

# Utopías sonoras: escollos y peligros de músicas idealizadas

FIGURAS REVISTA ACADÉMICA  
DE INVESTIGACIÓN,  
ISSN 2683-2917  
Vol. 2, núm. 1,  
noviembre 2020-febrero 2021  
[https://doi.org/10.22201/  
figesa.figuras.2020.2.1](https://doi.org/10.22201/figesa.figuras.2020.2.1)

**Recibido:**

1 de junio de 2020

**Revisado:**

13 de junio de 2020

**Aceptado:**

9 de septiembre de 2020



Esta obra está bajo una Licencia  
Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual  
4.0 Internacional.

## Sound utopias: stumbling blocks and dangers of idealized music

<https://doi.org/10.22201/figesa.figuras.2020.2.1.124>

 **Ricardo Miranda**

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical

**Resumen:** A medio siglo de su primera publicación, este artículo recupera la presencia de la música en la *Utopía* de Tomás Moro, así como en otros textos semejantes de la época donde la música jugó un papel significativo. El texto sirve para explorar el empleo de la música como parte de filosofías e ideas utópicas y para mostrar algunas de las nociones idealistas, históricas y estéticas que se dieron a la música y sus compositores en los siglos XVI y XVII. En su segunda sección, el artículo explora tales nociones utópicas en el discurso del compositor mexicano Julián Carrillo y propone que el seguimiento de las ideas utópicas puede aportar una lectura renovada en la música y discurso de los compositores mexicanos.

**Palabras clave:** Musicología, Utopía, Tomás Moro, Julián Carrillo.

Imagen superior: boceto de un retrato familiar de Tomás Moro (ca. 1527) (detalle), realizado por Hans Holbein el Joven. El astrónomo Nicolás Kratzer, amigo de Holbein y tutor de los hijos de Moro, añadió los nombres y edades de los miembros de la familia en tinta marrón. Al fondo se observa el trazo de una *viola da gamba*. Fuente: Wikimedia Foundation.

**Abstract:** Half a century after its first publication, this article retrieves the presence of music in Thomas More's *Utopia*, as well as in other similar texts from the time when music played a significant role. The exercise serves to explore the use of music as part of utopian philosophies and ideas, to show some of the idealistic, historical and aesthetic notions given to music and its composers in the 16th and 17th centuries. In its second section, the article analyzes such utopian notions in the recurrent ideas and speech of the Mexican composer Julián Carrillo and proposes that following utopian ideas can provide with a renewed interpretation of the music and Mexican composers rhetoric.

**Keywords:** Musicology, Utopia, Thomas More, Julián Carrillo.

---

## Presentación

En el boceto que Holbein dibujó con miras a realizar un retrato de Tomás Moro y su familia<sup>1</sup> –cuando corrían los días poco menos agitados que el *Chancellor* pasó en la corte de Enrique VIII– se observa el trazo de una *viola da gamba* que había de colgar de una de las paredes del cuadro: el instrumento pudo ser un signo para dar a entender que para Moro y su familia la música jugaba un papel importante y cotidiano en sus vidas. Como es conocido, el cuadro nunca llegó a realizarse, pero en 1593 Rowland Lockey, al pintar el retrato basándose en el boceto de Holbein, tomó nota puntual de la presencia del instrumento y, de hecho, puso dos artefactos –*viola da gamba* y laúd– en el margen izquierdo de su lienzo. Desde luego, el cuadro de Lockey es –más que un testimonio– un homenaje, un acto político; por ello es que resulta interesante notar que en él, respecto al boceto de Holbein, los instrumentos musicales se multiplican y desde su silencio lanzan nuestra pregunta: ¿qué pensaba Moro sobre la música?

## Primera utopía

A juzgar por las incursiones que trazó en distintas partes de su *Utopía*, quizá la música no fuera tan importante para Sir Thomas como las imágenes referidas sugieren. De hecho, al hablar de los oficios de los utopianos, establece que “no hay

---

<sup>1</sup> El boceto forma parte de la colección del *Kunstmuseum Basel (Öffentliche Kunstsammlung Basel, número de inventario 1662.31 del Kupferstichkabinett)*.

otras ocupaciones verdaderamente importantes entre los utopianos”<sup>2</sup> que no sean los oficios y labores del campo (Moro 2004 “De los oficios”, 102). Además, aclara también que “la mayoría de ellos se dedican en sus ratos de ocio al cultivo de las letras” y sólo después de la cena –en invierno– “se ejercitan en la música, o se recrean conversando” (Moro 2004 “De los oficios”, 103–104). Hasta aquí Moro parece haber labrado en contra de sí mismo: los utopianos son muy parecidos a los integrantes de cierta sociedad actual, para quienes la música es una simple diversión pasajera que dista mucho de ser una ocupación “verdaderamente importante”: la sordera, en *Utopía*, no era muy diferente de la nuestra, o de la suya, parece decirnos.

