

DISCURSOS DE VANGUARDIA E IDENTIDAD EN
UNA REVISTA MUSICAL CUBANA.
LA PRESENCIA DE MÉXICO EN *MUSICALIA*
(LA HABANA, 1928-1932)

Belén Vega Pichaco
Universidad de La Rioja

En mayo de 1928 aparecía en Cuba la revista *Musicalia* creada a expensas de la musicógrafa y pianista María Muñoz y el ingeniero y crítico musical, Antonio Quevedo. Con esta revista de título orteguiano –tomado del ensayo “Musicalia” (1921) del filósofo– se cumplía un sueño acariciado tiempo atrás por este matrimonio español emigrado a la isla en 1919: crear un foco de divulgación de la vanguardia musical internacional¹. Bajo un mismo signo vanguardista vería la luz en México, unos meses más tarde, la revista literaria y artística de cronología casi idéntica *Contemporáneos* (1928-1931). Pese a sus diferentes campos de acción (musical y literario-artístico), ambas revistas compartían una serie de rasgos comunes a otras publicaciones latinoamericanas de la época, como *revista de avance* (1927-1930), “hermana mayor” y modelo de las anteriores²: la exalta-

1. Un año antes habían aparecido cuatro números de la revista en pequeño formato bajo el patrocinio de la casa de música Salvador Iglesias. No obstante, no será hasta mayo de 1928 cuando la revista se muestre con un formato consolidado e independencia de patrocinadores. Ya en el primer número de la revista expondrán sus intenciones: “MUSICALIA será una publicación de su tiempo, pero enfocada decididamente hacia el porvenir”.

2. En su tercer número *Musicalia* (1928, p. 114) agradecía a *revista de avance* sus elogios: “Apenas tenemos expresiones con que testimoniar a esta hermana mayor el profundo agradecimiento a tanto elogio como nos ha prodigado. Bien es verdad que a quien le sobran honores puede ser prodigo de ellos”. Según Manuel Durán (1973, p. 12) la idea de fundar *Contemporáneos* surgió tras un viaje de Torres Bodet, González Rojo, Villaurrutia y Ortiz de Montellano a La Habana, en el que estuvieron observando detenidamente los últimos números de *revista de avance*.

ción de la juventud, el ideal de contemporaneidad manifiesto en sus propios títulos, el elitismo y el espíritu apolítico, a imitación de *Revista de Occidente* (1923-1936) de Ortega y Gasset³.

1928 fue también el año del regreso de Carlos Chávez a su México natal, tras cosechar éxitos por Europa y Estados Unidos, para hacerse cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional marcando, según José Antonio Alcaraz (1998, p. 33), el comienzo del “nacionalismo musical mexicano”⁴; así como el momento (febrero de 1928) en el que nacía la *Pan American Association of Composers* (1928-1934) –fruto de los contactos norteamericanos del mexicano con Henry Cowell y Edgar Varèse– sociedad musical de características similares a la recién extinguida *International Composers’ Guild* (1921-1927) integrada por todos ellos, con un firme propósito de promocionar la música de vanguardia de los compositores del continente americano frente a la poderosa influencia europea⁵. Y si el joven Chávez iniciaba su regreso tras la experiencia norteamericana otro joven, Alejo Carpentier, factótum de la vanguardia cubana, abandonaba la isla y emprendía su viaje al epicentro de la vanguardia europea, París.

Finalmente, en el transcurso de 1928 se sucedieron en la Habana dos acontecimientos internacionales que, al margen de las cuestiones políticas o socioeconómicas en ellos debatidas, manifestaban dos tendencias ideológicas antagónicas (panamericanismo y latinoamericanismo/hispanoamericanismo) latentes en la conformación de la identidad cubana y americana durante esos años: la *VI Conferencia Panamericana* (16 de enero - 20 de febrero de 1928) y el *VII Congreso de la Prensa Latina* (marzo de 1928).

La coincidencia de los acontecimientos relatados nos hace pensar, más allá del azar, en unas coordenadas ideológicas y artísticas comunes a México y Cuba en los años 20 y 30. En estas coordenadas, y al calor de los debates imperialistas, intentaremos situar los discursos de vanguardia e identidad de *Musicalia* y de

3. Se pueden consultar más aspectos de dicha influencia en B. Vega Pichaco (2010). La mitad de los ejemplares de *Revista de Occidente* estaban destinados a la América Latina y en la nómina de sus colaboradores se encontraban los mexicanos Alfonso Reyes y Torres Bodet, el cubano Lino Novás Calvo y los argentinos Jorge L. Borges y Victoria Ocampo, entre otros.

4. Anticipado por Manuel M. Ponce –para José A. Alcaraz– el nacionalismo musical mexicano comenzaría en 1928 y concluiría tres décadas más tarde, en 1958, con el fallecimiento de José Pablo Moncayo. Aunque la afirmación de este autor puede ser muy discutible, pues está enmarcada en la tradicional historiografía musical y los estereotipos acerca del nacionalismo mexicano desprendidos de la ideología posrevolucionaria mexicana –cuestionada recientemente por Alejandro Madrid (2008)– no deja de ser significativo el cambio de tutela de la Orquesta Sinfónica de México de manos de Carrillo a Chávez.

5. Según los datos aportados por Deane L. Root (1972, p. 61) los nombres de Chávez, Roldán y Caturla se encontraban entre los de los seis compositores americanos más representados.

sus tres colaboradores mexicanos: Julián Carrillo (1875-1965), Carlos Chávez (1899-1978) y Carlos Trejo Lerdo de Tejada (1879-1945).

1. EL “SONIDO 13” DE JULIÁN CARRILLO Y EL “CHOTEO CRIOLLO” CUBANO

De paso por La Habana, en torno al mes de septiembre de 1928, el compositor Julián Carrillo dictó una conferencia titulada “La revolución musical del Sonido 13”⁶. Cuba habría sido una escala más en su periplo americano con el objeto de predicar a los cuatro vientos las posibilidades musicales que le habían sido reveladas con el “hallazgo” del “Sonido 13”, resultado de la división microtonal de la escala cromática occidental. *Musicalia*, siempre atenta a todo lo que se vinculase a la vanguardia, no quiso perder la oportunidad de publicar dicha conferencia, que apareció en su tercer número y constituyó la primera de las colaboraciones mexicanas en la revista. Dejando a un lado la evaluación de la originalidad del “Sonido 13” de Carrillo y sus indiscutibles consecuencias musicales, a continuación analizaremos la recepción cubana de su artículo en el marco de la lógica discursiva de vanguardia e identidad de la revista.

Ni el carácter mesiánico del que dotó Carrillo a su “Sonido 13” ni el sentimiento revolucionario que quiso promover fueron suficientes para convencer al reticente público habanero⁷. Varias fueron las referencias aparecidas en prensa que así lo demuestran; Rafael Pastor (1928, s. p.) con motivo de un concierto del violinista Juan Manén desplegaba su crítica más reaccionaria: “Tal vez alguno que aún cree en el Sonido 13, percibiera discrepancias en las dobles cuerdas, pero me atrevo a decir que el violín estaba afinado por quintas a base de sol al aire. Esto es talento y estar en lo firme: lo demás son cuentos de camino”. El director de la Orquesta Filarmónica de La Habana, Pedro Sanjuán (1927, p. 77), a la par que mostraba su apoyo incondicional a Carrillo –calificado por él como “genio a quien están reservados días de gloria”– constataba la pésima acogida al mexicano: “[Carrillo] aquel mensajero de buena nueva musical que pasó fugazmente por nuestro suelo, dejando dos estelas: una triste y efímera, de incompreensión y desdén; otra noble y duradera, de compenetración y simpatía”. Más explícita aún

6. Situamos el viaje de Carrillo a La Habana en torno a septiembre de 1928 por las referencias aparecidas en el tercer número de *Musicalia* (sept. - nov. 1928), así como la fecha de firma del artículo (septiembre de 1928). No obstante, no sería ésta la primera vez que el mexicano pasaría por la ciudad, como demuestran las reseñas de *revista de avance*, pertenecientes a los meses de abril y junio de 1927.

7. Con las siguientes palabras concluía el artículo de Carrillo para *Musicalia* (1927, p. 82): “El Sonido 13 será el principio del fin y el punto de partida de la nueva generación musical que llegue a transformarlo todo”. El compositor Pedro Sanjuán (1927, p. 77) le asignará ese mismo carácter mesiánico: “... con su “Sonido 13” [Carrillo] sienta en la moderna evolución de la música las bases de un arte redentor”.

fue la siguiente descripción del colaborador de *Musicalia* y editor de *revista de avance* Francisco Ichaso:

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 befas (F. Ichaso, 1927, p. 162).

Según Ichaso, la razón fundamental de la displicencia con la que había sido recibido el compositor y sus ideas renovadoras en Cuba no era otra que el “choteo criollo”. Pero, ¿en qué residía exactamente esta cualidad criolla que aparece repetida en numerosas fuentes de la época? y ¿qué implicaciones musicales e ideológicas tendrá para nuestra revista? Darán respuesta a la primera cuestión los textos de tres editores de *revista de avance*: Jorge Mañach con su “Indagación del choteo” (1928), Félix Lizaso y su “Programa de criollidad” (1929), y por último, el ya citado Francisco Ichaso, quien se adentrará en las consecuencias puramente musicales del “choteo criollo” en “El prejuicio en nuestra evolución musical” (1927).

De manera esencialista el “choteo” era considerado como un rasgo distintivo de la psicología del criollo, es decir, del cubano nacido en la isla de ascendencia europea⁸, y en cuestión de raza, -como veremos más adelante, fundamental para el discurso ideológico que se estructurará en estos años en torno a la utilización del folclore musical- los “blancos” o “casi blancos” (por contraposición a los negros afrocubanos). “Pereza mental” (Ichaso, 1927, p. 162), “rebajamiento de las calidades esenciales, una tangente al esfuerzo” (1929, p. 361), “confusión, subversión, desorden; en suma: “relajo” (Mañach, 1928, p. 278), o como afirmaría taxativamente Lizaso (1929, p.361), “el choteo, en definitiva, no es más que ignorancia”, todas éstas eran para los autores citados sus principales características⁹.

8. Para Mañach, el choteo de que adolece Cuba es fruto de su independencia de la antigua metrópoli: “En la improvisación enorme que fue nuestro estreno como pueblo libre, nadie pedía cuentas a nadie, porque la guerra había agotado a unos jueces y silenciado a otros; porque se habían perdido todas las pautas estimativas y porque, en último caso, todos, aptos o no, nos reconocíamos igualmente facultados por la victoria para el aprovechamiento de sus múltiples posibilidades” (J. Mañach, 2007, p. 21).

