

# DIÁLOGO CON JULIÁN CARRILLO\*\*

Entrevista de Rafael Heliodoro Valle\*

México ha cerrado el ciclo de las conquistas de sonidos, así como el descubrimiento de los polos cerró el de las conquistas terrestres. Y ello se debe al hallazgo del Sonido 13, que dio la base para seguir enriqueciendo las emociones del alma humana.

Julián Carrillo, al hablarme, en un inolvidable soliloquio, de todo lo que espera de las indagaciones que está siguiendo, para dar otras perspectivas a la que él llama la Revolución del Sonido 13, me ha hecho afirmaciones explícitas que permiten asegurar que nada ni nadie será capaz de hacerlo retroceder en una campaña que le ha obligado a refugiarse en su biblioteca, allí donde puede percibir corrientes mentales en la más brillante atmósfera, para renovar sus teorías y explicarlas con la pasión que sólo tienen los poseos, los que viven totalmente para una idea y se queman en su íntima llama.

\*Aunque nació en Honduras, Heliodoro Valle, realizó su carrera académica en México. Recibió la maestría y el doctorado en ciencias históricas por la UNAM. Como docente trabajó en la Escuela Nacional de Maestros, en la Nacional Preparatoria y en la UNAM. También trabajó en el servicio exterior de su país como cónsul de Honduras en Mobile, EUA y en Belice; fue embajador de Honduras ante EUA y la OEA (1949-1955). Además dirigió las publicaciones del Museo Nacional de México (1921-1922); las revistas *El Libro y el Pueblo* (1921-1924) y *Bibliografía Mexicana*. Escribió las siguientes columnas en diversas publicaciones latinoamericanas: "Cosmópolis", "Gazapos" y "Columna de humo", con los pseudónimos de Próspero Mirador, Guillermo Galindo, Miguel A. Osorio, Ángel Sol y Luis G. Mila. En 1940 recibió el Premio Marie Moros Cabot de periodismo. Esta entrevista a Julián Carrillo se publicó en *Universidad: mensual de cultura popular*, octubre de 1936, tomo III, núm. 9.

\*\*Músico cuyos estudios los realizó en su natal San Luis Potosí, el Distrito Federal y Leipzig. Volvió a México en 1905 y ocho años después se convirtió en director del Conservatorio Nacional. En 1914 fue a Estados Unidos y ahí escribió la partitura para la proyección de la película *Intolerancia*, de David W. Griffith. En 1920 regresó a México y de nueva cuenta fue director del Conservatorio. Con el descubrimiento del Sonido 13, construyó instrumentos para la ejecución de sus composiciones y fundó la Orquesta Sinfónica del Sonido 13. Introdujo el microtonalismo en el cine al hacer la música coral que acompaña la aparición de la Guadalupana en la cinta *La virgen morena*, de Gabriel Soria. Grabó tres sinfonías, dos misas, una ópera y otras composiciones. Falleció en 1965.

—Ha hecho usted bien en venir a verme —exclama— porque tenía que comunicarle algunas noticias. La primera es que haré un viaje a Europa para presentar mis instrumentos, los que he creado a fin de que la Revolución del Sonido 13 se ponga en marcha definitiva y deje de ser lo que muchos creen que es, una simple hipótesis, porque no me ha sido posible contar con apoyo que me permita llevar adelante mi campaña, darle a México la posición de un triunfo total, porque esto es de México, es de América. Y la Revolución del Sonido 13 afectará a los 28 millones de pianos que hay en el mundo, que tienen que adaptarse a la música nueva que va a difundirse, y también a toda una muchedumbre gloriosa de pianistas, de violinistas, de concertistas, que si quieren adaptarse a la situación que se avecina, tendrán que desandar los caminos que siguieron. Esta es una verdadera revolución musical.

Paréntesis. Las primeras palabras encienden el milagro del discurso de Carrillo. El demonio azul está alborotado. Otra pausa, la onda verbal fluye, se derrama, pero no olvida sus cauces.