En el apartado dedicado a la filosofía moral, Moro hace eco del antiguo *quadrivium* donde la música está en relación directa con algunas de sus hermanas. Apenas un cuarto de siglo antes del nacimiento de Moro, Inglaterra había enterrado al que –hasta entonces– debe considerarse su músico más importante: John Dunstaple, fallecido en 1453 y cuyo epitafio lo describe, antes que cualquier otra cosa, como astrólogo, como “el confederado de las estrellas.”<sup>3</sup> En efecto, la aritmética, la geometría, la música y la astronomía eran consideradas entonces partes artificialmente separadas de una misma rama del conocimiento, y no debe sorprendernos que al músico cuyas pautas simbolizaron *La contenance anglois* –el término utilizado por los envidiosos compositores franceses para referirse a la eufonía de la música inglesa de la que Dunstaple fue maestro indiscutible– se haya reconocido primero como un evidente astrónomo. Moro, entonces, al describir los alcances musicales de los utopianos, parece conceder muy poco cuando afirma que ellos también tenían su *quadrivium*, puesto que “en música y en dialéctica, en aritmética y geometría, han logrado casi los mismos resultados que nuestros antecesores” (Moro 2004 “De la filosofía moral”, 121). Como también está documentado que Moro fue

---

<sup>2</sup> “Además de la agricultura, que es, como dije, tarea a todos común, aprenden un oficio determinado: tejedores de lana y lino, albañiles o artesanos, carpinteros o herreros. No hay otras ocupaciones verdaderamente importantes entre los utopianos”. La cita anterior proviene del Libro II, “De los oficios” (Moro 2004, 102). El título original de Tomás Moro es *Libellus uere aureus, nec minus salutaris quam festiuus, de optimo reipublicae statu deque noua insula Utopia*, en adelante *Utopía*.

<sup>3</sup> El epitafio de Dunstaple reza así: *Clauditur hoc tumulo, qui caelum pectore clausit, / Dunstaple loannes, astrorum conscius. Illo / Iudice novit Urania abscondita pandere caeli. / Hic vir erat tua laus, tua lux, tibi, musica, princeps, / Quique tuas dulces per mundum sparserat artes. Anno Mil. C quater semel L tria jungito, Christi / Pridie natalem, sidus transmigrat ad astra. Suscipiant proprium civem caeli sibi civ.*. Cfr. Maclean (1910, 247–248). “Se encierra en este túmulo quien el cielo en su seno encerró, John Dunstaple, concededor de las estrellas. Siendo juez aquél, Urania supo develar los secretos de los cielos. Este hombre era tu gloria, tu luz, tu príncipe, ¡oh música!; y alguien que ha esparcido por el mundo tus dulces artes. En el año mil cuatrocientos cincuenta y tres, el día anterior al nacimiento de Cristo, transmigra a las estrellas y los cielos lo reciben como ciudadano propio.” Versión del autor.

afecto a la astronomía, no deja de sorprender que su descripción del *quadrivium* utópico sustituya la astronomía por la dialéctica y, en tal sentido, es extraño que, para él, la música y las estrellas no formasen parte de una idéntica visión del mundo y el universo, puesto que se trata de una visión –ocioso es apuntarlo– que tuvo en Platón a su insuperable exponente.<sup>4</sup>

Tiene razón el musicólogo Richard Taruskin cuando nos recuerda una de las desgracias que tiñen a nuestra sociedad actual: pensar la música como algo inofensivo y que no es fuente de ningún peligro.<sup>5</sup> Y es que, quizá sin haberlo previsto, Moro se verá obligado a entrar en mayores abundamientos musicales cuando postula que, para los utopianos, “su primera y principal controversia es saber en qué consiste la humana felicidad” (Moro 2004 “De la filosofía moral”, 122).<sup>6</sup> Por respuesta, como es de todos conocido, Moro postuló al placer; *ipso facto* el asunto musical se torna peligroso y resbaladizo pues su función como medio de alabanza divina, que no de terrenal placer, queda en entredicho.

Para quien lea la explicación ofrecida por Moro de cómo han de entenderse los asuntos musicales con relación al placer, uno de los primeros autores que viene a la mente es nada menos que Kant, filósofo con quien los músicos tienen una relación compleja, difícil e inevitable. Por una parte, es lógico que no podamos prescindir de Kant para enarbolar cualquier fundamento estético para el arte sonoro, en particular para todo aquello relacionado con el formalismo o, para decirlo con Taruskin, con la “utopía formalista”;<sup>7</sup> al mismo tiempo, la música fue un tanto malentendida por el filósofo de Königsberg, en cuanto que para él las pautas sin palabras eran, prácticamente, un entretenimiento distante del arte, un fenómeno apto para la buena digestión y no para grandes vuelos estéticos, “más entretenimiento que

---

<sup>4</sup> “La afición que muestran los utopianos por la astronomía es eco de la que sentía Moro por dicha ciencia.” (Laurent 2004, 122).

<sup>5</sup> Richard Taruskin, en el prefacio a su libro *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays* afirma: “en nombre de la autonomía y la autenticidad, la música clásica se ha convertido, a un grado alguna vez literalmente inconcebible, en la música de ningún lado, compuesta para nadie y tocada para nadie.” (2009, xv). La traducción es del autor.

<sup>6</sup> “Discuten sobre la virtud y sobre el placer, mas su primera y principal controversia es saber en qué consiste la humana felicidad. Empero, parecen inclinarse hacia los que se deciden por el placer, en el cual ven, si no la totalidad, la mayor parte de la felicidad humana.” (Moro 2004, 122).

<sup>7</sup> “Lo mismo dentro de la comunidad intelectual de músicos como fuera de ella, he alzado mi voz contra el formalismo estéril que campea entre los músicos, y contra las actitudes irreflexivas sobre la música que prevalecen fuera de ella.” (Taruskin 2009, 2). La traducción es del autor.

cultura”<sup>8</sup> en su infame y conocida definición. Es curioso que Kant haya empleado el término *Empfindungen*, –que habla de raptó, de captura– para describir el “juego de sentimientos” que para él representaba la música, pues en dicho concepto –según explica Dahlhaus– hay una fusión “de cualidades sensuales y emociones, de cosas que encantan y cosas que conmueven” (Dahlhaus 1990, 32). *Empfindungen* es exactamente lo que Moro parece haber tenido en mente cuando se adentró a explicarnos el lugar de la música en el terreno de los placeres, en un pasaje famoso, pero que nunca está de más citar completo:

Los placeres del cuerpo divídanlos en dos clases, la primera de las cuales comprende los que producen sobre los sentidos una impresión manifiesta, bien cuando se restauran órganos agotados por el calor interno (así al comer y beber) o cuando el cuerpo se desprende de sus excedentes. Así sucede cuando purgamos de sus excrementos los intestinos, o al practicar el acto de la generación, o al calmar la picazón de algún miembro friccionando o rascando. A veces, ciertamente, el placer procede no de la reconstitución que exigen nuestros órganos, ni de la expulsión de lo que nos molesta, sino de alguna fuerza oculta cuyo efecto manifiesto no es otro que halagar nuestros sentidos, cautivándolos y atrayéndolos hacia sí. Tal el que nace de la música (Moro 2004 “De la filosofía moral”, 128-129).