9. No deja de ser curiosa esta caracterización del choteo, ya que los tres autores eran cubanos criollos, y por tanto, debían de padecer esa idiosincrasia. Sin embargo, Mañach salva esta dificultad distinguiendo entre dos choteos: (1) uno, sin consecuencias, considerado como el gracejo, el sentido del humor cubano (con el que el autor se identifica, y compara con el andaluz -buscando un más que evidente parentesco hispano-) y (2) otro choteo, poseedor de los peores defectos [los arriba señalados] que nada tienen que ver con los de la órbita de *revista de avance*.

Musicalmente, las consecuencias del “choteo –en su peor de las modalidades– criollo” eran, como explica Ichaso (1928, p. 162), la adscripción a una estética romántica e italianizante “encubierta con baratos retales de criollismo”. En efecto, el peso del operismo italiano fue común a la mayor parte de la América latina de los años 20 y 30, y de manera especial a México y Cuba, como ratifica el pianista argentino Héctor Ruiz Díaz en su artículo para *Musicalia* “la música moderna en México: Carlos Chávez y Salvador Ordóñez” (1930, p. 108)¹⁰. La siguiente anécdota narrada por el musicógrafo Alejo Carpentier acerca de su amigo y baluarte de la pintura indigenista, Diego Rivera, ofrece testimonio del alto grado de asimilación de dicha música en la cotidianidad mexicana:

Sólo una cosa logra sacarlo de quicio, provocándole furias de grandeza bíblica: el mal gusto. Cierta vez, –actitud que elogio calurosamente– descargó su pistola sobre un gramófono que le obligaba a escuchar, por iniciativa de un tendero, melodías de ópera romántica italiana... (A. Carpentier, 1927, p. 232).

Desde finales del siglo XIX se había recurrido en la expresión musical de la identidad nacional a la fusión de las formas europeas, principalmente extraídas del arte lírico italiano, con elementos del folclore autóctono, dando lugar al indianismo mexicano y al criollismo cubano¹¹. Si al otro lado del Golfo de México encontramos un ejemplo notorio de esta tendencia en la ópera *Atzimba* de Ricardo Castro, ópera que con su reestreno de 1928 reabrió un antiguo debate acerca de la existencia de la auténtica ópera nacional y sus modelos (europeos o indígenas)¹², en Cuba sería el compositor Eduardo Sánchez de Fuentes su máximo exponente.

Autor del primer gran “hit” musical de la historia cubana –como explicaría sarcásticamente Carpentier (1991, p. 43) refiriéndose a la habanera *Tú*– Eduardo Sánchez de Fuentes fue un prolífico compositor de cierto tipo de habaneras, en

10. “En un país como México, en que hasta hace poco tiempo se rendía el más fervoroso culto al lirismo italiano y en donde los programas de conciertos no lograban apartarse del camino trillado por virtuosos y divos, no puede dejar de admirarse la titánica labor de estos dos músicos. Carlos Chávez, al frente del Conservatorio Nacional y de la Orquesta Sinfónica, y Ordóñez, como profesor superior del Conservatorio y director de su Academia particular.” (1930, p. 108).

11. Coincidimos con la diferenciación marcada por Alejandro Madrid (2008, pp. 143 y 150) acerca del “Indianismo” como una corriente decimonónica que utiliza tópicos indios con fines coloristas sobre formas musicales europeas, e “Indigenismo”, para referirse a la tendencia artística posrevolucionaria cuyo objetivo es la afirmación de la identidad nacional a través de la apelación a fuentes “auténticas” de folclore.

12. El trasfondo de esta polémica, similar a la mediática mantenida cuatro años antes por Julián Carrillo y Carlos Chávez desde *La Antorcha* y *El Universal*, fue el mismo que articularía los debates antiimperialistas posteriores: el reconocimiento de la tradición europea como propia (a través del hispanoamericanismo o latinoamericanismo) frente a la ruptura con dicha tradición y la búsqueda de un lenguaje nacional autónomo (este último, como veremos, condujo en ocasiones al panamericanismo, es decir, la unión de las dos Américas frente al imperialismo europeo).

la línea de ese italianismo criollista mencionado, que ofrecían una visión edulcorada de la realidad cubana bajo un prisma blanqueizante¹³. La revista *Musicalia*, en sintonía con las ideas de sus colaboradores Ichaso y Carpentier, sentía verdadera preocupación por la imagen musical que Sánchez de Fuentes proyectaba allende los límites de la isla antillana, tal y como manifestaban sus editores en carta a Manuel de Falla:

Desde que, en mala hora, por el año 1900, se le ocurrió al gobierno cubano enviar a este “jurisperito” [se refiere a Sánchez de Fuentes, que era registrador de la propiedad] al congreso de música de Roma, se creyó, como Tartarín, que él también tenía que cumplir con su deber: tenía que escribir música; de ahí nacieron esas habaneras *nonchalantes* que han llevado a España la falsa idea de una cubana vestida de encajes, meciéndose en hamacas rodeadas de flores, mientras la negrita “Pancha” espanta los mosquitos con abanicos de plumas¹⁴ (M. Muñoz y A. Quevedo, carta a Manuel de Falla, 23-11-1928).

El rechazo hacia la obra de Sánchez de Fuentes por parte de *Musicalia* respondía, entre otras cuestiones de índole personal, a la ausencia de dos cualidades que formaban parte del “programa de criollidad” proyectado por los autores de *revista de avance*. La primera de ellas era la “juventud”, cualidad necesaria para la configuración de la identidad (mexicana, cubana, o al fin, americana). Como no podía ser de otro modo, todo lo que se vinculase a la vanguardia cifraba en la juventud el valor de renovación indispensable¹⁵. Así lo explicaba Lizaso (1929, p. 360) en su nuevo proyecto criollista (“La juventud de América se pone de pie y guerrea contra el estancamiento”), y la revista *Musicalia* (n.º 2, p. 35), al valorar la acogida del primer número de la publicación¹⁶.

Sánchez de Fuentes, nacido en 1874, estaba muy lejos de encarnar el prototipo de la juventud, aún cuando los editores de *Musicalia* perteneciesen a su misma generación. Quienes sí lo encarnaban eran, por el contrario, los compo-

13. Como destaca Celsa Alonso (1999, p. 165), en la Habanera se fundían y confundían “criollismo” y “españolismo”.

14. La crónica del escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1997 [1928], p. 243) acerca del VII Congreso de la Prensa Latina celebrado en La Habana en marzo de 1928 ofrece testimonio de hasta qué punto la visión de Cuba proyectada por Sánchez de Fuentes era lugar común en Europa: “Entre los congresistas que hicieron el viaje a Europa a lo largo del Atlántico, había uno, cuya nacionalidad callo, que creía que en La Habana habría de desembarcar con revólver en mano, sombrero colonial y mosquitero”.

15. La mística de la juventud promovida por la vanguardia hundía, paradójicamente, sus raíces en el Romanticismo.

16. “En esta hora cubana, una juventud consciente de su responsabilidad intelectual, está acarreando gavillas de generosidad a toda obra emprendida con honrados propósitos de superación espiritual. A esta parcela tan representativa de la actual vida cubana, principalmente, fiaba MUSICALIA su éxito. Y puede decir ahora, con satisfacción, con gratitud, que no se siente defraudada”.

tores Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla –nacidos respectivamente en 1900 y 1906–, auténticos protegidos de la revista¹⁷.

La segunda cualidad, derivada de la anterior, era el “universalismo”. Al igual que Lizaso invitaba a buscar un “universal criollo”, las tendencias artísticas de vanguardia perseguían el paradójico ideal del “nacionalismo universalizador”. Musicalmente, frente a la estética conservadora y blanqueizante de Sánchez de Fuentes, los jóvenes Roldán y Caturla planteaban una estética afrocubanista, en la que los ricos elementos musicales de la cultura africana, presente en la isla desde el esclavismo colonial, se pusieran al servicio de la creación de un arte nacional que se insertase en la vanguardia internacional propuesta favorecida por la moda primitivista europea¹⁸.

Una vez conocidas las implicaciones musicales del “choteo criollo” cubano para los autores de la órbita de *Musicalia*, es hora de confrontarlo con el “Sonido 13” de Carrillo y éste, a su vez, con la ideología de la revista. Es evidente que las propuestas innovadoras de Julián Carrillo debían chocar con la oposición de la “cofradía de la rutina”, ese sector más conservador de la vida musical cubana integrado, entre otros, por el compositor Sánchez de Fuentes (con sus habaneras italianizantes) y el crítico Rafael Pastor. Pero, ¿significaría esto que Carrillo y su “revolución” sonora simbolizaban el ideal estético-musical promovido por *Musicalia* y revista de avance? Hemos de responder negativamente.

En primer lugar, pese a lo pretendidamente revolucionario de su hallazgo, Carrillo era tan sólo un año más joven que Sánchez de Fuentes; es decir, la juventud no jugaba a su favor. Por otra parte, contextualizada la propuesta musical de Carrillo en el México de los años 20 y 30, su clara adscripción a la tradición musical europea¹⁹ frente a la música de Chávez, de un folclorismo similar al de los cubanos Roldán y Caturla (con elementos vanguardistas en lo musical pero recu-

17. *Musicalia* publicó artículos y críticas de Roldán y Caturla, siguió sus estrenos internacionales, reseñó con los más vivos elogios las representaciones de sus obras en La Habana e incluso publicó como suplementos de la revista *Son* de Caturla (nº 13-14, 1930) y *Motivos de Son* de Roldán (nº 17, 1932). La “Sociedad de Música Contemporánea de La Habana” creada por María Muñoz de Quevedo en 1930, completó dicha labor de mecenazgo.

18. Es conocido el papel que jugaron las Exposiciones Universales de París en este sentido, la acogida de un pueblo negro (*village nègre*) de 400 habitantes, exhibidos como si de un zoológico humano se tratase, ofrece muestra de la citada “moda primitivista”, así como de la terrible visión evolucionista y racista que traía aparejada. *Les demoiselles d'Avignon* (1907) de Picasso, inspiradas en unas máscaras africanas del Museo de Trocadero (París), es uno de los ejemplos más célebres de la Historia del Arte de esa tendencia. La apelación al folclore dentro de la vanguardia musical –por contradictorio que pueda resultar el binomio tradición/vanguardia– puede leerse también como inserta en dicha moda primitivista, manifiesta en *Le Sacre du Printemps* (1911-1913) de Stravinsky.

