

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

**DEL FOLKLORE MUSICAL A LA ETNOMUSICOLOGÍA EN MÉXICO:
ESBOZO HISTÓRICO DE UNA JOVEN DISCIPLINA**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN MÚSICA

CON ESPECIALIDAD EN ETNOMUSICOLOGÍA

PRESENTA:

CARLOS RUIZ RODRÍGUEZ

TUTOR: DR. ROLANDO ANTONIO PÉREZ FERNÁNDEZ

México, D.F.

2010

A Tania,
por el milagro de tomarnos de la mano.

A mi hija Tania Jimena,
por acompañar con su felicidad
cada palabra del presente escrito.

En homenaje a Felipe Ramírez Gil,
discreto estudioso y tenaz fundador de
la carrera de Etnomusicología en México.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a toda mi familia, especialmente a mi valiente madre y a mi padre, por estar siempre allí, presentes.

Gracias a Yvette Jiménez de Báez, entrañable estudiosa de las tradiciones populares.

Gracias a mi tutor, Rolando A. Pérez Fernández, generoso maestro y musicólogo extraordinario.

Gracias a Fernando Nava, Felipe Flores, Julio Herrera, Leticia Varela, Antonio García de León, Arturo Chamorro, Hiram Dordelly, Martín Lienhard, Susana González Aktories, Gonzalo Camacho, Miguel Olmos, Roberto Campos, Samuel Herrera, Víctor Acevedo, Yoga Isis Castillo y Adrián Prado, por las charlas compartidas en que tanto aprendí sobre la vida y la etnomusicología en México.

Gracias a Irene Vázquez[†] y Gabriel Moedano[†], quienes tanto hicieron por esta disciplina.

Gracias a mis sinodales lectores, en especial a Margarita Muñoz, Rolando Pérez, y al colega Roberto Campos, por sus puntuales comentarios que contribuyeron a mejorar el presente escrito.

Gracias a Violeta Torres, Catalina Rodríguez y Juan José Escorza, por sus pertinentes indicaciones cuando este trabajo era todavía un proyecto de investigación.

Gracias a los músicos, bailadoras y amigos de la Costa Chica, que acompañaron en espíritu estas páginas.

Gracias a Montse, Carina y Paty, por aquella charla compartida con Gabriel Moedano.

Gracias a Alex Stewart y Raquel Paraíso, por su ayuda para hacerme llegar textos de difícil acceso en México, y a Aurora Valderrama, por facilitarme la conferencia grabada de Felipe Ramírez Gil.

Finalmente, gracias a Tania, por todo.

ÍNDICE

Introducción	1
Parte 1. LOS PIONEROS (1882-1912)	
Capítulo 1. Precursores de la investigación arqueológico-musical en México	12
<ul style="list-style-type: none">- El contexto decimonónico- Escalas, flautas, huéhuetls y teponaztlis: Cresson, Baker y Brinton- Arcos musicales y difusión: Saville, Mason y Hawley- En terrenos de la explicación: los huesos ranurados en la perspectiva de Seler, Hamy, Lumholtz, Hrdlička y Starr- Una excepción a la investigación extranjera: el positivismo musicológico de Cordero	
Capítulo 2. Primeros acercamientos etnográfico-musicales en México	23
<ul style="list-style-type: none">- Una coyuntura: el fonógrafo y la investigación musical- El fonógrafo en México- Lumholtz en el noroeste y occidente mexicanos- Hrdlička: tras los pasos de Lumholtz- Diguët en la otrora Chimalhuacán- Starr y su acercamiento panorámico de los pueblos indios- Tozzer en el sureste- El enfoque antropológico-musical de Preuss y la musicología comparativa de Hornbostel en tierras mexicanas- Los pioneros y su herencia académica	
Parte 2. FOLKLORE MUSICAL (1912-1963)	
Capítulo 3. Inicios del Folklore en México	44
<ul style="list-style-type: none">- Nacionalismo y expresiones populares- Primeras menciones al término “Folklore” en México- Los estudiosos y los años revolucionarios- Ponce, Campos, Toussaint y las primeras Sociedades Folklóricas	
Capítulo 4. Vertientes del Folklore musical pos-revolucionario	53
<ul style="list-style-type: none">- Manuel Gamio: el Folklore y el reordenamiento del país- Mendizábal, Murillo y el Departamento de Folklore de la SEP- <i>Mexican Folkways</i>, <i>Ethnos</i> y las publicaciones del Museo Nacional- El Primer Congreso Nacional de Música- El Segundo Congreso Nacional de Música y la “Comisión Técnica de Folklore”- Jesús C. Romero, su definición de Folklore y las repercusiones de los congresos- Las misiones culturales- El esplendor de Campos y la crítica a su obra- La huelga universitaria y la escisión del Conservatorio- La relevancia histórica de los veinte	
Capítulo 5. El Folklore musical durante los años treinta	81
<ul style="list-style-type: none">- El inicio de los treinta- Chávez, Romero y las academias de investigación del Conservatorio- Las publicaciones misceláneas- Las historias de la música de Herrera, Vázquez Santa Ana y Galindo- El acercamiento historiográfico de Gabriel Saldívar- El acento prehispánico- La investigación de campo	