La dudosa capacidad de la música como una tarea buena y honorable nunca dejó de perturbar a muchos de los escritores cristianos desde San Agustín y seguramente hizo que Moro entrase más bien en forma involuntaria *in medias res* sobre la vida musical de los utópicos; por ello no deja de ser tan interesante, como divertido, advertir que el puritano Sir Thomas haya caído en la peligrosa trampa de abordar la música como una fuente de placer, y que haya colocado a nuestro arte sonoro tan cerca del mundano asunto de las expulsiones corporales o de la comezón. Pero a pesar de su inadvertido sentido del humor, si las referencias musicales en la *Utopía* terminasen aquí, el libro vendría a ser, desde este punto de vista, un desencanto absoluto cuyo único valor sería el de haber profetizado ciertas prácticas sociales en boga, que hacen de la música, en efecto, una fuente de placer sensual y nada más.

---

<sup>8</sup> El texto original de Kant es el siguiente: “Nach der Dichtkunst würde ich, wenn es um Reiz und Bewegung des Gemüts zu tun ist, diejenige, welche ihr unter den redenden am nächsten kommt und sich damit auch sehr natürlich vereinigen läßt, nämlich die *Tonkunst*, setzen. Denn, ob sie zwar durch lauter Empfindungen ohne Begriffe spricht, mithin nicht wie die Poesie etwas zum Nachdenken übrigbleiben läßt, so bewegt sie doch das Gemüt mannigfaltiger und, obgleich bloß vorübergehend, doch inniglicher; ist aber freilich mehr Genuß als Kultur [...] und hat, durch Vernunft beurteilt, weniger Wert, als jede andere der schönen Künste.” (Kant 1974, 267).

Tal vez por esta razón, la lectura de una referencia final a la música en el capítulo que habla de los asuntos religiosos es sorprendente. Pero lo es más todavía en virtud de que se trata –esta vez sí– de un asunto que nos llama la atención. De entrada, Moro recuerda el asunto musical al explicarnos que los utopianos “acompañan con cantos sus funerales, recomendando su alma a Dios con gran afecto, y queman su cuerpo reverentemente, pero sin tristeza” (Moro 2004 “De las religiones de los utopianos”, 159). Pero párrafos más tarde, nos presenta la más interesante de sus descripciones musicales al referirse al curso de las ceremonias religiosas:

Al entrar al templo el sacerdote revestido de tales ornamentos, prostérnanse todos los fieles respetuosamente, en un silencio tan profundo que la escena sobrecoge el ánimo cual si acabara de presentarse súbitamente la Divinidad. Después que los fieles se han mantenido un rato en semejante posición, álzanse todos a una señal del sacerdote y cantan entonces las alabanzas al Señor, mezclando sus voces a las de los instrumentos, que son en gran parte muy diferentes de los que vemos en nuestro mundo y casi todos ellos más armoniosos que los nuestros, que no pueden comparárseles. En este aspecto, los utopianos nos son extremadamente superiores, pues toda su música, así instrumental como vocal, imita y expresa perfectamente los sentimientos naturales y adapta los sonidos a lo que pretenden expresar. El canto expresa también la alegría, la piedad, la turbación de ánimo, el dolor y la cólera; y la forma de la melodía corresponde con tanta exactitud a los sentimientos que pinta, que el alma del auditorio se siente conmovida, penetrada e inflamada por ella de modo maravilloso (Moro 2004 “De las religiones de los utopianos”, 166-167).

El encontrar semejante descripción de la música en las páginas finales de la *Utopía* resulta estimulante. Moro adelanta en este párrafo la que sería la teoría musical característica del barroco, llamada teoría de los afectos o *Afektenlehre* y que postula, a ciencia cierta, que la música vocal debe adaptarse a “la alegría, la piedad, la turbación de ánimo, el dolor y la cólera”, no siendo sino una de las primeras entre las muchas listas de afectos musicales que los teóricos del barroco trazarían un siglo más tarde. Para Athanasius Kircher, por ejemplo, los afectos eran siete: *amor*, *laetitia*, *praesumptio*, *luctus*, *conmiseratio*, *furor* y *afflictio*; para Descartes, en cambio, eran sólo seis: admiración, amor, odio, deseo, alegría y tristeza. El número de los afectos fue creciendo hasta que Mattheson entregó en el siglo XVIII una lista muy ambiciosa, sin dejar de ser notable que Moro ya describía, en el alba del siglo XVI, lo que acabaría por ser la teoría musical prominente de los siglos XVII y primera mitad del XVIII. Este párrafo, por lo demás, resulta incomparable de cara a las descripciones musicales que harán otras utopías famosas. Bacon, en su *Atlantis Nova*, nos da una descripción fascinante de instrumentos y de sonidos novedosos:

Disponemos también de casas de sonidos, donde practicamos y demostramos toda clase de aquéllos y cómo se producen. Poseemos armonías que no tenéis vosotros, de sonidos de cuarta y de intervalos menores aun, e instrumentos de música diversos, igualmente desconocidos para vosotros, algunos de los cuales son de sonido más dulce que todos los que tenéis, con campanas y timbres de sonido delicado y dulce. Hacemos que sonidos débiles parezcan fuertes y profundos e, igualmente, que los sonidos fuertes parezcan atenuados y agudos (Bacon 2010, 235).