—En primer lugar, ¿qué es el Sonido 13? —le digo, iniciando violentamente nuestra charla.

—Es el que cronológicamente siguió a los doce que tenía la música hasta el momento en que logré romper el ciclo clásico de los sonidos existentes. Lo designé así, porque me pareció y me parece la designación más clara, lógica, correcta, que pude encontrar para el problema estético que he planteado ante el mundo: "Revolución musical del So-

nido 13", indica evidentemente que se trata de un sonido y que a ese sonido corresponde históricamente el número 13.

—¿Y cómo lo encontró?

—Yo llegaba de San Luis Potosí, a esta capital. Era un músico pueblerino que tocaba en la banda de mi pueblo. Aquí presenté cinco años de violín y me dieron 15 votos de "perfectamente bien" en los cinco años. Pero no había podido imaginarme que alguien en el mundo pudiera explicar por qué poniendo un dedo en una parte de la cuerda produce un sonido y poniéndolo en otro produce otro diferente. Entonces fui a la clase de Acústica, cuyo profesor era el doctor Francisco Ortega y Fonseca, y fui sin saber qué era eso, la acústica. Y me alegro de eso. No se imagina usted por qué; yo tengo razones de orden moral muy altas; las leyes morales son tan fuertes como las físicas, y no fui a la escuela, por cumplir un deber muy grande: el de ayudar a mi padre para el sostenimiento de la familia.

—De manera que fue a la clase de Acústica, y...

—El profesor explicó las divisiones de las cuerdas, y cuando explicó la primera división, yo interrumpí la clase, y como estaba profundamente emocionado, le pregunté si era verdad lo que estaba diciendo. Si hubiera sido otro profesor, me corre de la clase. Pero no, se echó a reír y me dijo: "Sí, muchacho, esta verdad ya está comprobada por siglos". Y me explicó lo que se producía cuando la cuerda se divide en dos partes, cuando se divide en tres... Lo que causó la chispa eléctrica en mi cerebro fue la primera división de la cuerda. Y saliendo de clase fui a mi cuarto, y empecé a dividir las cuerdas del violín, y en menos de diez minutos, al llegar a la octava división, ya no pude seguir: quedaba únicamente un pedacito de cuerda. Pero llegué en mi primer experimento a la octava división, y me dije: ¿qué seguirá? Y un día me vino la idea, se me ocurrió dividir la cuerda con el filo de una navaja; el dedo era muy grueso y en menos de diez minutos tuve en mi poder lo que ha sido la revolución.

—Para ser más claros, hagamos un poco de historia...

—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. 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

Julían Carrillo 1913



música, el filósofo dió por terminada su misión, supuesto que lo había explicado todos sobre una base física, base que posteriormente se conoció con el nombre de Gama de los Armónicos.

—¿Y luego?

—Pues transcurrieron años y más años, hasta llegar a dos mil, o sea veinte siglos, cuando la Grecia de la Edad de Oro, que produjera genios de la fuerza de Sócrates, Sófocles, Esquilo, Eurípides, Platón, etc., etc., produjo un músico tan genial, como los citados en su especialización.

—¿Se refiere usted a Terpandro?

—A Terpandro, sí, 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. Y esta conquista de Grecia fue de una inmensa trascendencia, pues con los sonidos 6 y 7 nacieron los semitonos entre el "mi", sonido 6, con el "fa", sonido 1, y el "si", sonido 7, con el "do", sonido 2. Y yo afirmo: los semitonos nacieron sin la idea de dividir el tono. La conquista de Terpandro permitió formar la escala diatónica, que hasta nosotros perdura, representada por las notas blancas en los teclados de los pianos y de los órganos. Sin embargo, no se la perdonaron los músicos griegos, sus contemporáneos, por la envidia y la rutina, que los dominaba, y llegaron a un grado tal, que no vacilaron en acusarlo ante las autoridades, y se reunió el senado de Esparta, de la gloriosa Esparta, y se propuso castigar con cárcel al músico que había aumentado los sonidos... Por fortuna para el prestigio de Esparta, hubo un grupo de senadores que consideró excesivo el castigo y propuso únicamente que se le multara. Pero no acabó ahí el calvario de Terpandro ni las intrigas de los musicastros que lo deturpaban, pues cuando se presentó el gran hombre a los Juegos Olímpicos a disputar los premios en