<ul style="list-style-type: none"> - El énfasis revolucionario nacionalista - Las Sociedades de Folklore y la pugna con los musicólogos españoles - El Folklore musical y la década de los treinta 	
Capítulo 6. El auge del Folklore musical	111
<ul style="list-style-type: none"> - El contexto pos-cardenista - La Sociedad Folklórica de México: ruptura entre Antropología y Folklore - Los autores, las revistas y los temas en el primer lustro de los cuarenta - El registro fonográfico-musical en campo: Guerrero y Yurchenco - Vicente T. Mendoza - La influencia de Boggs y “EL” método folklórico - Stith Thompson y el paso de los esposos Mendoza por Estados Unidos - La Folclorología de Raúl Guerrero: desavenencia entre Romero y Mendoza - La Sección de Investigaciones Musicales del INBA - La formación folklórico-musical - El segundo lustro de los cuarenta - La actividad académica durante los cuarenta 	
Capítulo 7. Los cincuenta y la síntesis folklórico-musical	143
<ul style="list-style-type: none"> - El inicio de la década - Robert Stevenson: la síntesis prehispánica y el compendio crítico - Samuel Martí y el ideal del pasado musical precortesiano - El deseado mapa folklórico - Vicente T. Mendoza: obra, recapitulación y proyectos - Jesús C. Romero y la Sociedad Mexicana de Musicología - Raúl Hellmer y el Folklore musical “práctico” - El relevo generacional - El legado del Folklore musical 	
Parte 3. DEL FOLKLORE MUSICAL A LA ETNOMUSICOLOGÍA (1963-1985)	
Capítulo 8. La ruptura en el Folklore: coyunturas y repercusiones	178
<ul style="list-style-type: none"> - El curso de “Introducción al Folklore” y “Testimonio Musical de México” - La pugna entre un aprendiz y un maestro - La desaparición de la camada folklorista y la crítica al Folklore - Las publicaciones a mediados de los sesenta - Thomas Stanford y Charles Boilés 	
Capítulo 9. La adopción de un término disciplinario	193
<ul style="list-style-type: none"> - La acuñación del término Etnomusicología - La adopción etnomusicológica en México - El “visto bueno”, el declive nacionalista y la crítica al Folklore - Las publicaciones durante la transición disciplinaria 	
Capítulo 10. La “institucionalización” de la Etnomusicología en México	208
<ul style="list-style-type: none"> - El “viraje echeverrista folklórico y populista” - La conformación de Fonotecas - Las actividades de difusión, los cursos y las reuniones académicas - Las publicaciones en el segundo lustro de los setenta e inicios de los ochenta - La Licenciatura en Etnomusicología 	
Conclusiones	233
Referencias	238

INTRODUCCIÓN

A finales de septiembre de 1998, cuatro entusiastas estudiantes de la carrera de etnomusicología visitaban el sótano del Museo Nacional de Antropología en busca de la llamada Fonoteca del INAH. El único, aunque nada sencillo propósito de su visita, era concretar una entrevista con una de las figuras más connotadas de la Folklorología mexicana: el etnólogo Gabriel Moedano. Personalidad central en torno al estudio de la música y literatura tradicionales, discípulo de Vicente T. Mendoza, último presidente de la Sociedad Folklórica de México; Moedano fue una de las figuras con mayor conocimiento y experiencia sobre el tema de las tradiciones populares. Quizá fue el don de convencimiento de Montserrat, o quizá al rostro ansioso del resto (Carina, Paty y quien esto escribe), pero Moedano accedió a responder una serie de preguntas que pretendían aclarar nuestras dudas sobre el desarrollo del Folklore musical en México. Aunque en aquella ocasión Gabriel Moedano se mostró renuente a ser grabado, finalmente logramos convencerlo y pudimos registrar su charla en un par de casetes. La sesión fue larga. Moedano habló y nosotros escuchamos. Se hizo tarde, pero acordamos agendar una nueva cita para concluir la plática en vista de que Moedano se había mostrado complacido y dispuesto a continuar.

Moedano tenía mucho que decir, pero nuestra desidia estudiantil dejó pasar el tiempo. La supuesta cita nunca se realizó. Todavía unos años después, cuando fui a obsequiarle un ejemplar de mi tesis de licenciatura, me reprochó con gentileza que no hubiésemos concluido esa plática. Moedano había sido maestro de nuestros maestros. Su perenne introversión y la reserva con la que siempre habló de su trabajo no evitaron que yo sintiera una profunda admiración por su labor académica. Quizá nunca imaginó que el contenido de esa entrevista y un par de charlas posteriores motivarían el presente estudio.

La siguiente hipótesis, amasijo de una posición pesimista, pretende ser definitiva: la etnomusicología en México ha observado un accidentado desarrollo que eventualmente ha consolidado a una frágil disciplina. El escaso diálogo disciplinario, la falta de publicaciones especializadas, los pocos espacios laborales otorgados al quehacer etnomusicológico, entre otros aspectos, son reflejo de esa falta de solidez. A su vez, esta situación reitera la fragilidad disciplinaria encerrándola en un círculo vicioso. Al parecer esta disciplina no ha advertido en su desarrollo demasiadas contradicciones, sin embargo, el presente trabajo postula como una necesidad fundamental el acercamiento crítico a su desarrollo histórico. Para aproximarse a este tema se requiere tener claridad en ciertas cuestiones. Una de ellas es el proceso de surgimiento de la disciplina, sus causas de aparición, el contexto histórico del que se desprende y la gradual conformación de su comunidad de estudiosos.

El uso del término *Etnomusicología* en el país puede rastrearse hasta la década de los sesenta, fechas en que comienza a aparecer por primera vez el término en algunas publicaciones de carácter musicológico y antropológico. En la siguiente década, el vocablo es gradualmente adoptado para sustituir el nombre de la vertiente del Folklore que hasta entonces se había ocupado del estudio de las expresiones musicales de tradición oral, es decir, el llamado *Folklore Musical*. El término *Etnomusicología* es tomado de la recién conformada disciplina estadounidense que mantuviera desencuentros epistemológicos, pero también alguna raíz histórica en la Musicología Comparativa europea. Por algún tiempo, en el ámbito académico mexicano, se conserva el empleo de ambos términos, *Folklore Musical* y *Etnomusicología*, pero en el lapso de unos tres lustros (ca. 1968 a 1986) el primero de ellos cae en gradual desuso.