Aunque el párrafo de Bacon aporta mayores detalles de su fascinante casa de sonidos, ya la palabra y la descripción inicial delatan lo limitado de su visión utópica: como Kant, como Sir Thomas antes de su descripción final, como tantos otros, Bacon se queda en el umbral de lo sonoro y considera, de forma implícita, que la música es, en efecto, una sensación sonora que en su *Atlantis Nova* posee mayores recursos acústicos; del efecto de la música, de su transformación en un arte incluso peligroso, nada nos dice, porque quizá nada supo al respecto.

Aunque la posibilidad de traer aquí algunas otras utopías para revisarlas desde la perspectiva musical es tentadora, sólo cederé una vez más el tema. En *Thelema*, la abadía fundada por Pantagruel, la música fue uno de los asuntos centrales y, en definitiva, los ideales miembros de la comunidad rabelaisiana habían de ser músicos diestros: “Tan noblemente estaban educados” –nos dice–

que entre ellos no había uno solo que no supiera leer, escribir, cantar, tocar instrumentos de música, hablar cinco o seis idiomas y componer en prosa o verso. Jamás se han visto caballeros tan discretos, tan galantes, tan ágiles a pie y a caballo, tan fuertes para remar y para manejar todas las armas, como los que allí había (Rabelais 1923, 168).

Si la cita de Rabelais tiene algún sentido es porque muestra que –en lo que atañe al platónico papel de la música en la educación de los individuos y en la conformación de un estado ideal– Gargantúa entendió mejor que sus utópicos acólitos ingleses que, en un mundo ideal, la educación musical de los individuos es imprescindible. *Thelema*, para decirlo de otra manera, se localiza en las antípodas de *Utopía* donde sus habitantes “sólo después de la cena –en invierno– se ejercitan en la música”. Pero en cambio, Rabelais peca de la misma omisión de Bacon: nada nos dice de cómo era la música de los thelemitas; Moro, en cambio, trazó un boceto de singular alcance y valor profético: la música de los años por venir sería como la música religiosa de los utópicos. Tal vez la viola planeada por Holbein tenga, después de todo, un sentido importante.

Descubrir las huellas de la música en las páginas de la *Utopía* permite tejer sobre ciertos aspectos históricos y estéticos; aunque es a propósito de estos últimos donde las breves líneas dedicadas por Sir Thomas a la música cobran particular interés. Y ya que ciertas coordenadas históricas y estéticas han quedado al descubierto, es posible seguir con ellas un poco más adelante; y escuchar a una u a otra de manera prominente, pero sin separarlas por entero.

Lo primero que habrá de advertirse desde la perspectiva de la historia de la música, es que Moro fue injusto con los suyos. Cuando apunta que “los utopianos nos son extremadamente superiores, pues toda su música, así instrumental como vocal, imita y expresa perfectamente los sentimientos naturales”, olvida –o no quiere escuchar– la música insuperable de Thomas Tallis, compositor extraordinario que sirvió a los Tudor –desde el rey Enrique hasta la reina Isabel– con notable capacidad artística y de supervivencia política. Que Moro y Tallis habrán cruzado el mismo camino, el mismo pasillo real, más de una vez, es un hecho; aunque cuando Tallis estrenó la más famosa de sus piezas –*Spem in alium* para cuarenta voces– Moro ya había sido decapitado. En todo caso, ni Moro ni Rabelais ni algún otro escritor –utópico irrefrenable o desconsiderado realista– pudo haber imaginado que la música sacra alcanzaría en Tallis una de sus cumbres insuperables. Si hablamos de música utópica, ni qué decir tiene: el fabuloso motete permanece como prueba de la música más ambiciosa y excelsa, real o imaginada. Como todo indica que Tallis fue un católico convencido y que aquella obra maestra fue escrita para Thomas Howard, el duque de Norfolk, también decapitado por católico en 1572, podemos asumir que Moro habría quitado aquello de “extremadamente superiores”, de haber tenido oportunidad de preparar alguna segunda edición.

Pero entre quienes rápidamente se dieron cuenta de que los caminos de la música, la religión y los mundos utópicos podrían entrecruzarse en desagradable tiempo presente, sobresale William Byrd, el compositor isabelino, colega y alumno de Tallis. Ya Joseph Kerman, en un ensayo memorable,<sup>9</sup> había señalado su sorpresa al constatar que quienes escribieron la historia del catolicismo inglés habían olvidado recuperar a Byrd, un artista que sólo puede compararse en tiempo y estatura con Shakespeare, cuya figura había quedado ensombrecida por el recuento de los

---

<sup>9</sup> En *Write All These Down: Essays on Music* de Joseph Kerman. El capítulo 5 se titula “William Byrd and Elizabethan Catholicism”; en éste menciona cómo los historiadores católicos hicieron de lado la música de Byrd –“And so Catholic historians have paid Byrd almost no attention” – y hace alusión al trabajo historiográfico de E. H. Fellowes sobre la vida del compositor. El capítulo “Byrd’s Association with the Catholics” es el número III de dicha obra.