el mismo estadio donde genios del tamaño de Eurípides y Esquilo compitieran, los jurados lo obligaron a reventar las cuerdas que producían los nuevos sonidos conquistados por él. Con tal antecedente, ¿qué de raro tiene la guerra absurda que me han hecho los músicos retrógrados de México?

Pausa. Soy todo oídos para seguir escuchando el relato que informa la vida y pasión de los sonidos, hasta llegar a la meseta mexicana. Carrillo electriza con sus charlas, sus ademanes la decoran, su rostro se ilumina como el del alquimista ante el crisol en que ha puesto a ebullición formas vivas, larvas de ideas, criaturas aéreas.

Y Carrillo continúa:

—Continuemos. Estamos ya en el momento en que la humanidad había conquistado siete sonidos para la música, 600 años antes de Cristo. Al aparecer Jesús de Nazareth sobre la tierra, había sólo esos siete sonidos, los mismos que sirvieron al Papa san Ambrosio en el siglo IV y a san Gregorio en el VIII, para formular los modos llamados ambrosianos y gregorianos, que en su pureza histórica no deben llevar sostenidos ni bemoles, supuesto que esos accidentes no existían en aquellos tiempos. Dicho esto, especialmente para los músicos de la Iglesia cristiana, que han cometido el error de poner bemoles y sostenidos al Canto Gregoriano. 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 hasta el infinito.

—Ahora sí comprendo.

—Mejor dicho, México ha conquistado con su revolución del Sonido 13 el derecho de figurar en la historia de la civilización, juntamente con Grecia y Roma.

—¿Y en que año encontró México el nuevo sonido?

—En 1895. Ya he contado a usted el incidente que provoqué en la clase de Acústica, y ante la inquietud espiritual que me sobrevino, quiso mi buena

suerte que un día me ocurriera seguir dividiendo la cuerda, pero no ya a base de armónicos según la costumbre académica, si no tomando otro medio de experimentación para dividir la cuerda. Acudí al filo de una navaja, se lo repito, con la cual podría hacer divisiones mínimas y fue así como logré en la distancia de un tono que separara las notas "sol" y "la" de la cuarta cuerda del violín, 16 intervalos iguales, o sea los dieciseisavos de tono, con lo cual se aumentaron en menos de diez minutos de experimento los sonidos de la música en la proporción de doce a noventa y seis o sea un aumento de un 800 por ciento. —Pero ¿se dio usted clara cuenta de su hallazgo? —No tuve la suficiente perspicacia para ello. Cuando llegué al Conservatorio y conté a mis compañe-

ros el resultado de mi experimento, reían al oír mis palabras y yo también reía. Causó fuerte impresión, sin embargo, mi noticia sobre aquellos "soniditos"; de tal modo, que entre mis compañeros se me conocía con el apodo de "el alumno soniditos".

—¿Pero hoy?

—Hoy es diferente, hoy sí puedo medir la importancia de aquel hallazgo, no sólo desde el punto de vista histórico, sino desde el musical, el fisiológico, el psicológico.

—Vamos por partes, porque veo que no se trata de un simple episodio. La importancia histórica ya me la ha explicado.

—Pero hay que pensar que para aumentar los cinco sonidos en uso hace 46 siglos, se necesitaron dos mil



Orquesta de cuerdas y alientos, ca. 1920. Foto: Archivo Guerra Mérida, Yuc.

años de tiempo; que después de avanzar los sonidos del 7 al 8 transcurrieron diecisiete siglos; y que luego, par 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.

—México ha cerrado, pues el ciclo de las conquistas de sonidos.