Actualmente, existe consenso en considerar los estudios sobre folklore musical como el antecedente disciplinario de la etnomusicología. En apariencia, este cambio de denominación que llevó a la disciplina *del Folklore Musical a la Etnomusicología* fue tomado con cierta “naturalidad” en México, quizá atribuyéndolo tácitamente a la “evolución” o “desarrollo” intrínseco de este saber. No obstante, como han apuntado algunos autores respecto al surgimiento de los saberes disciplinarios en general (Wallerstein 1996) o de la etnomusicología en particular (Merriam 2001, Christensen 1991, Bohlman 1992), la adopción de un nuevo término para denominar a una disciplina tiene implicaciones y consecuencias profundas, pues obedece a causas y condiciones que no pueden obviarse o tomarse “a la ligera”.

Es interesante destacar el periodo relativamente corto en el que se adopta el nuevo término disciplinario, un periodo casualmente parecido al breve lapso en que se desecha en Estados Unidos el término *Musicología Comparativa* para adoptar el de *Etnomusicología* en la década de los cincuenta. Las mismas reflexiones que hiciera Alan Merriam (1977) al respecto,¹ pueden parafrasearse también para el caso mexicano:

- 1) Algo debió carecer o contener el antiguo término de *Folklore Musical* para ser desechado; quizá no expresaba adecuadamente lo que sus estudiosos sentían que debía expresar;
- 2) Algo debió expresar el nuevo término de *Etnomusicología* para ser adoptado; quizá otorgarle mayor coherencia a las ideas y a la disciplina;
- 3) Algo debió de cambiar en las nociones manejadas por las personas relacionadas a la disciplina que se requirió un cambio de nombre disciplinario.

¹ “(1) Algo debía de haber faltado en el viejo término, por ejemplo: no expresaba adecuadamente lo que los practicantes de la musicología comparativa sentían que hacían o deberían de hacer. 2) Algo fresco debió de haber sido visto en el nuevo término que expresaba mejor el sentido de la disciplina y las ideas o ideales de sus practicantes. 3) Algo debió de haber cambiado en la mentalidad de las personas implicadas en la disciplina que requirió un cambio en su denominación.” (Merriam 1977: 195) [Traducción de CRR].

Este cambio, o si se quiere, la *emergencia* de la etnomusicología, sus causas y condiciones de surgimiento, así como el papel de personas e instituciones en este proceso, ha sido escasamente analizado o abordado de manera colateral. Pocos textos examinan a profundidad el desarrollo de la disciplina en relación con sus condiciones históricas. En contraste, es posible observar cómo, desde hace más de dos décadas, en disciplinas afines como la antropología y la historia, ha habido acercamientos críticos epistemológicos que han suscitado importantes discusiones al interior de sus respectivos saberes (Warman 1970, García 1983, Pereyra 1980).

El presente trabajo pretende mostrar cómo, en lo general, el Folklore musical no pudo llegar a consolidarse institucionalmente como una disciplina científica y, en ciertas coyunturas adversas, dio paso al surgimiento de la etnomusicología en México. La *Etnomusicología* surge como respuesta a la práctica y los planteamientos centrales que guían hasta entonces al *Folklore musical*, vertiente de estudios antecedente que termina de cumplir su tarea (o, que en el peor de los casos, no lo hace) y, eventualmente, desaparece. Sin embargo, esa “transición” no necesariamente se acompañó de una reflexión académica en torno al nuevo término disciplinario. Más aún, los cambios se concretaron en la práctica implícita - más que en una posición explícita en torno a la disciplina- de una pequeña comunidad de estudiosos que de manera personalizada asumió de distintas formas su concepción de lo que significaba la *Etnomusicología*. Si bien la producción escrita deja ver algunos cambios entre el periodo del *Folklore musical* y la *Etnomusicología*, también pueden encontrarse permanencias en la manera de asumir la nueva disciplina. El presente estudio evalúa cómo ha sido entendida la realidad musical que estudia la disciplina e identifica las permanencias y los cambios que ha habido en la producción escrita y publicada.²

De acuerdo con Jeff Todd Titon (1997), el desarrollo de la etnomusicología euro-estadounidense puede representarse como una sucesión de cambios de paradigma. Titon los comprende como *Musicología Comparativa*, *Folklore Musical*, *Etnomusicología* y “*Vivenciando*” la Música. Cada uno de estos paradigmas es caracterizado de acuerdo con sus rasgos más representativos.³ Tomando las nociones de Titon como guía, puede afirmarse que el desarrollo de la

² En ese sentido, una referencia para el presente estudio es el sugerente análisis que hiciera Bruno Nettl hacia fines de los años ochenta en torno al desarrollo de la etnomusicología (Cf. Nettl 1988).

³ Según Titon, la *Musicología Comparativa* se caracteriza por su orientación evolucionista, interesada en los orígenes y difusión de la música, metodológicamente centrada en la transcripción musical comparativa de registros fonográficos. El *Folklore Musical* muestra como rasgos principales su énfasis en la recolección, la transcripción y la comparación de expresiones musicales en el marco de una ideología nacionalista, en constante búsqueda de “supervivencias”, preservador de “lo auténtico” y generalmente vinculado a cuestiones educativas. La *Etnomusicología* se caracteriza por el trabajo de campo y la “inmersión” cultural, el rechazo a las generalizaciones comparativas y las posturas etnocéntricas nacionalistas en favor de estudios monográficos más detallados, centrados en culturas musicales específicas; el énfasis en los procesos de aculturación y cambio en la música, así como la importancia del punto de vista nativo en el marco del modelo de Merriam basado en los conceptos, las conductas y el sonido musical. Por último, *Vivenciando la Música* [experiencing music] se caracteriza por la pretensión de comprender la experiencia vivida por las personas al hacer música, con énfasis en la representación narrativa e interpretativa, a la par de un mayor interés en las relaciones de poder, cuestiones éticas, de identidad y la deconstrucción de conceptos como raza, etnicidad, clase y género, así como el énfasis en perspectivas poscoloniales.