hechos de mártires, prelados o santos. William Byrd había surgido entre las filas musicales asociadas a la Real Capilla, pero sólo tras la llegada de Isabel al trono, gozó de un lugar prominente y privilegiado: a él y a Tallis obsequió la reina una patente sobre la venta de papel de música y partituras, además de haberles conferido la renta de distintas tierras o propiedades. Recuperado por los historiadores de la música inglesa encabezados por Edmund H. Fellowes, a Byrd le fue asignado el lugar primigenio entre los compositores británicos, aunque el asunto de su filiación religiosa fue descrito en un capítulo cuyo encabezado lo dice todo: “Byrd’s Association with the Catholics”. Lejos de haber sido una mera asociación, sociedad conveniente, Byrd hubo de trazar los años finales de su vida bajo la inclemente férula anglicana impulsada por su monarca. Aprendió de Tallis, su socio y mentor, a mantenerse a flote y en el favor real; pero tras diversas y reiteradas apariciones de su esposa y de él mismo en distintas listas de recusación, acabó por mudarse a Utopía que, para efectos del músico, se hallaba a sólo 25 millas de Londres, en un pequeño enclave llamado Stondon Massey. A ese páramo perdido decidió retirarse Byrd tras haber sido testigo de innumerables atropellos, donde la ejecución del jesuita Edmund Campion y de otros dos clérigos había sido el más horrendo aunque de ninguna manera el único hecho desagradable que le tocaría vivir desde su convicción cristiana. Arropado por el mecenazgo de Sir John Petre, quien había hecho de su morada Ingatestone Hall, un santuario católico protegido por la distancia y la discreción, Byrd compuso entonces música prohibida: música litúrgica católica, misas en latín que se celebraron clandestinamente. La música católica prohibida sólo pudo sobrevivir en Utopía, una ínsula donde la libertad religiosa era un valor consagrado; Stondon Massey fue la ínsula donde William Byrd escribió la que tal vez deba considerarse la más lograda entre las músicas católicas de su tiempo; Byrd se trasladó a Utopía en 1594 y allí falleció en 1623. “Uno de los principios más antiguos de Utopía establece que nadie debe ser molestado por causa de su religión” (Moro 2011, 180), escribió un iluso Moro; pero la paradoja estriba en reconocer que en alguna y nada menor medida, la emotividad y profundidad de la música católica de Byrd se debe a su condición de perseguido, a la inevitable conclusión de que la libertad religiosa de los utópicos sólo era eso, una utopía, una quimera hundida sin remedio a la vista junto con los galeones de la no tan grande y menos felicísima Armada.

Volvamos ahora a las coordenadas de lo estético. Como en tantos otros ámbitos, *utopía* es un concepto que tiene ahora, en asuntos musicales, una acepción particular y propia. Se refiere, de manera genérica, a todas aquellas empresas musicales que aspiraron a trascender las fronteras conocidas de lo musical. En la precisa definición de Taruskin: “las ideas utópicas, todas corrupciones del romanticismo, han aislado la música clásica de las audiencias y han contribuido a precipitar su

declive como fuerza cultural de la sociedad del siglo xx” (Taruskin 2009, xv)<sup>10</sup> y XXI, por supuesto. En la escena musical, el pensamiento utópico se ha concentrado en dos conceptos poderosos: “autenticidad” y “autonomía”. El primero hizo de lo auténtico un valor *sine qua non* de lo musical: si los intérpretes no son auténticos, si la música no es auténtica, si los instrumentos no son auténticos, entonces el asunto no tiene valor. Por el contrario, puede tocarse música de pobre calidad, sin arte ni inventiva; pero si esa música proviene de músicos o medios auténticos, le damos entonces un valor *a priori*. Como la música clásica no puede ser apreciada por autenticidad alguna –y ahí están las obras maestras y con plagios de Händel o Mozart para probarlo– se puso en boga, desde hace ya media centuria, la idea de la interpretación auténtica. “Tocado en instrumentos auténticos”, “interpretación auténtica” son frases que se convirtieron en divisas favoritas de los músicos y, en gran medida, del auge de innumerables grupos de música antigua que vendieron –al mundo tanto como a ellos mismos– la idea de que estábamos escuchando, por vez primera, un Mozart o un Beethoven “auténticos”, “restaurados”. En ese momento el público del ámbito clásico –de suyo una discreta minoría comparada con la masa que consume sin parar la música comercial– hubo de dividirse: de un lado quedaron los adeptos del pasado, atrapados en el ámbar de las orquestas e intérpretes tradicionales encabezados por las otrora célebres grabaciones de la Filarmónica de Berlín para *Deutsche Grammophon* con Herbert von Karajan a la batuta; del otro, los partidarios de lo auténtico y actual. Hoy, entusiasmados y acostumbrados a la presencia de otros grandes grupos de interpretación históricamente informada y de conjuntos especializados en repertorio renacentista y barroco, es fácil olvidar el papel pionero del recién fallecido Nikolaus Harnoncourt y su *Concentus Musicus* fundado ¡en 1953!<sup>11</sup> Pero ese olvido se repara con facilidad si repasamos la lista de esos famosos ensambles y sus respectivos años de fundación, siempre posteriores: *La Petite Bande* de Sigiswald Kuijken (1972),<sup>12</sup> el *English Concert*, fundado por Trevor Pinnock en 1972,<sup>13</sup> el *Taverner Consort*, de Andrew Parrott (1973),<sup>14</sup> la famosa *Academy of Ancient Music*, establecida por Christopher Hogwood el mismo 1973,<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> La traducción es del autor.

<sup>11</sup> <https://www.concentusmusicus.com/ueber-uns/> Revisado el 17 de septiembre, 2020.

<sup>12</sup> <https://www.lapetitebande.be/nl/la-petite-bande> Revisado el 17 de septiembre, 2020.

<sup>13</sup> <https://englishconcert.co.uk/about-us/> Revisado el 17 de septiembre, 2020.

<sup>14</sup> <https://www.taverner.org/about-us> Revisado el 17 de septiembre, 2020.