19. Sus declaraciones en *La Antorcha* (29-11-1924) así lo demuestran: “¿Cómo podríamos eliminar las influencias europeas? [...] yo considero mi conocimiento musical como una continuación de la gloriosa tradición musical alemana”.

rriendo al folclore nacional, atento a la moda europea y a su inserción en el panorama internacional compositivo) le situaban fuera del proyecto “universal criollo” –cabría decir transmutado en “universal indio”– de los de *revista de avance*²⁰.

Por último, debemos plantearnos cuál fue la posición particular de *Musicalia* ante el “Sonido 13” y qué nos informa acerca de su ideología. Si bien es cierto que la revista publicó la conferencia de Carrillo, haciendo gala de su firme propósito de “acoger con entusiasmo todo nuevo pronunciamiento artístico” (n.º 1, 1928, p. 1), la reseña del concierto del “Grupo Sonido 13” de La Habana con obras de Carrillo manifestaba el rechazo hacia su música, calificada de carente de “ese pequeño complemento que se llama belleza”. Las críticas fueron crudísimas:

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 (A. Quevedo, 1928, p. 102).

Como veremos más adelante, el proyecto identitario de *Musicalia* por encima de adherirse a una opción folclorista –aún cuando el afrocubanismo fuese la que más se aproximase a sus intenciones– pasaba por la inserción en una élite supranacional, una suerte de *intelligentsia* en la línea promovida por uno de los faros ideológicos de la revista, Ortega y Gasset²¹. Si a esto sumamos la procedencia española de sus editores y el eurocentrismo presente en la publicación (tanto en la profusión de articulistas europeos como en la promoción de la música del “viejo continente”)²², no podremos juzgar, sin una matización, la inscripción de Carrillo en la tradición europea como un problema para la aceptación del mexicano.

Es sabido que los dos focos geográficos en torno a los cuáles gravitó la música europea desde finales del siglo XIX fueron Alemania y Francia. Ambos focos desarrollaron dos estéticas musicales divergentes: una postwagneriana y atonal, liderada por Arnold Schoenberg, y una impresionista, siguiendo la estela de Debussy, en el área francesa. No es éste el lugar para analizar la filiación de *Musicalia* con la estética debussista²³, sin embargo, es más que probable que fuese el

20. En el último epígrafe se ahondará en los modelos de universalidad mestiza desarrollados por dos destacados ideólogos latinoamericanos: José E. Rodó (*Ariel*, 1900) y José Vasconcelos (*La raza cósmica*, 1925).

21. Evelyne López Campillo (1972, p. 116) ha argüido como explicación al acercamiento de las diferentes élites nacionales, –creando una *intelligentsia* supranacional–, el nacionalismo exacerbado de las masas tras la I Guerra Mundial. En cualquier caso, es notoria la identificación de los intelectuales al margen de sus fronteras nacionales frente a la “masa” de sus respectivos países.

22. De los articulistas de *Musicalia* durante esta primera época (1928-1932) tan sólo diez pertenecen al ámbito latinoamericano (6 cubanos, 3 mexicanos y 1 puertorriqueño), frente a los diecisiete europeos (11 españoles, 2 italianos, 1 inglés, 1 francés y 2 rusos) y 2 norteamericanos.

23. En “*Musicalia*” (1921) Ortega y Gasset consideraba a Debussy baluarte de la “nueva música”, música sólo apta para una élite o “minoría selecta” capaz de disfrutarla frente a la “masa” que encontraba su identificación en la música alemana (Wagner, Mendelssohn, Beethoven, etc.). La capacidad

entronque de Carrillo con la tradición germana la razón, sobre cualquiera de los argumentos anteriores, que llevase a la revista a emitir tan duras sentencias contra el compositor mexicano y su música.

2. FOLCLORE Y DEMOCRACIA ‘TRAS LA LETRA Y LA NOTA’: INDIGENISMO Y AFROCUBANISMO

A diferencia de la de Carrillo, la colaboración de Carlos Chávez en *Musicalia* debió ser más que esperada, a juzgar por el tono apologético de su presentación (“es uno de los compositores a cuyo ferviente apostolado debe más la música moderna en América”) y la promesa de una fructífera serie de artículos con el arte popular como *leitmotiv*, que finalmente se concretaría tan sólo en dos, titulados “el arte popular y el no-popular” y “el fin exartístico en el arte popular” (Chávez, 1929). A partir de estos textos, y de los afrocubanistas aparecidos en *Musicalia*, estableceremos una comparación entre el folclorismo musical en México y Cuba, prestando atención a la ideología “tras la letra y la nota” de estos autores, así como de la revista que les dio cabida.

En el número 7 de *Musicalia*, donde aparecía el primer artículo de Chávez, encontramos un interesante artículo de Alejandro García Caturla, dedicado a Alejo Carpentier, acerca de “las posibilidades sinfónicas del afrocubanismo”. Como el propio compositor explicará, su artículo venía a cumplir una doble función: (1) demostrar las extraordinarias posibilidades que ofrecía la utilización de los elementos musicales afrocubanos dentro del género sinfónico y (2) rebatir los argumentos racistas de aquellos que negaban la aportación del negro a la música y cultura en Cuba²⁴. No será un cubano, sino un mexicano, quien nos explicará de manera muy ilustrativa quién fue el principal detractor de la corriente afrocubanista, y cuál era su alternativa de folclore:

Allí están sus colecciones de cantos populares, en los que la melodía criolla aristocratizada, penetra en los más elegantes salones, llevada por las manos enguantadas del compositor que la ha sacado del pueblo, estilizándola noblemente. Esta

que, según Ortega, posee el arte nuevo de dividir al hombre en dos categorías -élite y masa- será ampliamente desarrollada por el filósofo en *La deshumanización del arte* (1925), entre otras obras. En B. Vega (2010) se abordan los conceptos de “latinidad” y “germanidad” en el ensayo orteguiano y su influencia en la revista cubana.

24. El artículo del antropólogo Fernando Ortiz “El estudio de la música afrocubana” (1928, 1929) cumplía esa misma función: “una necesaria revisión de valores, que alcanza sin duda, con intensidad creciente, a los de aquellos pueblos que por odiados o tenidos por inferiores han sido ignorados adrede, a pesar de su influjo en la formación de la cultura. Y no ha sido extraño a esta sistemática ignorancia el pueril afán de negar factores sociales negros en la estratificación popular que, aún cuando ciertos, son ingratos a las exaltaciones -frecuentemente risibles, nocivas y vanas- de los orgullos nacionales que sólo se basen en razones de sangres, de religiones o de estirpes heráldicas”.

labor de folclorista musical cubano, hace de Sánchez de Fuentes una personalidad extraordinariamente valiosa e interesante (E. Sánchez de Fuentes, 1927, p. 7).

Con estas palabras describía el compositor Manuel M. Ponce la labor folclorista del ya conocido Eduardo Sánchez de Fuentes. Labor folclórica aristocratizante (de “elegantes salones” y “manos enguantadas”) que el compositor exhibió con orgullo, pues la de Ponce era una cita incluida por el cubano en el prólogo de su libro *Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero* (1927), libro cuyo más acertado título hubiese sido “sobre lo que no ha influido el elemento negro en la música cubana”, pues el autor dedicaba más de la mitad de sus páginas a demostrar que apenas había existido la pretendida influencia africana en la conformación de la identidad cubana a través de su folclore²⁵. De este modo concluye Sánchez de Fuentes:

Es nuestra raza, influida principalmente por las raíces originarias española y aborigen y por factores ambientes, la que palpita en la *dulce queja* de nuestra Habanera, en el *amoroso rimar* de nuestro Bolero, en la *gracia sugestiva* de nuestra Guaracha, hoy casi olvidada y en la melancolía de nuestra Canción [cursivas mías] (E. Sánchez de Fuentes, 1927, p. 45).

Sin entrar a valorar –pues sería tema para una tesis–, la alusión de Sánchez de Fuentes a “nuestra raza” (¿cubana?), es interesante constatar cómo el compositor, en su intento de crear una identidad cubana que obviase la presencia negra, por remitir ésta al último eslabón social, prefiere acudir al componente español y al indiano, frente al incuestionable influjo africano tras siglos de inmigración esclavista en la isla. Lo sorprendente de este asunto no era la mirada a España, ya que la apelación a la antigua metrópoli será recurrente en los escritos procedentes de la América latina durante esos años ya fuesen, como en el caso de Sánchez de Fuentes, como criterio de autoridad, o para polemizar en contra de la imposición de un “meridiano intelectual”²⁶. Como explicó la directora de *Musicalia* (1928,

25. De las 59 páginas de las que constó la edición escrita de su conferencia, tan sólo a partir de la 39 comienza a analizar la supuesta aportación del elemento negro en la música cubana, limitada a la incorporación de unos pocos instrumentos y alguna fórmula rítmica. Seis páginas más tarde (p. 45) retoma el discurso hispanista y antiafricanista (“No obstante la existencia de esos esporádicos factores, repetimos una vez más [es consciente de lo machacón de su discurso], que la influencia africana sobre nuestra música, jamás ha sido melódica...”).

26. En abril de 1927 aparecía publicado en *La Gaceta Literaria* (Madrid) un polémico artículo de Guillermo de Torre titulado “Madrid: meridiano intelectual de Hispanoamérica”, que pretendía reivindicar el “hispanoamericanismo” frente al “anexionismo cultural” a Francia patente en la propia denominación de “América Latina”. Las respuestas no se hicieron esperar, y en especial fueron los autores de la órbita de la revista argentina *Martin Fierro* (1924-1927) los que lo enfrentaron con mayor vehemencia. Los de *revista de avance* (1927, p. 274), sin embargo, se lavaron las manos en la polémica: “[los meridianos] aun cuando sean intelectuales, no pueden imponerse: caen por afinidad espiritual [...] Así, unas veces será el de París, otras el de Londres, y muchas –¿por qué no?– el de Madrid. Hay que estar dispuestos para el viaje de circunvalación”.

p. 141), con motivo del estreno de la cantata indianista *Anacaona* (1928) de Sánchez de Fuentes, carecía de sentido la utilización de un supuesto folclore aborigen cuando historiadores y antropólogos coincidían en que no quedó ningún vestigio musical indiano a causa de la terrible persecución a la que fueron sometidos en esta zona²⁷. El indianismo de la *Anacaona* para orquesta, soprano y coro de 150 voces femeninas de Sánchez de Fuentes es un claro ejemplo de “indigenismo de fantasía” –según lo ha calificado Zoila Lapique– esgrimido como criterio de autoridad (e identidad)²⁸ ante la cada vez más pujante tendencia africanista en la música cubana (R. D. Moore, 2002, p. 187).