etnomusicología en México ha seguido en lo general el curso de estos “paradigmas”, aunque con particularidades. Por ejemplo, en México la musicología comparativa fue principalmente arqueológica más que etnográfica; ambas con claras pretensiones descriptivas, pero también explicativas. La arqueología musical se enfocó en la comparación morfológica de instrumentos musicales prehispánicos y en la producción de escalas de los mismos. El origen y difusión de los instrumentos fue uno de los aspectos más abordados. Si se recuerda, dentro de la Escuela de Berlín, la orientación general de Curt Sachs en torno a los instrumentos musicales no se aleja mucho de esta caracterización. Por su parte, el periodo del Folklore musical en México casi encaja con el paradigma propuesto por Titon, sin embargo, su paradigma de la etnomusicología sólo vagamente coincide con el caso mexicano.⁴ En realidad, la disciplina conserva muchos de los valores del precedente Folklore musical, pero ajustados de manera *sui generis* a nuevas condiciones académicas por una nueva generación de estudiosos.

Concediendo la existencia de los tres primeros paradigmas de Titon en México, el presente estudio evalúa este cambio histórico de paradigmas centrándose en el análisis de una selección representativa de textos. El criterio para la selección de autores y textos analizados se basa en la importancia disciplinaria que les otorgan los acercamientos historiográficos más adelante mencionados. El lapso que abarcan estos escritos comprende desde los primeros estudios arqueológico-musicales del último cuarto del siglo XIX hasta los primeros trabajos considerados como etnomusicológicos a inicios de los ochenta del siglo XX. Es necesario señalar que, por ahora, se incluye en el análisis sólo de manera parcial la producción fonográfica, pues su inclusión rebasa los alcances de esta obra.

Algunos estudios precedentes se han ocupado del tema que aborda este trabajo centrándose principalmente en el periodo del Folklore musical. Uno de los conceptos utilizados para realizar el análisis de la producción académica ha sido el de la “invención de tradiciones”, donde la investigación académica contribuye a reelaborar algunas tradiciones congruentes con una postura ideológica específica. Irene Vázquez Valle en su libro *La cultura popular vista por las élites* (1989), analiza parte de este proceso, inclusive, sugiriendo para su análisis las nociones teóricas contenidas en *The invention of tradition* de Eric Hobsbawn y Terence Ranger (1983). Más tarde, Marina Alonso, desarrolla una tesis sobre la invención, apropiación y reelaboración de ciertas tradiciones musicales indígenas y su uso ideológico nacionalista en el trabajo de algunos autores representativos del Folklore musical (Alonso 2008).

⁴ Según Rice (1987), el desarrollo de la etnomusicología puede interpretarse como el desplazamiento sucesivo a través de las tres fases del modelo tripartito de Alan Merriam: primero, hubo un interés centrado en cuestiones históricas, evolucionistas y en el sonido musical en sí (Musicología Comparativa); luego, hubo mayor interés en las conductas musicales y el entorno social de la música (*The Anthropology of Music* de Merriam); y más tarde, hubo un énfasis en los conceptos manejados por los individuos y la experiencia individual en la sociedad. Es curioso que, en ese sentido, la etnomusicología en México salta directamente del interés en la historia y la difusión hasta la conceptualización cognitiva de la música, sin pasar por el énfasis social y los contextos performativos. Evidentemente, existen excepciones, como en el caso del trabajo de Charles Boilès.

Otro concepto que ha servido para analizar cómo se ha representado a las tradiciones musicales ha sido el del “estereotipo”. Ricardo Pérez Montfort (1994, 2003a) utiliza esta noción para analizar el fomento de símbolos y las justificaciones nacionalistas mediante la utilización de las expresiones musicales populares. El estereotipo es una síntesis de características, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social, con las que se reducen, uniforman y simplifican los valores de ese conglomerado social como “elemento central de definición y como referencia obligada a la hora de identificar un concepto o una forma de concebir a dicho conglomerado.” (Pérez Montfort 2003a: 122). En el contexto nacionalista, por ejemplo, fue perceptible la pretensión de presentar una imagen homogénea de la cultura mexicana, deseadamente mestiza y nacional, acorde con el impulso “uniformador” de esa época.

Sin embargo, el presente trabajo ofrece otras lecturas sobre el periodo del Folklore musical, aunque también relacionadas con el uso del Folklore como cimiento identitario nacionalista. Una de ellas tiene que ver con la relación del Folklore y la composición musical académica; bastión clave de la representación del arte nacionalista mexicano durante la primera mitad del siglo XX. Otra, tiene que ver con el papel de las historias de la música como obras de síntesis que no necesariamente incluyeron al folklore por derecho propio, sino como fuente perenne del nacionalismo musical. Asimismo, la presente revisión permite observar que el periodo del Folklore musical fue reflexivo en torno a su razón de ser, sus objetivos principales y sus herramientas metodológicas; en realidad no fue tan “descriptivo” como se le ha querido caracterizar hasta ahora.