<sup>15</sup> <https://www.aam.co.uk/who-we-are-what-we-do/> Revisado el 17 de septiembre, 2020.

los *Tallis Scholars* reunidos por Peter Phillips también en 1973,<sup>16</sup> el *Hilliard Ensemble* (1974)<sup>17</sup> y los más tardíos *English Baroque Soloists* de John Eliot Gardiner (1978),<sup>18</sup> *Les Arts Florissants* dirigidos por William Christie desde 1979<sup>19</sup> o la *Orkest van de Achttiende Eeuw* impulsada por Frans Brüggen (1981).<sup>20</sup> Sin duda, estos grupos han atraído nuevos públicos a la música clásica y todos han aportado, en generosa medida, interpretaciones notables, pero lo han hecho a costa de impulsar la utopía de lo auténtico, o –como es el caso de los *Tallis Scholars*– contraponiendo a los repertorios tradicionales un impresionante acervo de música vocal renacentista que es, por así decirlo, una renovada utopía: en términos históricos el empleo de voces femeninas para los repertorios sacros era impracticable; de modo que la restitución del repertorio vocal de música sacra del Renacimiento –la música de la época de Tomás Moro– ha sido hecha con un ensamble imaginario, que poco habría tenido en común con lo que los Tudor o la progenie de los Reyes Católicos pudieron escuchar en sus respectivas capillas.

## Segunda utopía

La segunda utopía, en nada lejana de la anterior, radica en entender la música contemporánea como el bastión inasible de lo autónomo: la música no se debe sino a sí misma, la buena música no puede existir sin deberse a una gramática generativa que con perfección matemática la crea; que la música diga algo, signifique algo, que la música conmueva, son todas aspiraciones de los diletantes, de los catecúmenos, de los aficionados; una música, como la describe Taruskin, literalmente utópica, “la música de ningún lugar, escrita y tocada para nadie, para casi nadie” (Taruskin 2009, xv). En efecto, el pensamiento utópico permeó muchas de las pautas y escritos de figuras tan importantes como Schoenberg o Stravinski, e hizo que las ideas de estos compositores se volvieran normas de pensamiento y punto de partida para propuestas aún más utópicas, más autónomas y más auténticas. La radicalización que la música experimentó a partir de la II Guerra Mundial, ha traído como

---

<sup>16</sup> <https://www.thetallisscholars.co.uk/about-us> Revisado el 17 de septiembre, 2020.

<sup>17</sup> <https://www.ecmrecords.com/artists/1435046142/the-hilliard-ensemble>  
Revisado el 17 de septiembre, 2020.

<sup>18</sup> <https://monteverdi.co.uk/about-us/english-baroque-soloists>  
Revisado el 17 de septiembre, 2020.

<sup>19</sup> <https://www.arts-florissants.com/les-arts-florissants.html>  
Revisado el 17 de septiembre, 2020.

<sup>20</sup> <https://orchestra18c.com/about-the-orchestra/> Revisado el 17 de septiembre, 2020.

consecuencia una separación absoluta de la música contemporánea respecto de la sociedad. Esta utopía de lo autónomo, condensada en la infame pregunta lanzada por Milton Babbitt –*Who cares if you listen?*–<sup>21</sup> ha resultado de un enorme poder corrosivo: si la música fue, en el siglo XIX, una de las fuerzas que mejor delinearon la sociedad y sus prácticas culturales, el desplazamiento de ese papel para devenir en un triste objeto de consumo se debe, en gran medida, a la elaborada, sofisticada y aislada creación de los músicos actuales. En las duras, pero no falsas palabras de Alessandro Baricco:

La música contemporánea, hoy, es sustancialmente una realidad mantenida en pie artificialmente. Es un organismo en coma que algunas máquinas homologadas mantienen con vida [...] El público sigue sin entenderla, la evita, cuando la cosa va bien la tolera. [...] Es, de hecho, el objeto de deseo de una minoría absoluta (Baricco 1999, 46-47). [...] Si hoy hay una humanidad ofendida, y la hay, ciertamente no desea ser representada por una serie dodecafónica o por un sesudo ejercicio estructuralista. Después de todo no pretende mucho: a veces encuentra refugio incluso en la nadería de una cancioncita comercial. (Baricco 1999, 66-67)

El concepto de Utopía –entendido musicalmente como la adopción de lo auténtico o de lo autónomo– puede convertirse así en una valiosa herramienta metodológica. Permite a los musicólogos cuestionar cualquier fenómeno musical tan pronto visos de uno u otro aspecto utópico se presentan y, por ello mismo, servirá para dismantelar, bajo una nueva luz, obras, autores o prácticas musicales previamente estudiadas. *Sir Thomas More, musicological consultant*. Quién lo dijera.

## Julián Carrillo

Los ejemplos abundan, pero tanto para no caer en el conocido error de mirar la paja en el ojo ajeno, como para mostrar brevemente un ejemplo particularmente interesante, terminaré refiriéndome al primer compositor mexicano que viene a cuento al hablar de música y utopía: Julián Carrillo. Desde luego es fácil imaginar el porqué de la noción de Carrillo respecto a un novedoso universo de sonidos tiene inmediatos tintes utópicos. Como en la casa de sonidos descrita por Bacon, Carrillo hizo construir distintos instrumentos –basados en los tradicionales como arpas, pianos o cornos– que eran capaces de producir nuevos sonidos. Como el

---

<sup>21</sup> En realidad, el título impuesto por el editor a un controvertido artículo de Milton Babbitt titulado “The composer as specialist” [“Who cares if you listen”] en *High Fidelity* (febrero de 1958), reimpr. en *Source Readings in Music History* (Strunk 1978, 1305-1311).

músico de Ahualulco nunca fue a una buena escuela, no leyó ni a Bacon ni a Moro, pero le habría dado enorme gusto poder aplicar a su curioso instrumental (pianos metamorfoseadores, arpas octavinas; es decir, afinadas en octavos de tono) la exacta descripción escrita por Bacon: “Poseemos armonías que no tenéis vosotros, de sonidos de cuarta y de intervalos menores aun, e instrumentos de música diversos, igualmente desconocidos para vosotros” (Bacon 2010, 235).