La apropiación del folclore en cualquiera de sus diferentes manifestaciones –criolla, indígena y africana, (aunque de manera especial en las dos últimas) –, no deja de ser problemática en cuanto a la relación de subalternidad que establece entre el sujeto y el objeto representado. El compositor toma prestado, recrea y, como hemos visto, hasta inventa los elementos populares que le interesan en su música, pero cabría preguntarse ¿fue creada esa música para deleite e identificación del pueblo al que representaba? ¿cumplió una labor democrática?

En su primer artículo para *Musicalia* Chávez planteaba una cuestión que, por obvia, no dejaba de ser relevante y reflejo del socialismo imperante en México tras la Revolución (1910-1917): si existía una música popular que pertenecía al pueblo y una música no-popular, ¿a quién pertenecía esta última?, ¿quiénes “no son el pueblo?”²⁹ Su conclusión era que la distinción entre arte popular y no-popular radicaba en una convención fruto de la existencia de “castas sociales”, como explicaba comparando precisamente al indio mexicano y al negro africano (las dos figuras utilizadas por la vanguardia musical mexicana y cubana, respectivamente, como paradigmas identitarios):

Los indios de las sierras de México no tienen arte popular: no tienen más que su arte; las esculturas de los negros africanos que admiramos tanto son para nosotros arte popular negro, pero para ellos son simplemente su arte. Son, pues, los músicos “cultos” los que hacen la denominación de música popular (C. Chávez, 1929, p. 8).

27. Emilio Grenet, Fernando Ortiz y Alejo Carpentier, entre otros, demostraron la falacia de la pervivencia del folclore indígena en Cuba. Se pueden consultar sus argumentos, junto a los de Sánchez de Fuentes, en el artículo de Gregory T. Cushman (2005, pp. 164-192) en el que disecciona la red de ideologías e intereses (“el oro”) tras las políticas raciales de estos cuatro autores.

28. Robin D. Moore (2002, p. 187). Irónicamente, el areito que sirvió de base a la obra basada en la leyenda de la mártir indígena del mismo nombre (*Anacaona*) resultó ser en realidad de un canto de vudú negro-haitiano.

29. “La música popular, diría yo, es la música del pueblo. Y con esto diríamos suficiente si siquiera supiéramos a lo que nos referimos cuando decimos pueblo. Al pensar en estas cosas siento curiosidad de descubrir, si es posible, cuál es el arte no-popular, para entonces saber a quién pertenece, es decir, saber quiénes no son el pueblo” (C. Chávez, 1929, p. 7).

En México la música era accesible al pueblo –como ratificaba Héctor Ruiz Díaz (1930, p. 109) en su crónica para *Musicalia*– a través de iniciativas como la construcción de un magnífico teatro al aire libre en el que la Orquesta Sinfónica de México, dirigida por el propio Chávez, interpretaba todos los domingos los más variados repertorios³⁰. En Cuba, sin embargo, la situación en esos años era muy diferente; la isla vivía sometida a la dictadura de Gerardo Machado (1925-1933) y al voraz capitalismo norteamericano, en consecuencia, las instituciones musicales eran todas iniciativas privadas sostenidas por la burguesía³¹. No es difícil situar las propuestas musicales aristocratizantes criollas e indianas de Sánchez de Fuentes en este contexto, sin embargo, en ese mismo contexto fueron cobrando auge las propuestas afrocubanistas de los jóvenes Roldán y Caturla, tal y como expresara este último –no exento de partidismo– en su artículo de *Musicalia*:

La gran mayoría de las personas inteligentes que han oído las últimas producciones sinfónicas del grupo “derechista” y las del grupo “izquierdista”; los primeros [véase Sánchez de Fuentes] aferrados a la guajira sentimental, criolla-bolero, guajira y danza del siglo XIX, y los segundos utilizando los ritmos, melodías e instrumentos que, procediendo de los negros cubanos, sienten, cantan, bailan y tocan todos los cubanos, y aunque incipientemente también, los ritmos y cantos genuinos de los guajiros, (por ejemplo: la Guajira Fueltabajera para cello y piano de Roldán), proclaman que el aporte musical de las obras de los primeros es mucho menos vital e interesante que el producido por los segundos (A. García Caturla, 1929, p. 16).

Es evidente la ausencia de objetividad en el comentario anterior, siendo Caturla uno de los principales implicados en el debate. No obstante, lo que nos interesa ahora no es conocer si el público cubano prefirió una opción musical u otra, o si el aporte musical del afrocubanismo era superior al del criollismo o indianismo musicales, sino determinar la ideología que se escondía tras las referidas categorías de “derecha” e “izquierda”. Si logramos diferenciar si se trataba de categorías artísticas, políticas, o una mezcla de ambas, podremos conocer si existió una intención

30. “El arte musical no es en México un privilegio de las llamadas clases pudientes y medias, sino patrimonio del pueblo en general. la ciudad de México ha tenido el buen gusto de hacer una inversión para su pueblo, tal vez la más provechosa de todas, que consiste en cultivar jardines para despertar el gusto por la naturaleza. En un magnífico teatro al aire libre toca todas las mañanas dominicales la Orquesta Sinfónica.”

31. Instituciones privadas como la prestigiosa “Sociedad Pro-Arte Musical”, creada por M^a Teresa García Montes de Giberga y un grupo de mujeres de la burguesía y aristocracia cubanas. Gracias a las gestiones de estas mujeres pasaron por La Habana un destacado número de orquestas e intérpretes internacionales de renombre como Rachmaninov, Paderewski, Kreisler, Heifetz y los españoles Casals y Segovia, entre otros. *Musicalia*, pese a su origen algo más modesto, no dejaba de ser obra de un matrimonio español de clase media-alta emigrado a la isla, y fundador a su vez de un Conservatorio al que acudían especialmente “señoritas acomodadas”.

de cambio social en el afrocubanismo de los compositores de vanguardia o si, por el contrario, sus propósitos se limitaron al terreno artístico.

Desde 1886, año en que se abolió definitivamente la esclavitud en Cuba, y ante la supuesta igualdad de derechos de todos los miembros de la sociedad, proliferaron los argumentos encaminados a jerarquizar a los diferentes agentes sociales en función de su cultura (R. Moore, 2002, p. 58). Con un evidente peso del evolucionismo darwinista, muchos fueron los textos en los que se empleaban los términos de “salvaje” y “primitivo” para referirse a los ciudadanos negros; hasta el propio Fernando Ortiz, máximo defensor del afrocubanismo, en sus primeros escritos mostraba posiciones racistas (C. Ortiz, 2003, pp. 698-699). Afortunadamente, ya en la década de los 20, así como el antropólogo superaba su discurso evolucionista, aparecieron otros autores pertenecientes a las clases medias-altas que defendieron la importancia del factor africano en la conformación de la identidad cubana, en un progresivo proceso de mestizaje que Ortiz definiría como “transculturación”³².

La vinculación de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla con la población negra y mestiza cubana fue de diversa índole. El primero trabajó como violinista en orquestas de cabaret, compañías de revistas musicales y de ópera, así como en restaurantes, en los que pudo coincidir con un importante número de músicos “de color”, pues el de músico era uno de los oficios accesibles a negros y mulatos por no ser considerado propio de un rango social elevado (Z. Lapique, 1979, p. 25). Por su parte, de Alejandro García Caturla podría decirse que su afrocubanismo musical fue una consecuencia lógica, o al menos una expresión consecuente, de su particular trayectoria vital³³. Los dos músicos rápidamente se adhirieron al “Grupo Minorista”, integrado por intelectuales cubanos, entre los que se encontraban Fernando Ortiz y Alejo Carpentier, unidos bajo un mismo signo de denuncia de la corrupción política del país³⁴. El órgano de difusión de las ideas de estos minoristas no era otro

32. En *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) Fernando Ortiz acuñó el término “transculturación” para referirse al proceso de decantación de la identidad cubana, fruto del mestizaje del crisol de culturas (rehusará referirse a “razas” en favor de “culturas”). El término fue revalidado por el destacado antropólogo polaco, Bronislaw Malinowski, quien escribió además la Introducción al ensayo del cubano.

33. Nacido en la ciudad de Remedios, estuvo en estrecho contacto con algunas de las sociedades de ñañigos de la zona y desde niño mostró gran interés por sus rituales. Tal y como quería su padre, compatibilizó su carrera de músico con la de juez, especializándose en causas laboristas y contra la corrupción y abusos proferidos por los empresarios contra los más desfavorecidos socialmente. Finalmente, con tan sólo 17 años se casó con Manuela Rodríguez, una mulata que trabajaba de sirvienta en casa de sus tíos, pese a la resistencia de su familia y los prejuicios raciales y sociales de la sociedad cubana.

34. La vinculación de Caturla con los minoristas, grupo al que le introdujo su amigo Carpentier, se hizo patente en la publicación de una revista titulada *Los minoristas* en Remedios. También en su ciudad natal, fundó junto a su hermano Othón, *Atalaya*. Entre las consignas del “Grupo” expuestas

que la hermana mayor de *Musicalia*; influenciados por Ortega y Gasset y su *Revista de Occidente*, los editores de *revista de avance* se mantuvieron en líneas generales en lo que ellos mismos definieron como un “izquierdismo espiritual” (n.º 7, 1927, p. 154)³⁵, término ambiguo a mitad de camino entre el arte y la política, tal vez propiciado por la represiva dictadura de Machado o por la propia indefinición característica de la intelectualidad de esos años.

Es muy probable que Caturla en su artículo para *Musicalia* aludiese a esa misma “izquierda espiritual” minorista, izquierda mencionada de manera más explícita en los textos del vanguardista Carlos Chávez. En cualquier caso, la adopción del afrocubanismo por estos compositores no supuso ninguna mejora en la condición social del negro o mestizo (R. Moore, 2002, p. 24), algo que por otra parte no debe sorprender pues el discurso de identidad manifestado en la propia reivindicación del afrocubanismo hacía pensar que existía una identidad (de primera clase) “cubana” y otra (subalterna, diferenciada de la anterior y “exótica”) “afro-cubana”³⁶.