—De igual modo que con el descubrimiento de los polos se cerró el de las conquistas terrestres. Ningún país podrá por lo mismo, en los siglos que vienen, encontrar mayor número de sonidos de los que tiene México en su haber.

—¿Y la importancia musical del hallazgo?

—Ella estriba, se pone de manifiesto, no sólo en el hecho de haber aumentado en diez minutos los sonidos musicales en la proporción de doce a noventa y seis, sino en haber descubierto que existen tantos sistemas musicales como números hay en orden progresivo. ¿Cuántos son los números? ¿Cuál es el fin de ellos? Los números no tienen fin y, basado en mis experimentos, declaro ante el mundo entero, que los sistemas musicales descubiertos por mí, son tan infinitos como los números y entre ellos hay mundos y mundos de sistemas musicales que jamás producen tonos ni semitonos. Con todo este arsenal se logra tal riqueza de nuevos intervalos, de nuevas escalas, nuevas melodías, nuevas armonías, como jamás pudieron sospecharlo los músicos del pasado, por grandes y geniales que hayan sido.

—Pero nos hemos olvidado de la importancia fisiológica del descubrimiento.

—Le diré que ella es tan grande como las anteriores. Bastará recordar que la prensa musical europea escribió hace años, que los cuartos de tono eran el límite musical para el oído, y contra esa limitación yo he dado ya más de cincuenta conciertos, tanto en México y Cuba como en los Estados Unidos, tomando composiciones a base de dieciseisavos de tono o sea el cuarto dividido en cuatro partes.

De cómo ha sido recibida su música por los públicos y crítica extranjera, Carrillo me habla:

—De manera encantadora; pues críticos que saben lo que dicen, al inverso de los que no saben dónde tienen la cabeza, no han vacilado en colocar la música del Sonido 13 por encima de la de dos genios maravillosos: Ricardo Wagner y Claudio Aquiles Debussy. Oiga usted lo que escribió *Evening World* de Nueva York: “después de oír el concertino de Carrillo, la música de Ricardo Wagner pareció llevarnos a un mundo de colores primitivos”. Y el *New York Times* dijo: “Carrillo era el modernismo en el programa. El material enteramente anticuado estuvo a cargo de Ricardo Wagner”. Y *Musical America* escribió: “El concertino de Carrillo produjo curiosos efectos de desorientación, pues la obra de Debussy causó el efecto de ser el despojo de una marchita civilización musical”. Por último, y por no cansar a usted, citaré un juicio del *Evening World*: “Después de oír el concertino de Carrillo, la música de Debussy parece un vulgar postillón”.

—Se necesitaba, pues, el advenimiento del Sonido 13 para lograr tamaño prodigio.

—La Revolución del Sonido 13 ha sido formidable. ¿Cuándo pudo esperar el Nuevo Mundo que se escribieran frases semejantes sobre ninguno de sus músicos? Quizá esto explique el cariño continental que se tiene a esa revolución.

—Continúe hablándome de ella. Me ha explicado usted la génesis de los 12 sonidos anteriores.

—Llegamos sin esfuerzo a saber cuál fue y cuál es el Sonido 13. Como la nota básica para mi experimento del año 1895 fue la nota “sol” de la cuarta cuerda del violín y el primer sonido nuevo que resultó fue el de 1/16 de tono sobre esa nota, corresponde, pues, históricamente, el nombre de Sonido 13, al que está a la distancia de un dieciseisavo de tono ascendentemente sobre la nota “sol” de la cuarta cuerda del violín.

—Entonces, viene usted con esa revolución a modificar la sensibilidad contemporánea y hasta habrá que aprender de nuevo a tocar el piano.

—Evidentemente, pues cada vez que surge un nuevo elemento que aumenta el arsenal de la música, se efectúa este fenómeno; y bastará recordar lo que

logró la humanidad con los cinco sonidos de la gama pentafónica al compararse con la diatónica, y enseña a comparar lo que logró el diatonismo antes del cromatismo, y así se comprenderá lo que lograrán los músicos del futuro con el material que les he legado: nuevos sonidos, nuevos ritmos, nuevos timbres e instrumentos, ni soñados para el ennoblecimiento del alma humana.

