 1932).
- _____. "México no necesita doctores ni bachilleres en música. Una rectificación del maestro Carlos Chávez". En *Carlos Chávez. Escritos periodísticos*, editado por Gloria Carmona. Ciudad de México: El Colegio Nacional, 1997, pp. 117-119.
- _____. "Música y física". En *Carlos Chávez. Escritos periodísticos*, editado por Gloria Carmona. Ciudad de México: El Colegio Nacional, 1997, pp. 209-213.
- _____. "Música y física". *El Universal* (22 de julio de 1932).
- _____. "Producción y reproducción musical". En *Carlos Chávez. Escritos periodísticos*, editado por Gloria Carmona. Ciudad de México: El Colegio Nacional, 1997, pp. 215-219.
- _____. "Producción y reproducción musical". *El Universal* (4 de agosto de 1932).
- _____. *Toward a New Music. Music and Electricity*. Traducido por Herbert Weinstock. Nueva York: W.W. Norton, 1937.
- _____. *Xochipilli (An Imagined Aztec Music for Piccolo, Flute, E Flat Clarinet, Trombone and Six Percussion Players)*. Nueva York: Mills Music, 1964.
- Cvetkovitch, Ann. *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Culture*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Denning, Michael. *Noise Uprising. The Audiopolitics of a World Musical Revolution*. Londres: Verso, 2015.
- "Escuchar", *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española <<https://dle.rae.es/escuchar?m=form>> (consultado el 17 de julio del 2021).
- Galindo, Miguel. *Historia de la música mejicana*. Colima: El Dragón, 1933.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo, 1989.
- García Morillo, Roberto. *Carlos Chávez. Vida y obra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Gramsci, Antonio. *La formación de los intelectuales*. Traducido por Ángel González Vega. Ciudad de México: Grijalbo, 1967.
- d'Harcourt, Raoul y Marguerite d'Harcourt. *La musique des Incas et ses survivances*, 2 vols. París: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1925.
- Kennedy, Philip. "Alex Steinweiss and the World's First Record Cover". *Illustration Chronicles* <<https://illustrationchronicles.com/alex-steinweiss-and-the-world-s-first-record-cover>> (consultado el 10 de julio del 2021).
- León, Javier F. y Helena Simonett. "One Hundred Years of Latin American Music Scholarship: An Overview". En *Views from the South: A Latin American Music Reader*, editado por Javier F. León y Helena Simonett. Urbana, IL: University of Illinois Press, 2016, pp. 1-67.
- Madrid, Alejandro L. *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*. Nueva York: Oxford University Press, 2015.
- _____. "Landscapes and Gimmicks from the 'Sounded City': Listening for the Nation at the Sound Archive". *Sound Studies. An Interdisciplinary Journal*, 2/2 (2016), pp. 119-136.
- _____. *Los sonidos de la nación moderna. Música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930*. La Habana: Casa de las Américas, 2008.
- Mendivil, Julio. *Cuentos fabulosos: La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Lima: IFEA IDE-PUCP, 2018.

- Ochoa Gautier, Ana María. *Aurality. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham, NC: Duke University Press, 2014.
- _____. “Social Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America”. En *The Sound Studies Reader*, editado por Jonathan Sterne. New York: Routledge, 2012, pp. 388-404.
- Orta Velázquez, Guillermo. *Breve historia de la música en México*. Mexico City: Joaquín Porrúa, 1970.
- Ospina Romero, Sergio. “Ghosts in the Machine and Other Tales around a ‘Marvelous Invention’: Player Pianos in Latin America in the Early Twentieth-Century”. *Journal of the American Musicological Society*, 72/1 (2019), pp. 1-42.
- Pareyón, Gabriel. “Castañeda (Soriano), Daniel”. En Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, 2 vols. Guadalajara: Universidad Panamericana, 2007, vol. I, p. 198.
- _____. “Mendoza (Gutiérrez), Vicente T(eódulo)”. En Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, 2 vols. Guadalajara: Universidad Panamericana, 2007, vol. II, p. 656.
- Parker, Robert L. “Carlos Chávez y la música para cine”. En Robert Parker, *Trece panoramas en torno a Carlos Chávez*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009, pp. 69-86.
- _____. *Trece panoramas en torno a Carlos Chávez*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- _____. *Carlos Chávez. Mexico’s Modern-Day Orpheus*. Boston: Twayne Publishers, 1983.
- “Preliminar de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México”. *20 Centuries of Mexican Art/20 siglos de arte mexicano*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1940.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1984.
- Rios, Fernando E. *Panpipes and Ponchos. Andean Music, Folklorization, and the Rise of Bolivian National Tradition*. Nueva York: Oxford University Press, 2020.
- Roberts, Shawn. “Aztec Musical Styles in Carlos Chávez’s *Xochipilli*: An Imagined Aztec Music and Lou Harrison’s *The Song of Quetzalcóatl*: A Parallel Study”. Tesis de doctorado en artes musicales, Universidad de West Virginia, 2010.
- Robles Godoy, Armando, ed. *Himno al sol: la obra folklórica y musical de Daniel Alomía Robles*. Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1990.
- Rocha, Fernando de Sousa. “Recovering Voices. The Popular Music Ear in Late Nineteenth-and Early Twentieth-Century Brazil”. En *Media, Sound, & Culture in Latin America*, editado por Alejandra Bronfman y Andrew Grant Wood. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2012, pp. 3-17.
- Romero, Raúl R. “Panorama de los estudios sobre la música tradicional del Perú”. *Boletín del Instituto Riva Agüero*, 14 (1986), pp. 99-115.
- Saavedra, Leonora. “Carlos Chávez and the Myth of the Aztec Renaissance”. En *Carlos Chávez and His World*, editado por Leonora Saavedra. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015, pp. 134-164.
- Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1934.
- Sánchez Mejorada, Alicia. “Antonieta Rivas Mercado en su acción cultural: creación teatral, música, y literaria”. *Discurso Visual*, no. 5 (2002) <<http://discurso-visual.net/1aepoca/dvweb05/art04/art04.html>> (consultado el 17 de agosto del 2021).
- Sardo, Susana y Maria do Rosário Pestana, “Dar luz à voz. Modos de interlocução na construção de uma memória sónica da humanidade”. *Artefilosofia*, 11 (2011), pp. 29-35.
- Sas, Andrés. “Aperçu sur la musique inca”. *Acta Musicologica*, 6/1 (1934), pp. 1-8.
- _____. “Ensayo sobre la música inca”. *Boletín Latinoamericano de Música*, 1 (1935), pp. 71-77.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.
- Valcárcel, Theodoro. “¿Fue exclusivamente de 5 sonidos la escala musical de los incas?”. *Revista del Museo Nacional*, 1/1 (1932), pp. 118-121.
- Vega, Carlos. *La música de los Incas*. Buenos Aires: manuscrito inédito, 1935.
- _____. “La música incaica y el doctor Sivirichi”. *Nosotros*, 23/239 (1929), pp. 72-85.
- _____. “La supuesta escala ‘mestiza’ de Perú y Bolivia”. *La Prensa* (26 de noviembre de 1933).
- Weinstock, Herbert. “Foreward by the Translator”. En Carlos Chávez, *Toward a New Music. Music and Electricity*. Traducido por Herbert Weinstock. Nueva York: W.W. Norton, 1937, pp. 7-10.
- Wolkowicz, Vera. *Inca Music Reimagined: Indigenist Discourses in Latin American Art Music, 1910-1930*. Nueva York: Oxford University Press, en prensa.

Recibido: 14-09-2021

Aceptado: 29-09-2021