De manera pionera, este estudio también se centra en cómo fueron comprendidas las tradiciones musicales durante el surgimiento de la etnomusicología en México y hace énfasis en la falta de reflexión disciplinaria en torno a los objetivos y estrategias de investigación de la nueva disciplina. Al respecto, una veta que se desprende del análisis es la importancia que tuvo el registro fonográfico de campo y la edición de fonogramas como actividad central del quehacer etnomusicológico. Puede afirmarse que el surgimiento de la etnomusicología en México va de la mano con este rasgo que casi define el perfil de un etnomusicólogo por esos años. Este impulso recolector fonográfico, de escasas pretensiones teórico-analíticas, promovería la “fetichización” de la música en el quehacer de una pequeña comunidad de investigadores mexicanos que irreflexivamente sustentó el rumbo de la disciplina en la publicación de fonogramas y la creación de acervos fonográficos.⁵ La grabación como “fetiche” se consolida en la década de los setenta con un impulso “rescatista de tradiciones” y la conformación de acervos denominados “fonotecas”. En otro lugar se ha tratado ese tema relacionado al papel que jugaron algunos investigadores estadounidenses en este proceso.⁶

⁵ El término “fetiche” se utiliza aquí no en el sentido estricto de la psicología, sino en un sentido general, entendiéndolo como la veneración excesiva de la parte como sustitución del todo, es decir, fijar la atención en el producto evidente, inmediato, sonoro-musical, separándolo de su contexto, eliminando el mundo vivo y analizando su producto representado en el sonido.

⁶ Ruiz Rodríguez, Carlos. “Grabadores-recolectores: Efectos del registro fonográfico-musical estadounidense durante el auge y declive del Folklore en México”, ponencia presentada en el 54vo

Por otro lado, el énfasis del presente estudio en las publicaciones escritas no evita que puedan observarse ejes colaterales importantes en el desarrollo disciplinario. La producción académica -considerada aquí como un indicador diagnóstico parcial de la disciplina- es sólo un eslabón del conjunto de factores que integran a lo que ahora llamamos etnomusicología. En ese sentido, se pretende analizar la producción académica en relación con su contexto histórico, pues las condiciones generales, ideológicas y sociales incidieron en los productos finales y en la manera de entender la propia etnomusicología.

Los propósitos de este trabajo hacen necesario explicitar el uso de ciertas categorías utilizadas a lo largo del texto. La primera alude a qué se comprende por “disciplina” y por “campo”, para luego poder acercarse a una noción más específica que aclare qué se entiende por etnomusicología en México. Según Dieter Christensen, el término “campo” remite a un objeto de estudio (*subject matter*), mientras que la noción de “disciplina”, limitada para un saber académico, “connota un proceso organizado e institucionalizado de indagación (*inquiry*), enseñanza, y aprendizaje en el que los discípulos, como un grupo de individuos, portan una tradición de hacer preguntas y buscar respuestas en un escenario académico” (Christensen 1991: 203).

Según Immanuel Wallerstein (1996), de acuerdo con la práctica general acostumbrada hasta ahora en las ciencias sociales, una disciplina se consolida cuando se institucionaliza la enseñanza e investigación en torno a un “tema” de interés científico, es decir, cuando se establecen cátedras y departamentos universitarios que ofrecen cursos y títulos en esa disciplina; se crean publicaciones especializadas, asociaciones de estudiosos, centros de investigación y acervos especializados. Al respecto, si bien la etnomusicología en México contaría como una de las disciplinas más jóvenes, marginales y frágilmente consolidadas entre las humanidades y las ciencias sociales, puede comprenderse como un saber de identidad propia, fundado en premisas teórico-metodológicas y que congrega a una comunidad de individuos e instituciones que sustentan su continuidad de acuerdo a necesidades sociales.

Hasta aquí se ha utilizado el término *Etnomusicología* sin abundar en torno a su concepción y ámbito. Se parte de una definición heurística de *Etnomusicología* con base en lo que los etnomusicólogos hacen o, en palabras de Alan Merriam, de “una definición esencialmente descriptiva que se fundamenta en la observación de una actividad normada” (Merriam 2001: 67) y no de una definición “prescriptiva” basada en lo que podría ser la disciplina. Así, se utiliza aquí el término Etnomusicología como ha sido comprendido tácita y cotidianamente en la investigación musical del país, es decir, en oposición o complemento de la llamada Musicología histórica y asumiendo una división imaginaria del fenómeno musical en la que se conceptualiza a dos disciplinas emparentadas, pero distintas, que sustentan su diferencia en sus “objetos de estudio” y su “tipo de fuentes”. Así, la etnomusicología ha estudiado prioritariamente el ámbito musical de lo “oral” y

“popular” y la musicología histórica el ámbito de lo “escrito” y “culto”. Desde esta perspectiva, en el uso cotidiano, donde el “objeto de estudio” ha sido lo central y no la “manera de estudiarlo”, todo aquel estudioso que se ha dedicado a investigar la *música tradicional* ha sido considerado tácitamente como *etnomusicólogo*. Si bien esta noción puede ser sustancialmente cuestionada (o matizada), este trabajo parte momentáneamente de esa base sin necesariamente sustentar su validez.⁷

Podrá advertirse que en varias ocasiones a lo largo del texto se habla casi indistintamente de Folklore y Folklore musical, siendo que el segundo forma parte del primero. Esto obedece a que el Folklore musical, al lado del literario, fue el de mayor importancia para el Folklore general, por lo que se asume aquí que puede hablarse de ambos casi paralelamente; hay que recordar que los más connotados folkloristas fueron especialistas en el rubro de la música, desde Manuel M. Ponce hasta Vicente T. Mendoza.

En el presente escrito inevitablemente se utilizan categorías generalizadoras como “música indígena”, “música prehispánica”, “música mestiza”, etcétera, que no pretenden ser definitorias, sino operativas para el discurso historiográfico, aunque indudablemente simplifiquen una vasta y heterogénea diversidad de expresiones culturales. Hasta ahora, pocos autores han cuestionado a profundidad el uso de estas categorías (Alonso 2008, Nava 2010), sin embargo, conservan interés en términos históricos, pues hablan de toda una concepción en torno a la música de tradición oral. También debe aclararse que por cuestiones meramente prácticas, en este estudio no se utiliza la palabra Folklore en su forma castellanizada (Folclor o Folclore) debido a que la mayoría de las menciones y citas de época en el texto implican al término en su forma anglosajona. Sin embargo, sí se respetó la convención de escribir el término con mayúscula inicial (Folklore) cuando se hace referencia a la “ciencia” y con minúscula inicial (folklore) cuando se refiere al “objeto de estudio”.