—¿Cuáles son los nuevos instrumentos?

—De hecho serán todos nuevos, por más que para empezar se hayan hecho sólo adaptaciones.

—Lo dicho: hay que aprender a ejecutar, de nuevo.

—Y para que usted tenga una idea de la revolución en el campo instrumental, me bastará darle dos datos: pronto podrá usted oír fugas de Bach en los timbalófonos de mi invención, y en cuanto al piano, tengo ya terminados los estudios técnicos para construir diecinueve tipos diferentes, produciendo, cada uno de ellos, nuevos sonidos; pues como usted sabe, hasta hoy sólo ha existido un tipo de piano y todos los pianistas tocan las mismas notas, con la única diferencia de la parte emocional que hay entre uno y otro artista; pero con mi serie de pianos, entonces cada pianista tocará diversos sonidos y cada uno de ellos hará vibrar el alma humana en regiones misteriosas que hasta hoy no hayan sido sacudidas por las vibraciones musicales.

—¿Cuándo va usted a construir estos pianos?

—De hecho, los he empezado ya, y espero poder presentar muy pronto alguno de ellos, y doy a usted el dato de que mis pianos tendrán menos cuerdas que los actuales y producirán mayor número de sonidos. El de semitonos tiene tales diferencias y ventajas sobre el piano actual, que tendrá que producirse necesariamente el caso de los primeros pianistas del mundo...

—Eso ya me lo estaba sospechando, que tendrán que estudiar de nuevo para poder adaptarse.

—Pues los primeros pianistas, como Paderewski, Hoffman, Arrau, Brailowsky, etc., etc., o estudian el piano nuevo o se convierten en segundas figuras dentro del movimiento musical que se avecina.

—¿Y esto es inminente?

—Sí, porque esta revolución es de tal trascendencia, que abarcará a los 28 millones de pianos que hay en el mundo.

—¿Veintiocho millones? ¿Y cómo se sabe esta cifra?

—Existen documentos que lo comprueban. Y daré a usted un dato: ha habido piano que se venda en 40 mil dólares. ¿Se imagina usted el bienestar que la construcción de los nuevos instrumentos puede proporcionar a las clases trabajadoras cuando vaya la Revolución del Sonido 13 al campo industrial?

—Este aspecto no lo presentía y me parece el más interesante.

—Evidentemente, pues de no ser así correría el peligro de que mi revolución fuera sólo un platonismo sin trascendencia social ni económica.

—Entiendo: habrá que organizar todo un sistema de fábricas.

—Ya he dicho en diversas ocasiones, que al fundarse las fábricas para la construcción de los pianos y demás instrumentos, fácil será dar trabajo a medio millón de obreros con salarios mínimos de cinco pesos diarios, lo que hará el bienestar de 500 mil familias; sobre todo, en un país como el nuestro, en el que ha habido cierta alarma al tratarse de salarios mínimos de un peso cincuenta centavos al día. Yo no me alarmo por los problemas de la época y creo que cada quien debe ser el hombre de su tiempo. Y tanto es así, que no tengo el menor temor de poner todas las industrias que surjan de la Revolución del Sonido 13 en manos de los obreros, ya que ellos han tenido el rasgo generoso de ofrecerme su cooperación tan patriótica como desinteresada.

—No lo sabía, ¿y cómo ha sido eso?

—Pues llegaron a ofrecerme la ayuda de un centavo diario, cada uno de ellos, lo cual arrojaba una suma fabulosa, y que no acepté en esa forma por parecerme injusto que ese centavo de los obreros fuera para empezar a industrializar el problema y que cuando llegara éste a un auge comercial, el capitalismo se aprovechará de él. Después de llegar a la práctica de apoyarme económicamente, se llegó a dar forma a la idea iniciada por mí, de capitalizar el centavo de los obreros haciendo acciones de tres pesos sesenta y cinco centavos, lo cual equivale a un año de centavo diario, suma con la que habían querido ayudarme. La escritura quedó lista para la firma en el bufete del licenciado Esteva Ruiz.