Por último, evaluaremos la ideología de *Musicalia* tras la publicación de los artículos de Carlos Chávez y los afrocubanistas. Como veíamos en el caso de Carrillo, cabría la posibilidad de que la revista musical, en su afán de acoger cualquier manifestación vanguardista, hubiese integrado los artículos mencionados aun sin compartir por completo la estética y/o la ideología que en ellos subyacía. Si se analiza desde el tinte aristocrático de sus anuncios, hasta sus destinatarios y prédicas elitistas, pasando por la nómina de sus colaboradores (B. Vega, 2010), todo parece indicar que la revista, más allá del discurso de vanguardia de Chávez y los afrocubanistas, no mostró ningún interés por las consecuencias sociales que de sus estéticas pudiesen derivarse (inserción de la africanía en la cultura cubana e igualdad social)³⁷. Por si quedase alguna duda al respecto, valga el siguiente comentario de

en el Manifiesto de 1927 se encontraban las siguientes: “Por la revisión de los valores falsos y gastados. / Por el *arte vernáculo* y, en general por *el arte nuevo* [cursiva mía] en sus diversas manifestaciones / Por la reforma de la enseñanza pública / Por la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui / Contra las dictaduras políticas (...) / Por la cordialidad y la unión *latinoamericana*” [cursiva mía].

35. *Revista de avance*, imitando el modelo de *Revista de Occidente*, procuró mantenerse al margen de la política, tal y como expuso en su tercer número (1927, p. 41): “No extrañe a nadie el silencio de “1927” sobre los asuntos de política inmediata (...) “1927” se propone ser exclusivamente, una revista de cultura. Pero, eso sí, con todas las preocupaciones ideológicas diversísimas que ese propósito implica”.

36. La inclusión del afrocubanismo en la vanguardia internacional lejos de beneficiar a la población negra de la isla, afianzaba la visión exótica y sensual/lasciva que de ella se tenía en el exterior -basta leer los textos de algunas obras afrocubanistas para constatar el retrato que se ofrece de la mulata como objeto de deseo.

37. Un aspecto significativo es que pese a su acogida de las prédicas afrocubanistas no se encontrará ningún negro entre sus colaboradores, y tampoco quedaran reflejadas en sus páginas actuaciones fuera del estricto ámbito de la música “cultura”.

la directora de la revista, María Muñoz –en la más estricta privacidad de su correspondencia– como revelador de la auténtica ideología de *Musicalia*:

Hemos conseguido que el joven Alejandro García Caturla, compositor cubano, se decida a ir a estudiar a Europa dos o tres años aunque ya había tomado un curso de contrapunto con Nadia Boulanger en París. Yo desearía que su hermano [Manuel de Falla] me recomendase un buen maestro en París, que oriente al joven Caturla y le guíe por el camino del arte [...] Caturla está pasando por *una especie de viruela afrocubana y su obsesión son los ritmos negros y el virtuosismo de la percusión. Un buen maestro que pusiera orden en sus ideas y claridad en su expresión le sería utilísimo* [cursiva mía] (M. Muñoz de Quevedo, carta a M^a del Carmen de Falla, 7-9-1930).

3. LA MIRADA A GRECIA Y EE. UU. A LA LUZ DEL ARIEL (1900) DE RODÓ Y LA RAZA CÓSMICA (1925) DE VASCONCELOS

“¿Existe un arte americano?”, con esta pregunta que dio título al artículo de Carlos Trejo Lerdo de Tejada para *Musicalia* (n.º 6, 1929), el mexicano se hacía eco de una preocupación acerca de la identidad artística americana que flotaba en el ambiente, tal y como demuestra la encuesta que llevara a cabo en Cuba tan sólo un año antes *revista de avance* (n.º 26, 1928). Una vez más, nuestro objetivo trascenderá la respuesta a esta pregunta, pues no nos interesa conocer si existían características que definían al arte americano –previamente habría que definir “América”– sino buscar la ideología que se escondía en los proyectos identitarios de nuestros protagonistas así como en su mirada a Grecia y Estados Unidos, tomando como base dos obras relevantes en el panorama intelectual mexicano y cubano de esos años: *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó y *La raza cósmica* (1925) de José Vasconcelos.

Si existió algo en común entre los artículos de los tres colaboradores mexicanos fue la mirada a Grecia. Una mirada que presentó diferentes ángulos de enfoque pero que traslució, al fin, la importancia de la Antigüedad clásica en el pensamiento mexicano de principios de siglo³⁸. En el caso de Carrillo, Grecia

38. Pedro Henríquez Ureña llegó a calificar de “delirio griego” (*Memorias*) la fascinación que tanto él como el resto de integrantes del Ateneo sintieron por el mundo helénico, patente en la realización de lecturas, conferencias, el aprendizaje del idioma, y la dedicación de numerosos artículos como “El espíritu platónico”, “La moda griega” y “El espíritu de Dionisos” de Henríquez Ureña, “Las tres *Electras*” de Alfonso Reyes, o “Pitágoras, una teoría del ritmo” y “El monismo estético” de Vasconcelos, entre otros. En Cuba, donde también se dejó sentir la moda por Grecia gracias, entre otras cosas, a la labor de difusión realizada por Max Henríquez Ureña durante su estancia en la isla, habrá autores que reaccionen en contra, como Emilio Roig (1928, p. 86): “La historia de América, de los incas a acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia: Nuestra Grecia [nota mía: apelación al mito de origen, presente también en la reivindicación de Vasconcelos de la Atlántida] es preferible a la Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria”.

era el punto de partida de su revolución musical; fue el propio Pitágoras el que formuló el “principio clásico e indiscutible” que “inquietó profundamente el espíritu” del joven estudiante de Conservatorio que unos años más tarde experimentarían con divisiones microtonales de la escala hallando su “Sonido 13”. La visión de Grecia de Carlos Chávez y Carlos T. Lerdo de Tejada, sin embargo, reflejaba algunas de las paradojas presentes en el pensamiento de Vasconcelos³⁹ y Rodó⁴⁰.

Como vimos anteriormente, en su artículo acerca de “el arte popular y el no-popular”, Chávez abogaba por la igualdad social y la abolición de las “castas sociales” responsables de la distinción artificial en dos categorías de arte; el paradigma de sociedad igualitaria para el compositor no será otro que Grecia:

Grecia nos da un caso de arte único. La sociedad estaba unificada completamente; toda la gente obedecía las mismas leyes, se vestía del mismo modo, sabía las mismas cosas, tenía las mismas creencias y, por consiguiente, poseía la misma música (C. Chávez, 1929, p. 8).

Sin duda, se trata de una idealización pues la sociedad griega estuvo fuertemente estratificada (desde la distinción en ciudadanos y no-ciudadanos -¡los esclavos!-, a las distintas clases sociales), pero es muy reveladora del aludido interés por la civilización griega preconizado por los integrantes del Ateneo, a los cuales Chávez estuvo estrechamente ligado⁴¹. Resulta verdaderamente interesante leer ésta y el resto de idealizaciones mexicanas del mundo griego en el contexto de la ideología vertida por Vasconcelos en *La raza cósmica* (1925), pues del mismo modo que A. Madrid ha cuestionado el indigenismo asociado de manera indisoluble al nombre de Chávez a causa de la ideología posrevolucionaria mexicana, las teorías del mestizaje de Vasconcelos deben ser reevaluadas a la luz de sus referencias a Grecia, una Grecia que lejos de reivindicar en su

39. José Vasconcelos fue uno de los máximos impulsores del helenismo en México y miembro fundador del Ateneo de la Juventud -nombre ya significativo-.

40. José E. Rodó, desencadenó con su *Ariel* una corriente de pensamiento en Latinoamérica y Europa denominada “Arielismo”. En consonancia con el “misticismo de la juventud” vanguardista, la obra estaba dedicada “A la juventud de América” y tomaba como base la filosofía idealista griega. Grecia era para Rodó el paradigma de la juventud: “Cuando Grecia nació, los dioses le regalaron el secreto de su juventud inextinguible. Grecia es el alma joven”.

41. García Morillo (1960) afirma que *El fuego nuevo* de Chávez fue comisionado por Vasconcelos a instancias de Henríquez Ureña. Aunque esta asunción, tal y como explica Madrid (2008, p. 53) ha sido cuestionada por Saavedra, y puede ser leída como otro de los mitos de la historiografía posrevolucionaria mexicana, en cualquier caso, la relación del compositor mexicano con estos integrantes del Ateneo de la Juventud y de neo-ateneístas como Pellicer y Torres Bodet fue un hecho.

mestizaje el componente negro-africanista (propuesto por Bernal en *Black Athena*⁴²), simbolizaba la cuna de la civilización blanca-europea⁴³.

En su proyecto utópico de mestizaje⁴⁴, Vasconcelos acudía a la mística pitagórica -génesis también de las teorías de Carrillo- para revalidar su teoría sobre la evolución de la humanidad a través del ascenso a la “quinta raza” (tras el mestizaje de las razas “blanca”, “roja”, “negra”, y “amarilla”) y al tercer estado de la sociedad, el “espiritual o estético” (tras los anteriores “material o guerrero” e “intelectual o político”). Nótese cómo, al menos en la letra, la finalidad del proyecto vasconceliano era el *telos* de la igualdad social, esa misma igualdad que Chávez creía ver en la Grecia antigua:

Si contemplamos el proceso en panorama, nos encontraremos con las tres etapas de la ley de los tres estados de la sociedad, vivificadas, cada una, con el aporte de las cuatro razas fundamentales que consuman su misión, y en seguida desaparecen para crear un quinto tipo étnico superior. Lo que da cinco razas y tres estados, o sea el número ocho, que en la gnosis pitagórica representa el ideal de la igualdad de todos los hombres (J. Vasconcelos, 1997 [1925], p. 79).

Como explica Skirius (1998-1999, p. 16), en el tercer estadio de dicha teleología, el filósofo y el educador cumplían la misma función de dirigir el florecimiento cultural, misión que Vasconcelos -identificado con ambos roles- sentiría como propia; no será difícil encontrar los parentescos con Platón⁴⁵ así como con las teorías arielistas de Rodó, las cuales lejos de ostentar un componente nivelador social, subrayaban la necesidad de una élite poseedora de una “alta cultura” que guiase a la masa⁴⁶. La siguiente comparación que efectúa Chávez entre la función del músi-

42. El libro de Martin Bernal *Black Athena: the Afroasiatic Roots of Classical Civilization* suscitó una encendida polémica en el ámbito científico, siendo los argumentos expuestos en él foros de discusión de arqueólogos, filólogos e historiadores.