Por otra parte, deben explicitarse los criterios de periodización histórica sugeridos para el presente estudio. La periodización utilizada en este trabajo se fundamenta en hechos significativos del desarrollo disciplinario. El primer periodo (ca. 1882-1912) estaría caracterizado por los acercamientos pioneros a la música de tradición oral y los primeros registros fonográficos “en campo” hasta llegar a los años revolucionarios donde se conjugarían nuevas circunstancias históricas para dar pie al surgimiento del Folklore. El segundo periodo (ca. 1912-1963) estaría constituido por el surgimiento, desarrollo y consolidación del Folklore musical reflejado en la vital actividad académica y la vasta bibliografía de publicaciones hasta la eventual

⁷ Es sabido que un término más adecuado para denominar a esta disciplina sería el de *Musicología* en tanto que comprende el estudio de la música de las sociedades de todas las épocas y lugares. No obstante, se sobreentiende que dicha propuesta -externada por Charles Seeger desde 1970- desafortunadamente no pudo generalizarse en el ámbito musicológico mundial. En el caso de México, el desarrollo histórico de la disciplina, influenciado tempranamente por el pensamiento estadounidense, ha impedido que *Musicología* fuese el apelativo disciplinario, quedando en la práctica el uso de *Musicología* como sinónimo de *Musicología histórica* (abocada al estudio de la música culta europea o de origen europeo). Por esas mismas razones, y por cuestiones políticas donde se diferencia a disciplinas “legitimadas” de otras “no legitimadas”, el término *Etnomusicología* define y seguirá definiendo este saber en nuestro país.

desaparición de parte significativa de la camada folklorista durante los años sesenta. El tercer periodo (1963-1985) comprendería la crítica al concepto de Folklore en las ciencias sociales y los inicios del uso del término *Etnomusicología*, así como su paulatino arraigo y gradual “institucionalización”.⁸ Puede apreciarse que el periodo de producción bajo análisis abarca desde el último cuarto del siglo XIX hasta el año de fundación de la Licenciatura en Etnomusicología de la Escuela Nacional de Música, en 1986, fecha en la que culmina una larga lista de intentos para institucionalizar la formación profesional de (etno)musicólogos en el país.⁹ También es conveniente aclarar algunas cuestiones en torno a las fuentes que nutrieron este trabajo. La reconstrucción histórica se basa principalmente en los recuentos disciplinarios, en la producción académica publicada y en algunos testimonios de personas relacionadas con el campo.¹⁰ Desafortunadamente, este último rubro, el de las entrevistas a algunos protagonistas de la disciplina, sólo pudo llevarse a cabo de manera parcial. El sólo análisis de la producción académica publicada no dejó tiempo suficiente para recoger los testimonios orales planeados desde el inicio del proyecto, por lo que esa tarea queda pendiente. Es evidente que para este tema, la indagación en archivos institucionales es muy importante, sin embargo, dada la naturaleza de ese trabajo y las condiciones de algunos de esos acervos, esa labor requiere de un proyecto a largo plazo que por ahora conviene postergar. Tanto los testimonios orales como la labor de archivo, una vez realizados, seguramente modificarán el contenido de este trabajo. De manera general, cabe señalar que el acercamiento está limitado por los condicionamientos comunes a una historiografía (Gaos 1960), la cual no puede ser sino subjetiva, selectiva y fragmentaria y en el que “las secuencias históricas pueden ser entramadas de diversos modos, para proporcionar diferentes interpretaciones de esos acontecimientos y para dotarlos de un significado diverso” (White 1978: 14). En ese sentido, se pretende ofrecer una recapitulación historiográfica que integre algunos elementos contextuales y particulares que se han omitido hasta ahora. Una investigación de este tipo sería imposible sin el aporte de varios estudios precedentes. En general, muy pocos escritos historiográficos han abordado el tema del Folklore como disciplina, no es sino hasta los años de plenitud del Folklore

⁸ Cabe señalar que, cuando es necesario, se recurre también a subdividir los periodos en decenios y hasta en sexenios dependiendo de los acontecimientos históricos o, inclusive, de la incidencia de mandatarios políticos en el desarrollo de la disciplina.

⁹ Es necesario señalar que ubicar los primeros antecedentes de una disciplina puede llegar a ser una labor muy arbitraria. En el caso de la etnomusicología en México hay un margen amplio para proponer una delimitación de acuerdo con los criterios que se manejen: si bien ha habido autores que consideran los testimonios de los primeros frailes y misioneros coloniales como los primeros antecedentes de la etnomusicología, Jesús C. Romero desde 1940 (Romero 1947a) ya señalaba la diferencia entre fuentes históricas y obras redactadas con intenciones de estudio académico contemporáneo. En el fondo, el juicio para proponer una delimitación dependerá en buena medida de la propia concepción que se tenga de la etnomusicología como disciplina.