—¿Y qué dicen los directores de las escuelas? ¿Van a ayudar?

—Nada han dicho, aunque en el extranjero se conceptúa mi revolución como algo que es orgullo continental.

—Entonces, ¿esta es la revolución que correspondía a América?

—Pero ¿qué duda queda, sobre todo después de conocer las declaraciones de eminentes personalidades? Escuche usted lo que Stokowski dijo en Filadelfia: "La conquista del Sonido 13 es absolutamente americana. Nada tenemos que reclamar los músicos europeos, pues cupo en suerte a América que el autor de todo esto sea un indio descendiente de los aborígenes dueños de este continente". Y el maestro cubano Ángel Reyes ha dicho: "La Revolución musical del Sonido 13 es no sólo el orgullo de México sino de todos los países de América". Y por su parte, *Musical Advance* de Nueva York ha hablado así: "La música de América es la de Julián Carrillo y sería una magnífica base para el Conservatorio Nacional de los Estados Unidos, por ser música absolutamente americana como que es el producto de América".

—Entonces, ¿aquella polémica de México, tan agria, fue sólo falta de comprensión?

—Seguramente. Falta de comprensión y algo peor. Pues en un medio tan raquítico como el nuestro se llegó a decir que lanzaba a la publicidad mis teorías del Sonido 13 para que el gobierno del general Calles me diera un empleo. Este criterio de músicos "chamberos" me dio risa. Olvidaban mis enemigos que había tenido yo los tres puestos más altos que músico alguno ha desempeñado simultáneamente en México: Director de la Orquesta Sinfónica Nacional, Director del Conservatorio y profesor de Composición en el mismo establecimiento, por cuyos servicios disfrutaba el sueldo diario de cincuenta y cuatro pesos, puestos que no vacilé en renunciar cuando los acontecimientos así lo requirieron; y el último lo renuncié cuando el doctor Alfonso Pruneda, rector de la Universidad en aquella época, tuvo la curiosa ocurrencia de pretender que la clase creada por el Secretario de Educación, doctor Puig, para que yo expusiera mis teorías del Sonido 13, se llamara simplemente de Investigación Musical. ¡Que

crueldad! Pretender borrar de México, de una sola plumada, la Revolución del Sonido 13, problema que ha hecho palpitar de júbilo a todo el continente.

Al llegar a este punto, Carrillo se exalta y no impide traslucir su afán de reanudar la batalla. Está febril por el curso que tomen las nuevas revelaciones que hará. Y sigue perifoneando los mensajes que ha recibido.

—En aquella polémica —añade— se dijeron las cosas más estupendas que pueden oírse y se llegó al caso inaudito de afirmar que aquellas teorías que yo presentaba como mías eran ajenas, lo cual me obligó a pedir, por decoro profesional, a la Secretaria de Relaciones Exteriores, que hiciera una encuesta mundial, pues había que saber si en parte alguna se conocía lo que yo proclamaba como mío. Las contestaciones no se hicieron esperar. Vea usted algunas de ellas: "Con relación a las preguntas acerca del sistema tonal del Sr. Julián Carrillo —dijo Alemania desde Berlín en julio de 1925— tenemos la honra de dar el siguiente informe: una división del tono en dieciséis partes, que es el fundamento de la teoría musical de Julián Carrillo, no se ha hecho antes de él, ni simultáneamente". Y Francia dijo: "En respuesta a la carta de V. E. sobre el descubrimiento del señor Carrillo debo decirle que hasta hoy 31 de octubre de 1925, nunca he oído hablar de cosa semejante. Vicente D'Yndi". Y Suecia escribió: "Hay que felicitar a México por tener en Julián Carrillo una personalidad de cultura tan eminente con la capacidad doble del hombre científico y el artista. El Secretario Perpetuo de la Academia Real de Bellas Artes, Stokolmo". Como se ve, los países más cultos contestaron y supieron contemplar el problema de muy distinto modo que mis paisanos los músicos de México, y como si esto no fuera bastante, debo darle el dato encantador de que Rusia sin ningún esfuerzo ni solitud de mi parte, aceptó mis teorías para que fuesen enseñadas en el Conservatorio de Leningrado.