43. “En Grecia se funda el desarrollo de la civilización occidental o europea, la civilización blanca, que al expandirse llegó hasta las playas olvidadas del continente americano para consumir una obra de recivilización y repoblación.” (J. Vasconcelos, 1997 [1925], p. 49). “Los historiadores griegos están hoy de acuerdo en que la edad de oro de la cultura helénica aparece como el resultado de una mezcla de razas, en la cual, sin embargo, no se presenta el contraste del negro y el blanco, sino que más bien se trata de una mezcla de razas de color claro” (J. Vasconcelos, 1997 [1925], p. 44).

44. La ideología del mestizaje no fue privativa del mexicano y tuvo sus correlatos en la obra del argentino Ricardo Rojas, el brasileño Gilberto Freyre, y el cubano Fernando Ortiz, entre otros, así como un reconocido antecedente en la obra de Elisée Reclus *El hombre y la tierra* (1876).

45. José Carlos Mariátegui (1928, p. 10), director de la revista indigenista *Amauta* (Lima, 1926-1930), expone claramente dicho parentesco aunque referido a *Indología* (1927), continuación de *La raza cósmica*: “Y por esto no es el libro de un sociólogo ni de un historiador ni de un político, siendo, sin embargo, a un tiempo historia, sociología y política, por ser el libro de un filósofo [...] El filósofo retorna a una tradición en que encontramos a Platón y su república para aplicar todas las conquistas a la concepción de un arquetipo o plan superior de sociedad y de civilización”.

46. John Ochoa (2004, p. 129) ha dejado patente el trasfondo burgués del proyecto educativo vasconceliano (¿lecturas de los clásicos griegos y lecciones de música para la mayoría del pueblo anal-

co y la del oficial del ejército en la modélica sociedad griega, se encontrará a mitad de camino entre la trascendencia del elemento artístico en el proyecto educativo vasconceliano y la educación dentro de la *República* platónica:

Los músicos profesionales eran, pues, en Grecia, como los oficiales de un ejército; es claro, los oficiales deben saber más, tener plena conciencia de su profesión, de aquello a que se dedican en forma exclusiva, y ser más refinados y hábiles en el arte de la milicia que los soldados rasos. Pero en todos ellos, soldados, oficiales y jefes, forman un mismo cuerpo y van hacia un mismo fin (C. Chávez, 1929, p. 9).

Carlos T. Lerdo de Tejada dejaba en su artículo acerca del arte americano una visión de Grecia teñida de ideología antiimperialista. El que sería, como Vasconcelos –tan sólo un año después de la publicación del artículo (1930)– Secretario de Educación Pública en México, exponía una jerarquización dentro del arte precolombino en la que la cultura maya “más fuerte, espiritual y refinada” se veía subyugada por el imperialismo azteca que “venció militarmente”. Más adelante proseguía: “Un pueblo puede lograr todos los progresos materiales que estén a su alcance, según su fuerza y estado económico, pero esto no es cultura, porque la cultura es estado espiritual propio” (C. T. Lerdo de Tejada, 1929, pp. 202 y 205). La alusión al materialismo podría indicarnos que dicha crítica se encontraba referida al imperialismo económico norteamericano, pues las doctrinas de José Enrique Rodó habían sido asimiladas en toda América Latina, y también en México⁴⁷, donde los valores representativos del “Ariel” (griego, apolíneo, espiritual) –frente a “Caliban” (encarnación del materialismo norteamericano)⁴⁸ – evidenciaban otro

fabeto?). Existen diversos puntos de contacto entre el pensamiento de este autor, Renan, Rodó y Ortega y Gasset; en definitiva, todos ellos sospechan de la democracia y aluden a una educación de cuño aristocrático. El cubano Jorge Mañach (2007 [1925], p. 50) ilustrará la considerable diferencia entre la educación del pueblo y la “alta cultura” propugnada por estos teóricos y destinada sólo a espíritus superiores (la minoría egregia orteguiana): “En una sociedad civilizada, todos los hombres han de tener, claro está, un grado mínimo de preparación intelectual para que puedan participar de un modo activo y consciente en la organización social. La instrucción pública es, pues, una función extensa, de índole democrática. La alta cultura, por el contrario, es una gestión intensa [...] que crea una suerte de aristocracia. Por la instrucción los pueblos se organizan; sólo logran, empero, revelar su potencialidad espiritual mediante ese cúmulo de superiores aspiraciones y de abnegadas disciplinas que constituyen la alta cultura”.

47. De nuevo encontramos el apellido Henríquez Ureña (Pedro y Max) como el de los introductores del mundo helénico en México y Cuba, aunque en esta ocasión a través del pensamiento de Rodó. Ambos ofrecieron varias conferencias sobre su figura e ideología tanto en el Ateneo, como en la Sociedad de Conferencias de Cuba creada por Max H. U. en 1910 a imitación de la mexicana e inaugurada con una conferencia sobre *Motivos de Proteo* de Rodó; cinco años antes había publicado su célebre antecesor (*Ariel*) en Cuba.

48. Establece Rodó una dicotomía entre el idealismo de “Ariel” y el materialismo de “Caliban” (anagrama de caníbal), representado este último por Estados Unidos. Se puede aplicar una doble lectura en su crítica a Norteamérica: de un lado, la condena al imperialismo sajón frente a la reivindicación

foco de acceso de la filosofía idealista griega. No obstante, las constantes referencias al arte europeo por parte de Lerdo de Tejada (1929, p. 204), parecen mostrar su temor al imperialismo cultural del “viejo continente”⁴⁹.

Este temor también quedaba patente en la cuarta y última de las preguntas de la “indagación” de *revista de avance*: “¿Cuál debe ser la actitud del artista americano ante lo europeo?”. La respuesta de Lerdo de Tejada hubiese sido rotunda (“América no tiene necesidad de copiar a Europa”). Sin embargo, la del escritor neoaateneísta Jaime Torres Bodet –jefe del Departamento de Bibliotecas en el Ministerio de Vasconcelos y coeditor de la revista *Contemporáneos*– mostraba una posición muy diferente ante la cultura y el arte del antiguo colonizador⁵⁰:

a mi juicio, deberá ser la actitud del artista americano ante lo europeo: ni la sumisión irreflexiva que mata, en quien la observa, toda personalidad, ni –mucho menos– la negación sistemática que aconsejan quienes, erizándola de odios, quisieran construir, para el solo regocijo de su ignorancia, una América boxer, sin contacto con la tradición, ni ventanas hacia la actualidad (“Indagación”, *revista de avance*, 1928, p. 313).

No sorprenden las declaraciones de Torres Bodet si se contextualizan con la ideología vasconceliana. Pese a la constante reivindicación de la raza mestiza, para Vasconcelos en la conformación de la “quinta raza” o “raza cósmica” la raza blanca poseía un claro matiz de superioridad,⁵¹ aun cuando en ocasiones parez-

ción de una cultura latina (veíamos que en Vasconcelos será hispana) y del otro, censura al país que ha dado carta de naturaleza a la democracia frente al ideal aristocrático defendido por Rodó y los autores ya mencionados a través de la “alta cultura”. Se puede realizar un seguimiento de la trascendencia de la obra de Rodó en Latinoamérica en Roberto Fernández Retamar (2005).

49. “Los europeos se ríen de nosotros en la misma forma en que nosotros nos reímos de ellos cuando sin preparación ni incorporación definitiva vienen a hacer el criollo a América [...] “Todo lo nacional, lo propio, lo típico, lo genuino, lo verdaderamente mexicano, nos parece cursi, despreciable, que desdice de una cultura refinada. Los pianos de los hogares, repiten constantemente rapsodias y sonatas que son anhelos y epopeyas extrañas, pero no tienen acordes, sonidos y lamentos para traducir con el arrullo de una santa y dulce evocación, los cantos populares que son lágrimas y gemidos mexicanos... nuestra historia sentida que duele” (Trejo Lerdo de Tejada, 1916, p. 155). El temor imperialista de Trejo es compartido por igual entre España y EE.UU. pues si encabeza el texto el siguiente epígrafe “Nuestro papel frente al coloso yanqui”, los géneros musicales (rapsodias y sonatas) así como su “historia sentida” remiten a España.

50. El interés de los neoaateneístas (entre ellos Torres Bodet y Pellicer, relacionados con Chávez) por el arte europeo se hará extensible también a las tendencias de vanguardia (A. Madrid, 2008, p. 62).

51. Cito varias referencias de un sinfín de posibles: “Solamente la parte ibérica del continente dispone de los factores espirituales, la raza y el territorio que son necesarios para la gran empresa de iniciar la era universal de la Humanidad” (J. Vasconcelos, 1997 [1925], p. 79). “Quizás entre todos los caracteres de la quinta raza predominen los caracteres del blanco” (J. Vasconcelos, 1997 [1925], p. 65) y por último, una ilustrativa muestra de su racismo [nótese el cariz de las diferentes descripciones raciales, cursiva mía]: “¡Cuán distintos los sonos de la formación iberoamericana! Semejan el profundo *scherzo* de una sinfonía infinita y honda: voces que traen acentos de la Atlántida; abismos conte-

ca rehuir la filiación de América con Europa⁵². De hecho, como ha observado Juan Carlos Grijalva (2004, p. 341), la apelación a la Atlántida perdida – “mito del origen”, un origen más ancestral que el griego– constituye una de “esa clase de bienes simbólicos (capital cultural) que fue propiedad exclusiva de una privilegiada élite cultural, una selecta clase de intelectuales, urbanos y mestizos, que reivindicaba su rancia tradición grecolatina y en particular hispánica”. Tal sería el caso de Rodó, quien lejos de lamentar la ausencia de una identidad “americana” con “personalidad” propia –y por ende, su arte específico– se enorgullece de su herencia latina:

Falta tal vez, en nuestro carácter colectivo, el contorno seguro de la “personalidad”. Pero en ausencia de esa índole perfectamente diferenciada y autonómica, tenemos –los americanos latinos– una herencia de raza, una gran tradición étnica que mantener, un vínculo sagrado que nos une a inmortales páginas de la historia, confiando a nuestro honor su continuación en lo futuro. El cosmopolitismo, que hemos de acatar como una irresistible necesidad de nuestra formación, no excluye, ni ese sentimiento de fidelidad a lo pasado, ni la fuerza directriz y plasmante con que debe el genio de la raza imponerse en la refundición de los elementos que constituirán al americano definitivo del futuro (J. E. Rodó, 2009 [1900], p. 49).