Los instrumentos inventados o, mejor dicho, adaptados de Carrillo son la materialización de aquellos que Moro nos hizo ver en su famosa isla “que son en gran parte muy diferentes de los que vemos en nuestro mundo y casi todos ellos más armoniosos que los nuestros, que no pueden comparárseles” (Moro 2011, 193). Como los utópicos de hace cinco siglos, Carrillo cometió el error de enfatizar la parte sonora de su música: el simple hecho de haber inaugurado una sucursal mexicana de la casa de sonidos de la *Atlantis Nova* ya era, en su visión, mérito y avance suficiente, por no decir extraordinario. Además, sin ofender a nadie, puede decirse que Carrillo fue también –como sus célebres antecesores utopianos– un mentiroso consistente. Así lo muestran sus desmedidas afirmaciones al escribir la música para una película de argumento guadalupano,<sup>22</sup> tanto como la explicación y fundamento que dio a su *Sonido 13*, de las que vale la pena recordar enseguida varios detalles.

## Final

Terminaré citando *in extenso* algunos de sus párrafos delirantes, que no son otra cosa que un recuento –corregido y aumentado– de las casas sonoras de Bacon y de la música de Atlántida, un recuento que Carrillo quiso disfrazar –maliciosamente, como la ubicación geográfica de Utopía o de la Atlántida– en una nebulosa de información supuestamente “histórica”. Y aunque sería mejor leer la amplia cita de corrido, es imposible no detenerse a saborear la malicia utópica de su frase inicial que dice: “Me explicaré, profundizando en la historia de la música, hasta llegar, retrocediendo, a lo que no es hipótesis, a la China de hace 46 siglos...”. Si la música china de hace 46 siglos no es una hipótesis, entonces nada lo es ni puede serlo. Pero esas mentiras descomunales han de dispensarse a Moro y su progenie en aras de una narrativa interesante. De modo que Carrillo continuó:

---

<sup>22</sup> Invitado en 1942 a musicalizar la película de Julio Bracho *La virgen que forjó una patria*, Carrillo escribió una partitura para voces y ensamble microtonal que intituló “*La Virgen Morena*, la música que oyó Juan Diego cuando se le apareció la virgen de Guadalupe en el cerro del Tepeyac” (Hernández-Hidalgo 2000, 69).

—En aquella época, tenía la música sólo cinco sonidos, equivalentes a lo que hoy llamamos “do”, “re”, “fa”, “sol”, “la”, conocidos también con el nombre de escala pentafónica. Un emperador chino de hace 4 mil 600 años tuvo la idea de que los sonidos musicales debían obedecer a alguna ley física que los encadenara, y para comprobarlo, comisionó al filósofo Lung Lin para que estudiara el problema, ordenándole que se retirara a los bosques de bambú a meditar; y este hombre tuvo la genial idea de llevar los sonidos musicales al campo biológico, pues sospechó que de igual modo que los seres vivos son capaces de reproducirse, los sonidos debían multiplicarse a su vez, es decir, que de uno surgieran otros. Y esa ley, que tardó veinte siglos en comprobarse, fue la que le sirvió de base para ordenar el encadenamiento de los cinco sonidos conocidos. El filósofo tomó como sonido la nota “fa” y dedujo que ésta debía producir lo que hoy llamamos la quinta perfecta, o sea el “do” (armónico 3 de la nota “fa”). Fue pues, “do” sonido 2, supuesto que “fa” fue sonido 1; el “do” a su vez produjo su quinta perfecta “sol” y fue esta nota el sonido 3; “sol” a su vez produjo su quinta perfecta “re” y ésta fue el sonido 4; y, por último, “re” produjo su quinta perfecta “la”, denominada sonido 5. Y como sólo había cinco sonidos en la música, el filósofo dio por terminada su misión, supuesto que lo había explicado todo sobre una base física, base que posteriormente se conoció con el nombre de Gama de los Armónicos.

—¿Y luego?

—Pues transcurrieron veinte siglos [...] hasta llegar a Terpandro, quien tuvo la suficiente fuerza creadora para pensar que los sonidos musicales podrían aumentarse siguiendo el proceso físico del filósofo chino de veinte siglos antes; y diciendo y haciendo se dijo: Si “fa” produjo “do”; y “do” produjo “sol” y “sol” produjo “re” y “re” produjo “la” es evidente que “la” producirá “mi” y “mi” producirá “si” y sin titubeos agregó dos cuerdas a la lira para dar las notas “mi” y “si”, sonidos 6 y 7 respectivamente.

—¡Veinte siglos para llegar a Terpandro!

—Veinte siglos. [...] Después de la conquista de Terpandro, necesitó la humanidad 17 siglos para aumentar los sonidos musicales, y en esta ocasión correspondió a Roma, la Roma de los Césares, conquistar el sonido octavo “si” bemol, en el siglo XI. Luego surgieron los sonidos 9, 10, 11 y 12, representados por las notas “la” bemol, “sol” bemol, “mi” bemol y “re” bemol. Corresponde pues, a Grecia, la conquista de los sonidos 6 y 7, a Roma los que van del 8 al 12, y a México, desde el 13 y hasta el infinito. Mejor dicho, México ha conquistado con su revolución del Sonido 13 el derecho a figurar en la historia de la civilización, juntamente con Grecia y Roma [...]