¹⁰ Si bien es cierto que las publicaciones que tocan el tema de la historia del Folklore y la Etnomusicología en México, como tales, no son abundantes, las que lo abordan de manera indirecta son considerables y se caracterizan por su variada procedencia: biografías, folletos, prefacios de libros, programas, informes, noticias, homenajes, catálogos, memorias de congresos, etcétera. No obstante, es la perspectiva histórica de Romero (1947a), Mendoza (1953), Moedano (1963 y 1976), Vázquez Valle (1988a y 1989) y Rodríguez (1989) la que nutre fundamentalmente el marco histórico general del presente trabajo.

musical, cuando dos investigadores realizan los primeros diagnósticos históricos disciplinarios. El primero de ellos es un largo escrito de Jesús C. Romero (1947a) en el que ofrece un detallado recuento de estudios, investigadores, organismos y sociedades folkloristas. Romero sentó las bases del estudio histórico de la disciplina y su escrito se convirtió en referencia ineludible de posteriores escritos sobre el tema. Poco después, Vicente T. Mendoza publica un escrito similar que se centra en las figuras más connotadas del Folklore, agregando algunos otros datos a los ya aportados anteriormente por Romero (Mendoza 1953a).

Hacia mediados de los sesenta, Gabriel Moedano ofrece una importante recapitulación crítica sobre el Folklore al tratar de ubicar a éste en el campo de las disciplinas antropológicas (1963). Ese estudio es completado, años después, con una retrospectiva de Moedano sobre la obra de Vicente T. Mendoza (Moedano 1976) y por un interesante balance en torno a la investigación folklórico/etnomusicológica institucional (Moedano 1975b). Gabriel Moedano, conocedor del tema, en estos tres escritos claramente abreva de los diagnósticos previos de Romero (1947a) y Mendoza (1953a).

Por su parte, Irene Vázquez Valle (1989a) en una compilación de textos representativos del Folklore musical (algunos publicados incompletos) ofrece un breve balance histórico de la disciplina. No obstante, el aporte más significativo de Irene Vázquez Valle puede encontrarse en “La música folklórica”, un escrito publicado en 1988, donde hace una revisión personal de la historia de la disciplina hasta mediados de los ochenta. Su aporte es quizá el más importante de la segunda mitad del siglo XX, pues acude a fuentes de primera mano y enlaza de manera sugerente obras, protagonistas y acontecimientos con coyunturas político-sociales de la época.¹¹ También en 1989, Hilda Rodríguez Peña, publica su *Índice bibliohemerográfico de la danza tradicional mexicana*; un interesante estudio que toca indirectamente los estudios folklórico-musicales y que propone una periodización histórica, útil no sólo a las investigaciones sobre la danza, sino también a los estudios sobre la música tradicional.

Como tales, estos escritos son los únicos que se centran específicamente sobre el desarrollo histórico del Folklore, sin embargo, otros han tocado también aspectos más específicos: el papel del Folklore en la composición musical (Ponce 1919a), el Folklore aplicado a la educación (Torre 1933), el estado de los estudios del “folklore indio mexicano” (Foster 1948), la investigación institucional de la música folklórica (Samper 1947 y 1953, Bal y Gay 1952, Gillmor 1961), la concepción del Folklore como disciplina (Guerrero 1952), el papel de las mujeres folkloristas (Rodríguez 1967), el estado disciplinario en años específicos (Mendoza 1948a y 1951b), la relación entre nacionalismo e historiografía folklórico-musical (Pérez Montfort 1994, Campos 2003, Alonso 2008) y la vida y obra de investigadores connotados (Mendoza 1947e, Stevenson 1966, Castillo 1971b, Stevenson 1978, Béhague 1980, Sordo Sodi 1982, Williams 1986, Pous 1988, Camacho 1988a,

¹¹ Irene Vázquez es de las pocas investigadoras que se da a la tarea de hacer el trabajo todavía pendiente de hurgar en los archivos institucionales. Clara Meierovich (1995) es otra importante excepción, más reciente, que acude a fuentes primarias para conformar su estudio en torno a la obra de Vicente T. Mendoza.

Stanford 1988, Muñoz 1988, Meierovich 1995, Mariani s/f, Jiménez 2004).

Por otra parte, para el periodo que puede comprenderse de investigación etnomusicológica hay una carencia de aportes en torno al desarrollo disciplinario en su conjunto. Los escritos disponibles generalmente privilegian aspectos específicos como: las fonotecas y acervos fonográficos (Vázquez Valle 1980, Romero Ugalde 1991, Carvajal 1992, Torres 1998); las series fonográficas institucionales (Moedano 1980a); las sociedades de investigadores (Alvarado 1988); la investigación en instituciones específicas (Moedano 1975b, Stanford 1983, Scheffler 1988, Moedano 1995, Robles 1993, Zanolli 2004); musicología e historias de la música en México (Robles 1980), música de la frontera norte en publicaciones periódicas (Vázquez Valle 1989b) y colecciones de instrumentos musicales (Contreras 1994). Sólo dos acercamientos de estos años tienen pretensiones generales sobre la disciplina. El primero es un acercamiento de Steve Loza (1990) centrado en la labor de instituciones e investigadores en tiempos más recientes, aunque apoyando su panorama etnomusicológico en la perspectiva de Carmen Sordo Sodi y Pablo Garrido. El otro escrito es un extenso artículo de Miguel Olmos (2003) enfocado en la investigación etnomusicológica del Noroeste de México, al que antecede un amplio recuento general de la disciplina. Los dos escritos son complementarios entre sí, aunque necesariamente generales.

La presente investigación se divide en tres grandes partes que a su vez comprenden diez capítulos. En el primer capítulo podrá verse que al auge de estudios folklórico-musicales realizados por investigadores mexicanos durante la primera mitad del siglo XX, le precede un gran número de estudios arqueológicos y etnográficos que sientan los primeros antecedentes académicos de la disciplina en México. Estos pioneros acercamientos centran su interés en el pasado musical prehispánico y en el “presente” musical indígena. Las estrategias de acercamiento arqueológico se enfocan en los instrumentos musicales, su origen y posible difusión, sus posibilidades acústico-musicales y el análisis simbólico compaginado con fuentes de época para elaborar hipótesis en torno a su uso y función en épocas precortesianas. Perspectivas positivistas o difusionistas con ocasionales dejos de evolucionismo subyacen en la mayoría de estos estudios. El aporte de estos autores ha sido omitido en los recuentos históricos disciplinarios que se han publicado hasta nuestros días.