La lectura que hiciera el socialista peruano José Carlos Mariátegui acerca del pensamiento de Vasconcelos ahondaba en el cosmopolitismo predicado por Rodó, otro de los puntos clave en los que situar las propuestas artísticas de nuestros protagonistas. Escribió así Mariátegui:

El objeto del Nuevo Mundo, según esta tesis [expuesta en *La raza cósmica*] que aspira más bien a ser una profecía, es la creación de una cultura universal. [...] La misión de América es el alumbramiento de la primera civilización cosmopolita. Universalidad, dice Vasconcelos, debe ser nuestro lema (J. C. Mariátegui, 1928, p. 10).

nidos en la pupila del *bombre rojo*, que supo tanto, hace tantos miles de años, y ahora parece que se ha olvidado de todo. Se parece su alma al viejo cenote maya, de aguas verdes, profundas, inmóviles, en el centro del bosque, desde hace tantos siglos que ya ni su leyenda perdura. Y se remueve esta quietud de infinito con la gota que en nuestra sangre pone el negro, ávido de dicha sensual, ebrio de danzas y desenfrenadas lujurias. Asoma también el mogol con el misterio de su ojo oblicuo, que toda cosa la mira conforme a un ángulo extraño, que descubre no sé qué pliegues y dimensiones nuevas. Interviene asimismo la mente clara del blanco, parecida a su tez y a su ensueño.” (J. Vasconcelos, 1997 [1925], p. 61).

52. Por ejemplo en la siguiente referencia (J. Vasconcelos, 1997 [1925], p. 48) a la Atlántida: “¿Cómo podremos seguir aceptando esta ficción inventada por nuestros padres europeos, de la novedad de un continente que existía desde antes de que apareciese la tierra de donde procedían descubridores y reconquistadores?”.

En efecto, cosmopolitismo y universalidad fueron las prédicas del arte de vanguardia tanto del mexicano Chávez como de los cubanos Roldán y Caturla. No obstante, el problema respecto a la universalidad surgía cuando ésta iba de la mano de la hegemonía o el imperialismo, tal y como planteaba el pensador boliviano Franz Tamayo, a raíz de una polémica con el “universalismo español” defendido por Ramiro de Maeztu. Volviendo a la referencia griega (léase tradición europea), escribió Tamayo:

La clásica diferenciación helénica entre todo lo que era griego y lo que era bárbaro, no significaba otra cosa que aquella pretensión de universalismo hegemónico a favor del espíritu helénico [...] Con venia del señor Maeztu, yo llamaría a esto más bien el empeño o la tentativa de la tiranía universal, y así fue la política imperialista de España en el pasado (F. Tamayo, 1927, p. 47).

Pese a todo, a lo largo de los años 20 y 30 se sucedieron en América Latina las tentativas de filiación con Estados Unidos y Europa, intentos de trascender la política imperialista de ambas potencias en pos de un proyecto identitario de amplias miras universalizadoras, o bien como sustentadoras de un imperio propio (panamericano o latinoamericano/hispanoamericano⁵³) que oponer al contrario. Ejemplos de ello fueron el *VI Congreso de la Prensa Latina* y la *VII Conferencia Panamericana* celebrados en La Habana en 1928. El primero de estos acontecimientos internacionales ponía el énfasis en los beneficios de la filiación de Cuba con los países latinos (España y Francia, fundamentalmente) frente a la tiranía norteamericana⁵⁴, mientras que la conferencia panamericanista de La Habana –primera de ellas a la que acudió el presidente de EE.UU.– aspiraba a defender los intereses comunes de las dos Américas⁵⁵.

53. Hasta el momento hemos observado la ideología de Rodó, tendente hacia la cultura latina y la vasconceliana, inclinada hacia Iberoamérica, pero entre ambas tendencias europeístas existió también un debate abierto, tal y como manifestó la polémica sobre el “meridiano intelectual” de 1927 y las puntualizaciones que se vio forzado a hacer Ortega y Gasset (1930, pp. 265-266) en *Revista de Occidente* a causa de la sustitución del término “América Latina” por “Hispanoamérica” por parte de Waldo Frank –modificación que la revista argentina *La Vida Literaria* atribuyó a Ortega. Frank explicó en la revista orteguiana “la expresión América, me parece ahora tan equívoca y detestable [...] el título inglés de mi nuevo libro, sería, muy probablemente, *América hispana*”.

54. Es significativa la crónica que Charles Lesca (1928, p. 397) dejó del evento en la *Revue de l'Amérique Latine* [las referencias a Francia, situadas a la par que las españolas, denotan la procedencia de la revista]: “Le président Machado ne veut pas se laisser hypnotiser par les États-Unis. Il se tourne vers l'Europe; son gouvernement vient de signer avec l'Espagne un traité de commerce et en négocie un autre avec la France” (...) “La belle avenue du Prado, le Malecón, boulevard maritime que les larges voies du Vedado ne font que prolonger, avaient été faits du temps des Espagnols. C'est un paysagiste français, M. Forestier, que les Cubains ont fait appel pour dessiner de nouveaux quartiers vers l'ouest”.

55. Se puede consultar más información al respecto en Carlos Marichal (2002, pp. 125-130).

El proyecto global panamericanista suscitó las más vivas pasiones: hubo quienes lo confrontaron con la defensa del hispanoamericanismo, como el Vasconcelos de esos años⁵⁶, o los que tan sólo reaccionaron en contra de lo que consideraron una perpetuación del “imperialismo yanqui”, como Lerdo de Tejada⁵⁷ y los minoristas cubanos⁵⁸. Ahora bien, hemos de recordar que en ese mismo año (1928) se creó la *Pan American Association of Composers* con la activa participación de Chávez, en la directiva, Roldán y Caturla.

La adscripción de estos compositores de la órbita de *Musicalia* al panamericanismo, aunque pretendiese ser una alianza exclusivamente artística –nunca es exclusivamente artística, pues el arte va de la mano del capital⁵⁹–, obviando la nefasta situación económica y social propiciada por el intervencionismo norteamericano en México y Cuba, vuelve a confirmar la ideología que imperó, sobre cualquier compromiso social o político en dichos compositores: la estética musical de vanguardia. Muestra de ello la ofrece el afrocubanismo de los minoristas ya que, del mismo modo que el discurso utópico del mestizaje vasconceliano y el mensaje arielista “borraban” o “ensombrecían” las crueldades ejercidas por los colonizadores (responsables de aportar en la utópica mezcla racial el componente máspreciado y poseedores de la rica tradición heredada por América), como estética vanguardista inscrita en ese cosmopolitismo de los años 20 y 30, el afrocubanismo trasladaba a Europa y Norteamérica una situación de igualdad racial irreal a la vez que trivializaba, y afianzaba la visión primitivista del negro. Por su parte, *Musicalia*, fiel al ideal vanguardista por encima de cualquier cuestión identitaria o de otra índole político-social, abrazó todas las iniciativas ya fuesen iberoamericanistas o panamericanistas, como la fundación de la *Pan American*

56. John Skiriús (1978, p. 197) ha analizado las contradicciones en la ideología de Vasconcelos, en particular a partir del fracaso electoral de 1929, oscilante entre el antiimperialismo yanqui (para el público mexicano) y la defensa de las inversiones norteamericanas (de cara a Washington y Nueva York).

57. En el epistolario de Alfonso Reyes (1993, p. 42) encontramos una referencia al boicot a EE.UU. que pretende hacer Lerdo de Tejada en la Conferencia Panamericana, y a los miedos que suscita entre ciertas autoridades mexicanas –Reyes, el primero– la pérdida de influencia con el gigante norteamericano: “El Ministro Gallardo, muy impresionado por ciertas cosas que anduvo diciendo el Ministro Lerdo sobre que él iba a dar la gran batida a los Estados Unidos en la próxima Conferencia de La Habana, está alarmado, y me dijo que iba a consultar a las Cancillerías sobre si realmente valía la pena echar a perder la amistad con los Estados Unidos, pues parecía que México –según manifestaciones del Ministro Lerdo– iba a hacer una sonada”.

58. En el Manifiesto de 1927 los minoristas ya se levantaban “contra el imperialismo yanqui”. De igual modo, en *revista de avance* (nº 18, 1928, p. 3) proclamaban su desconfianza: “La labor de los congresos panamericanos es, en su mayor parte, “made in USA”, Norteamérica impone, no propone los temas”.

59. No es necesario aplicar un análisis marxista para llegar a la siguiente afirmación de Diego Rivera (1938): “Es necesario considerar a la producción estética en la sociedad actual como mercancía, con las características y las leyes generales que la gobiernan en este régimen”.

*Association of Composers*⁶⁰, los “Festivales Sinfónicos Iberoamericanos” de Barcelona (1929)⁶¹ o los “Festivales Sinfónicos Panamericanos” de 1931 organizados por Chávez⁶².

CONCLUSIONES

Cuando Eduardo Sánchez de Fuentes en su polémica abierta con *Musicalia* a raíz del estreno de *Anacaona* (1928) denominaba a la revista “órgano del ultravanguardismo”, ponía de relieve no sólo su posición conservadora, sino el espíritu que impregnó a la publicación cubana y a los autores de su órbita. El (ultra)vanguardismo de *Musicalia* y sus colaboradores pasaba por la adscripción a las últimas tendencias compositivas de un Cowell en EE.UU., Casella y Malipiero en Europa, Carrillo y Chávez en México y Roldán y Caturla en Cuba. No obstante, pese a su apoyo a todos estos compositores existió una identificación más o menos velada con algunos de ellos, como vimos en el caso de Carrillo, cuya filiación germana le apartaba del interés de la publicación. Chávez y los afrocubanistas Roldán y Caturla, por el contrario, encontraron en *Musicalia* una extraordinaria plataforma de difusión de sus ideas.

Tras analizar los discursos de identidad mexicano-cubanos presentes en la revista podemos concluir que el “izquierdismo” al que se adhieren debe ser leído en términos musicales (“de avanzada”) más que sociales o políticos. La utilización y reivindicación de la figura del “indio” mexicano y del “negro” cubano, como representativos del folclore nacional responde, por encima de cuestionamientos sociales o políticos, a una firme intención de inserción en la vanguardia internacional. Esto explicaría su activa participación en la *Pan American Association of Composers* en un momento en el que tanto México como Cuba sufrían las consecuencias devastadoras del intervencionismo norteamericano, así como el hecho de que no existiese un reflejo en la mejora *de facto* o al menos en la consideración social de los elementos marginales representados. Muy al contrario, el folclore de Chávez y los afrocubanistas, entendido como una revisión del primitivismo y exotismo de principios de siglo, traía aparejado la perpetuación de los roles de dominación y alteridad, evidentes en el caso cubano en la propia

60. Desde su primer número *Musicalia* (1928, p. 29) celebró el nacimiento de la asociación musical panamericana y prometió “seguir informando a sus lectores sobre el desenvolvimiento y actividades de la Asociación”.