—¿Cómo fue eso?

—El asunto fue sencillísimo. Llegó por allá un ejemplar de mi periódico *El sonido 13* publicado en Nueva York, en inglés y en español.

—Conozco el periódico, pues usted tuvo a bien enviármelo, en aquellos días.

—Pues un buen día recibí una carta firmada por Assaief, diciéndome que había leído dicho periódico y que le parecían muy interesante las teorías que yo exponía en él; y que si no tenía inconveniente en que él, Assaief, fuera mi representante en Rusia. Contesté agradecidísimo, y a los pocos días recibí una carta de George Rimski Korsakov, descendiente del autor de "Scherezada" y que es profesor de Ciencias Musicales en el Conservatorio de Leningrado, diciéndome que la carta que yo debía haber recibido firmada por Assaief debía darle todo el valor que ella tenía, pues que este señor era el representante del Gobierno Soviet, tanto en el Instituto de Ciencias como en el Conservatorio. En carta posterior, me pidió Assaief datos técnicos para tratar con sus colegas el asunto y el resultado fue que en carta que me escribiera Korsakov, me anunciaba que había sido autorizado para implantar mis teorías en el Conservatorio, pero desgraciadamente no pude enviar libros ni instrumentos como era mi deber y el asunto quedó en punto y coma.

—¿Y nada más?

—En otros países se ha sentido fuertemente el choque de mis teorías. No obstante que en los últimos diez años nada he hecho por la propaganda de mi problema, porque se me agotaron los recursos económicos, bastaron las tres conferencias que dediqué a nuestro culto ministro en el Ecuador, Ingeniero Raimundo Enríquez, y que fueron publicadas por la Cámara de Diputados, para que en el acto se despertara extraordinario entusiasmo en los países donde esas conferencias han sido divulgadas. Debo citar al respecto algunos hechos: la Universidad Central de Quito respalda mi revolución y es director técnico de ella en la parte musical el maestro Juan Pablo Muñoz; y los directores de los Conservatorios de Quito y Guayaquil, me han enviado, por conductos oficiales, las felicitaciones más calurosas; el Director de las Bandas Militares de la III Zona Ecuatoriana, ubicada en la ciudad de Cuenca, se ha afilado a mi revolución con todos los elementos a sus órdenes; y la estación de radio del gobierno del Ecuador, me dispensó el honor de dedicarme una hora el 18 de agosto último. La prensa de aquel país está dedicando grandes artículos a mi revolución, y lo propio acontece en El Salva-

dor, donde los mejores periódicos dedican páginas enteras a este problema. En el último país es jefe de la campaña Pro Sonido 13, el Director del Conservatorio Nacional, el maestro Domingo Santos, quien hizo brillantes estudios musicales en Europa. Y lo propio ha pasado en Argentina, Brasil, Chile, Venezuela, etc., todo ha sido un movimiento espontáneo.

De súbito Carrillo se incorpora para mostrarme tres instrumentos que en breve enviará al Ecuador. —Este se llama "octavina" y divide el tono en ocho partes. Esta guitarra produce cuartos de tono. La guitarra, tal como está, aumenta los sonidos 100, 200 y hasta 800 por ciento. Oiga usted los cuartos de tono: éste aumenta los sonidos 100 por ciento. Acaba de estar aquí un miembro de la Sinfónica de Nueva York, un cornista, y cuando le enseñé esto, dijo: "ya no quiero oír más". Este que aumenta los sonidos en un 800 por ciento, es el arpa. Este tiene lo que llaman los músicos octava y 11 sonidos más que en la escala del piano. Y éste tiene 97 en vez de 12 y tiene el sistema actual.