”Hay que pensar que para aumentar los cinco sonidos en uso hace 46 siglos, se necesitaron dos mil años de tiempo; que después de avanzar los sonidos del 7 al 8 transcurrieron diecisiete siglos; y que luego para ir del 12 al 13, solamente fueron necesarios ocho.

—Esto es sorprendente.

—Pues no lo es, porque en México, en diez minutos de experimentación, un simple estudiantillo de Conservatorio, fue del sonido 13 al 96 y en menos de un tercio de siglo del 96 al infinito, que es donde hoy nos encontramos. [...] Ningún país podrá por lo mismo, en los siglos que vienen, encontrar mayor número de sonidos de los que tiene México en su haber (Heliodoro 2002, 108–111).<sup>23</sup>

Ante semejante discurso no queda sino la constancia de haber sido advertidos: Julián Carrillo pudo juntar en una sola visión las utopías de lo autónomo y lo auténtico en forma singular. La música se reduce al *ars combinatoria* de un número infinito de sonidos que, no obstante serlo, él ya descubrió en su totalidad. Y como esos infinitos sonidos han sido encontrados por un mexicano “estudiantillo de Conservatorio”, ese mérito es ahora auténtico, nacional, único, utópico.

La farragosa cita no conforma, sin embargo, sino los primeros compases de una investigación por venir. La aplicación de la utopía como concepto musicológico dará nuevas visiones y frutos en torno a Carrillo y, seguramente, al estudio de muchos otros autores y repertorios, insulares o continentales, donde las manifestaciones de lo auténtico o lo autónomo cobraron fuerza insospechada. Algo de esas utopías, desde luego, tiñó la búsqueda de sonoridades prehispánicas en compositores como Chávez o Gomezanda, o de los etnomusicólogos y antropólogos enfrascados en estudiar los artefactos sonoros de las culturas precolombinas; mientras tanto, del otro lado de la misma moneda, los engaños musicales se reproducen con apabullante inventiva para vendernos, por aquí y por allá, músicas “auténticas” falazmente utópicas, desde los que venden sus tamborazos en el zócalo hasta la irrisoria autenticidad de ciertas cantantes que, sólo por aderezarse con plumas o con prendas de bordados indígenas, de atuendos tipo Frida o de sombreros de dudosa factura, ya quieren que las escuchemos con indulgencia. Música y utopía se dan la mano en formas insospechadas. Quedamos advertidos.—

---

<sup>23</sup> Julián Carrillo, entrevistado por Rafael Heliodoro Valle, *Universidad: mensual de cultura popular*, octubre de 1936, tomo III, núm. 1. La entrevista, recuperada como “Diálogo con Julián Carrillo”, fue reproducida en el número conmemorativo de *Universidad de México* con una nota preliminar de Ricardo Miranda (Heliodoro 2002, 107–115).

## Referencias

- Bacon, Francis. 2010. *La Nueva Atlántida*. Versión castellana de Heriberto Falk. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata.
- Baricco, Alessandro. 1999. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin, una reflexión sobre música culta y modernidad*. Madrid: Siruela.
- Dahlhaus, Carl. 1990. *Esthetics of Music*. Traducción al inglés de William Austin. England: Cambridge University Press.
- Fellowes, Edmund H. 1948. "Byrd's association with the catholics." In *William Byrd*, 36-46. Oxford: Oxford University Press.
- Heliodoro Valle, Rafael. 1936. "Diálogo con Julián Carrillo." *Universidad. Mensual de Cultura Popular* tomo III, núm. 1 (octubre): 31-37. <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/7caab5d5-0d58-4a4c-97ac-bf4ee88347db?filename=dialogo-con-julian-carrillo> Revisado el 17 de septiembre, 2020.
- Heliodoro Valle, Rafael. 2002. "Diálogo con Julián Carrillo." Presentación y notas de Ricardo Miranda. *Revista Universidad de México 1930-1938. Nuestros primeros pasos*, núm. 613-614 (julio): 107-115. Presentación disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/abe57cd5-b175-49a9-96b8-b8fadb975b08?filename=nota-de-ricardo-miranda-acerca-de-una-entrevista-a-julian-carrillo> Entrevista disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/aed42130-eaaa-4254-920c-3dc231c8875d?filename=dialogo-con-julian-carrillo> Revisados el 17 de septiembre, 2020.
- Hernández-Hidalgo, Omar. 2000. *Catálogo integral del archivo Julián Carrillo*. San Luis Potosí: Ponciano Arriaga.
- Kant, Immanuel. 1974. *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Kerman, Joseph. 1998. "William Byrd and Elizabethan Catholicism." In *Write All These Down: Essays on Music*, 77-90. Berkeley: University of California Press.
- Maclean, Charles. 1910. "The Dunstable Inscription in London." *Sammelbände Der Internationalen Musikgesellschaft* 11, núm. 2: 232-249. <https://www.jstor.org/stable/929313> Revisado el 24 de mayo, 2020.
- Moro, Tomás. 2004. *Utopía. El estado perfecto*. Edición y notas de Alberto Laurent. Barcelona: Ediciones Abrazas.
- Moro, Tomás. 2011. *Utopía*. Traducción y notas de Ramón Esquerria. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Rabelais, François. 1923. *Gargantua y Pantagruel*. Edición y traducción de Eduardo Barriobero y Herrán, vol. 1. Madrid: M. Aguilar Editor (Imp. de Juan Pueyo) (Colección de autores regocijados).
- Strunk, Oliver. 1978. *Source Readings in Music History*. Edición revisada de Leo Treitler. Nueva York: Norton.
- Taruskin, Richard. 2009. *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*. Berkeley y Londres: University of California Press.