61. Alejandro García Caturla, quien fue enviado junto a Eduardo Sánchez de Fuentes en la representación cubana a los Festivales Iberoamericanos de Barcelona, cubrió el evento para la revista.

62. *Musicalia* (1930, p. 111) acogió el llamamiento de Chávez a los compositores americanos y su solicitud de “obras sinfónicas que consideren de interés para los *públicos cultos*” [cursiva mía: qué lejos queda esta puntualización de las críticas contra la distinción de arte “no-popular”].

conformación de una identidad “afro-cubana”, como una rama escindida y subalterna de la normativa, “cubana”.

Paradójicamente esa misma identidad musical, forjada a partir del folclore indigenista y afrocubanista, de Chávez, Roldán y Caturla, que les situó en la vanguardia internacional del momento, les ha excluido en la actualidad del “canon” o más bien, les ha relegado a ser el “Otro” dentro del mismo y ha ocultado la rica producción vanguardista de estos compositores al margen del folclore.

El *Ariel* de Rodó y *La raza cósmica* de Vasconcelos, así como los escritos de los cubanos Martí y Fernando Ortiz, que tanta influencia tuvieron en el contexto de nuestros protagonistas, contribuyeron también a ensombrecer las desigualdades raciales mostrando un discurso utópico de mestizaje. La recurrente apelación al modelo griego, así como la hipócrita visión de EE.UU. (contra el gigante capitalista acusado de “materialista” pero en alianza con él para el beneficio artístico propio) presente en los artículos analizados y en las dos obras mencionadas (*Ariel* y *La raza cósmica*), revelan aspectos que entran en contradicción con la defensa de una “izquierda política y social” en el más estricto sentido del término.

La preeminencia del componente blanco manifiesta en la obra de Vasconcelos y Rodó, y en su defensa del “latinoamericanismo” y el “hispanoamericanismo” (dos versiones diferentes de una misma filiación con la tradición blanca-europea) frente al “panamericanismo” o alianza con el “imperialismo yanqui”, así como las críticas al sistema democrático norteamericano en favor de una sociedad guiada por una élite (formada en la “alta cultura”), y por último, el componente esteticista de discursos como el siguiente de Rodó (“no sentiríamos repugnancia alguna si se tratara del enlace de un Apolo negro con una Venus rubia, lo que prueba que todo lo santifica la belleza”), nos muestran algunas de las inconsistencias de las coordenadas estéticas e ideológicas presentes en México y Cuba en los años 20 y 30, y en mayor o menor medida compartidas por los autores de la órbita de *Musicalia* y la propia revista. Bajo esta égida esteticista y elitista (consustancial a la vanguardia) y con la mirada puesta en Europa y Estados Unidos (con fines utilitaristas) debemos comprender la “izquierda espiritual” de nuestros autores y sus discursos de identidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcaraz, J. A.: *En la más honda música de selva*, México D.F.: Conaculta, 1998.
- Alonso, C.: “Criollismo”, en Casares, E. (ed.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 4. Madrid: SGAE, 1999, pp. 165-167.
- Asturias, M. A.: “Recepción en Cuba a los periodistas: Solidaridad de la raza latina”, en Segala, A. (ed.): *París 1924-1933: Periodismo y creación literaria*, Madrid et al.: ALCCXX, 1997.

- Bernal, M.: *Black Athena: the Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, London: Free Association Books, 1987.
- Carpentier, A.: "Diego Rivera", *1927: revista de avance*, I, 9 (15 de agosto de 1927), 232-235.
- Carpentier, A.: "Sobre la música cubana", *Obras completas*, 14. México D.F.: Siglo XXI, 1991.
- Carrillo, J.: "La revolución musical del Sonido 13", *Musicalia*, 3 (sept. - oct. 1928), 77-82.
- Chávez, C.: "El arte popular y el no-popular", *Musicalia*, 7 (jul. - ag. 1929), 6-9.
- Chávez, C.: "El fin exartístico en el arte popular", *Musicalia*, 8 (sept. - oct. 1929), 58-61.
- Cushman, G. T.: "¿De qué color es el oro? Race, Environment, and the History of Cuban National Music, 1898-1958", *Latin American Music Review*, 26/2 (2005), 164-192.
- "Directrices", *1927: revista de avance*, I, 3 (15 de abril de 1927), 41.
- Durán, M.: *Antología de la revista Contemporáneos*, México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- "El Grupo Minorista y Nosotros", *1927: revista de avance* I, 7 (15 de junio de 1927), 153-154.
- Fernández Retamar, R.: *Todo caliban*, Buenos Aires: Clacso, 2005.
- García Caturla, A.: "Las posibilidades sinfónicas del afrocubanismo", *Musicalia*, 7 (jul. - ag. 1929), 15-17.
- García Morillo, R.: *Carlos Chávez: vida y obra*, México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Grijalva, J. C.: "Vasconcelos o la búsqueda de la Atlántida: exotismo, arqueología y utopía del mestizaje en *La raza cósmica*", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XXX, 60 (2004), 333-341.
- Ichaso, F.: "El prejuicio en nuestra evolución musical", *1927: revista de avance* 7 (15 de junio de 1927), 161-162 y 175.
- Lapique, Z.: *Música colonial cubana: en las publicaciones periódicas (1812-1902)*, La Habana: Letras Cubanas, 1979.
- Lizaso, F.: "Programa de criollidad", *1927: revista de avance* 7 (15 de diciembre de 1929), 358-362.
- López Campillo, E.: *La Revista de Occidente y la formación de las minorías: 1923-1936*, Madrid: Taurus, 1972.
- Madrid, A.: *Sounds of the Modern Nation: Music, Culture, and Ideas in Post-Revolutionary Mexico*, Philadelphia: Temple University Press, 2008.
- Mañach, J.: "Indagación del choteo", *1928: revista de avance* II, 27 (15 de octubre de 1928), 276-278.
- Mañach, J.: *La crisis de la alta cultura*, Barcelona: Linkgua, 2007.

- Mariátegui, J. C.: “Indología de José Vasconcelos”, *Social* XIII, 1 (enero de 1928), 10, 62 y 66.
- Marichal, C.: *México y las conferencias panamericanas (1889-1938): antecedentes de la globalización*, México: Secretaria de Relaciones Exteriores, 2002, pp. 125-130.
- Moore, R. D.: *Música y mestizaje: revolución artística y cambio social en La Habana, 1920-1940*, Madrid: Colibrí, 2002.
- Muñoz de Quevedo, M.: “Sociedad Pro-Arte Musical: Concierto de Inauguración”, *Musicalia*, 4 (nov. - dic. 1928), 140-143.
- Muñoz de Quevedo, M.: “Carta a María del Carmen de Falla”, 7-9-1930, Archivo Manuel de Falla, 7315-023.
- Muñoz, M. y A. Quevedo: “Carta a Manuel de Falla”, 23-11-1928, Archivo Manuel de Falla, 7315-012.
- Ochoa, J.: *Uses of Failure in Mexican Literature and Identity*, Austin: University of Texas Press, 2004.
- Ortega y Gasset, J.: “Advertencia”, *Revista de Occidente* 30 (1930), 265-266.
- Ortiz, C.: “Cultura popular y construcción nacional. La institucionalización de los estudios de folclore en Cuba”, *Revista de Indias*, vol. LXIII, 229 (2003), 695-736.
- Ortiz, E.: “El estudio de la música afrocubana”, *Musicalia*, 4 (nov. - dic. 1928), 115-119.
- Ortiz, E.: “El estudio de la música afrocubana”, *Musicalia*, 5 (ene. - feb. 1929), 169-174.
- Pastor, R.: *La Prensa*, 1928., en “Desván”: *Musicalia*, 2 (jul. - ag. 1928), 74.
- Quevedo, A.: “Conciertos y recitales: Grupo Sonido 13 de La Habana”, *Musicalia*, 3 (sept. - oct. 1928), 100-102.
- Reyes, A.: *Con leal franqueza: correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada*, II (1927-1930), México: El Colegio Nacional, 1993.
- Rivera, D.: “De la naturaleza intrínseca y las funciones del arte: carta de Diego Rivera a Juan O Gorman de 1938” en Tibol, R. (ed.): *Diego Rivera: arte y política*, México: Grijalbo, 1979.
- Roig, E.: “Martí y la americanización de “Nuestra América”, *Social* XIII, 5 (mayo de 1928): 34, 86 y 94.
- Root, D. L.: “The Pan American Association of Composers (1928-1934)”, *Anuario Interamericano de Investigación Musical*, 8 (1972), 49-70.
- Ruiz Díaz, H.: “La música moderna en México: Carlos Chávez y Salvador Ordóñez”, *Musicalia*, 12 (jul. - ag. 1930), 108.
- Sánchez de Fuentes, E.: *Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancioneiro*, La Habana: siglo XX, 1927.

- Sanjuán, P.: "Música Nueva", *1927: revista de avance*, I, 4 (30 de abril de 1927), 77-78.
- "Sobre un meridiano intelectual", *1927: revista de avance*, I, 11 (1927), 273-274.
- Skirius, J.: "*La raza cósmica e Indología: Utopía y Síntesis de Iberoamérica*", *revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 9 (1998-1999), 16-25.
- Skirius, J.: *José Vasconcelos y la cruzada de 1929*, México: Siglo XXI, 1997.
- Tamayo, E.: "Universalismo español", *1927: revista de avance* I, 3 (15 de abril de 1927), 46-48 y 57.
- Torres Bodet, J.: "Indagación: ¿qué debe ser el arte americano?", *1928: revista de avance* II, 28 (15 de noviembre de 1928), 313-315.
- Trejo Lerdo de Tejada, C.: "Existe un arte americano?", *Musicalia*, 6 (mar. - abr. 1929), 202-205.
- Trejo Lerdo de Tejada, C.: "La revolución y el nacionalismo. Todo para todos", en Delgado, A (ed.): *Martín Luis Guzmán y el estudio de lo mexicano*, México: Secretaría de Educación Pública, 1975, pp. 147-156.
- "Una encuesta: ¿qué debe ser el arte americano?", *revista de avance* II, 26 (15 de septiembre de 1928): 235-236.
- Vasconcelos, J.: *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*, Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 1997 [1925].
- Vega, Belén: "De 'Musicalia' (Madrid, 1921) de Ortega y Gasset a *Musicalia* (La Habana, 1928-1932) de María Muñoz de Quevedo: estética e ideología que trascienden fronteras", *Revista de Musicología*, XXXIII, 1-2 (2010): 159-176.