—Todo esto debía explicarlo en un libro.

—Lo tengo ya preparado; es el primero para explicar el fundamento científico de mi revolución, su trascendencia histórica, musical y acústica, y luego tengo listo otro, en que hago un análisis de la música a base física y musical, llevando a músicos y a físicos en un proceso en que no se escapa ni Pitágoras.

—De manera que no escapan ni los físicos...

—Cuando empezó esta revolución, yo creía que los físicos y los músicos estaban de acuerdo. Empecé el análisis y vi que todos ellos falseaban.

—¡Hubo que hacer hondos estudios de Física!

—Los he hecho. Y cierta vez di una conferencia en la Universidad de México y dije delante del señor Rector estas palabras: "Ningún rector tiene derecho a permitir que se enseñen falsedades a los alumnos." Yo vine a demostrar que las escalas que tienen los físicos nada tienen que ver con las escalas de los músicos. La escala musical que tienen los físicos en todo el mundo, no tiene nada que ver con la música.

—Pero entonces Beethoven construyó sobre bases falsas.

—Si Liszt hubiera conocido el piano que se va a construir habría escrito quién sabe qué maravillas. Para que se dé usted cuenta de lo que viene para los compositores, le diré que todos los que ha habido en el mundo no llegaron a emplear, siendo muy generosos, 500 acordes. Yo tengo 1 193 556 232, en vez de los 50 usados por los clásicos. Los músicos son de dos clases: los que saben y los que no saben. Los que saben de los países germanos trabajadores, por ejemplo Bach, Wagner, y los que se dedican nada más a escribir. Ahora tiene usted dos gigantes a quienes yo hago cargos muy serios: Rossini y Berlioz. ¡Después de *Guillermo Tell*, estar 40 años sin escribir es un crimen! Si Rossini profundiza su técnica habría sido un Beethoven maravilloso. Pero se pasó 40 años comiendo macarrones. Y luego Berlioz, otro genial, pero indisciplinado, que quiso encontrar por sí todo lo que el mundo conocía.

—La indisciplina de los latinos...

—¡Eso! Los latinos no estudian, acuden al ajenjo, para que se les exalte el cerebro. El cerebro no funciona con alcohol, sino con técnica. Tiene usted emociones como las que tuvo el sordo aquel que va a los campos a henchirse de naturaleza y llega a su estudio y con el milagro de la técnica, escribe maravillas.

Carrillo ha querido terminar el diálogo —mejor dicho, monólogo, porque es él quien ha hablado y yo sólo he sido su interlocutor acústico— confiándome la noticia de que prepara un viaje a Europa.

—Me brinda París —dice— la oportunidad para una propaganda extraordinaria con motivo de la Exposición Universal del año próximo. Espero presentarme ante el número de músicos más conspicuos de la tierra, que se va a reunir allá. Tengo tanta fe en mi obra músico-revolucionaria, que estoy seguro de que, después de una serie de conferencias en París, Berlín y Londres, en las que presentaré mis nuevos instrumentos se implanten mis teorías musicales en los más cultos países de la tierra, y esta gloria no será mía sino de México, de América. La hora es de América.

Y quiere que haga constar:

—Dos palabras de elogio caluroso al presidente Cárdenas por haber tenido la gentileza de decirme que

para mi obra puedo contar con todas las simpatías de su gobierno y las suyas personales. Muchas gracias.

Y me despidió envuelto en un torbellino de canciones y de sueños, anonadado después de haber recorrido el laberinto de ideas, de ideaciones, de imaginaciones, de este indio mexicano que a orgullo tiene serlo; que trabaja 16 horas diarias, sin sentir *surmenage*; y que su ufana de su origen humildísimo, pues sus padres no sabían leer ni escribir —me dice— y almacenaron energías que él ahora dilapida. ♣