En el capítulo 2 podrá advertirse cómo la atención académica se desplaza del pasado arqueológico al presente etnográfico y cómo el registro fonográfico adquiere importancia no sólo como herramienta descriptiva, sino también como instrumento de análisis. Con alguna excepción, el importante repertorio regional de tradiciones musicales “mestizas” no atrae la mirada de los investigadores extranjeros que enfocan su trabajo en sociedades indígenas contemporáneas. Es claro que se otorga prioridad al estudio de regiones determinadas y a sociedades específicas: una docena de pueblos indios del occidente, el noroeste y la península yucateca mexicana, con referencias constantes al pasado remoto de los mayas y mexicas.

Los capítulos 3, 4 y 5 presentan una mirada a los años revolucionarios y posrevolucionarios hasta llegar a fines de la década de los treinta. Los inicios del

Folklore y su vínculo intrínseco con el nacionalismo de esos años, así como el surgimiento de las primeras sociedades folklóricas abren la discusión en esos apartados. Sin embargo, otros temas despuntan como primordiales: la centralidad del Folklore en los congresos nacionales de música, el auge divulgador de algunas revistas especializadas, el significativo vínculo de la composición musical nacionalista con el Folklore, el maridaje y divorcio del Folklore y la Antropología, el papel de las historias de la música como síntesis y representación del conocimiento folklórico-musical, el énfasis prehispanista, el apogeo de la investigación de campo y la pugna con los musicólogos españoles, entre otros.

El capítulo 6 aborda el auge del Folklore musical principalmente centrado en la obra de Vicente T. Mendoza y la Sociedad Folklórica de México, aunque no dejan de destacarse las reflexiones en torno al concepto de Folklore que hubo en esa década, la influencia de Ralph Steele Boggs, los esfuerzos en torno a la formación de investigadores folkloristas y el papel de la Sección de Investigaciones Musicales del INBA aunado a la creciente recolección fonográfica de campo.

El capítulo 7 muestra el proceso de síntesis folklórico-musical que se llevó a cabo en el decenio de los cincuenta, visible en el trato a la temática prehispanista y en la pretensión de conformar un mapa folklórico de México y otros proyectos inconclusos de Vicente T. Mendoza. También podrá verse en este apartado cómo la orientación “práctica” y divulgadora del trabajo de Raúl Hellmer anuncia un relevo generacional en la disciplina. En este capítulo se ofrece una recapitulación y balance del periodo del Folklore musical.

El capítulo 8 se ocupa de algunas de las coyunturas que favorecieron la ruptura en la continuidad del Folklore musical preparando el terreno al surgimiento de la etnomusicología en el país. Entre otros, se aborda la renuencia de la nueva generación de estudiosos a seguir los pasos folkloristas, la desaparición de la camada folklorista, la crítica generalizada al Folklore en las ciencias sociales y los nuevos rumbos señalados por investigadores como Thomas Stanford y Charles Boilès.

El capítulo 9 hace un breve recuento de la acuñación y consolidación del término etnomusicología en el ámbito académico euro-estadounidense, para luego profundizar en el contexto en que dicho término fue paulatinamente adoptado entre los estudiosos mexicanos. El apartado hace hincapié en el carácter circunstancial, más que reflexivo, de la nueva denominación disciplinaria.

El capítulo 10 esboza las coyunturas que dieron pie a la formación de “fonotecas” en importantes instancias culturales del Estado a mediados de los setenta. Asimismo, muestra cómo estos espacios se convirtieron en los centros principales de investigación etnomusicológica, siendo acompañados por una serie de actividades académicas (encuentros, festivales y publicaciones) que contribuyeron a apuntalar institucionalmente a la nueva disciplina. El capítulo concluye con una revisión al proceso que dio lugar a la instauración de la carrera de etnomusicología y con un balance general del estudio en su conjunto.

PARTE 1. LOS PIONEROS (1882-1912)

CAPÍTULO 1. PRECURSORES DE LA INVESTIGACIÓN ARQUEOLÓGICO-MUSICAL EN MÉXICO

El contexto decimonónico

No obstante que el siglo XIX mexicano se caracteriza por la continua tensión política entre liberales y conservadores, las guerras civiles y las invasiones extranjeras, el interés académico por la cultura no deja de manifestarse en el país. La fundación de importantes órganos y sociedades culturales como el Museo Nacional (1825), la Biblioteca Nacional (1833) o la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística (1833) continúan el trabajo de investigación iniciado a comienzos de siglo por connotados estudiosos como Alexander von Humboldt. De los años treinta a los ochenta, las asociaciones culturales juegan un papel fundamental, desprendiéndose de algunas de ellas instancias oficiales. Tal es el caso de la Sociedad Filarmónica Mexicana de la que surge el Conservatorio Nacional de Música (1866). Algunos escritos de esos años, como los de la marquesa Calderón de la Barca, José María Rivera, y Guillermo Prieto narran anecdóticamente escenas del México decimonónico aludiendo a expresiones musicales como el jarabe y los fandangos. Entre 1867 y 1889 hay un notable auge intelectual en el país; el papel de la Universidad Nacional se incrementa y la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística revive con la contribución de notables estudiosos (Martínez 2000). El generalizado predominio de la literatura costumbrista¹² contrasta con las obras monumentales que se producen por esos años: *Geografía de las lenguas de México* (1864) e *Historia antigua y de la conquista de México* (1881) de Manuel Orozco y Berra, *México a través de los siglos* de Vicente Riva Palacio (1884-1889), *México Pintoresco, artístico y monumental* de Manuel Rivera Cambas (1880-1883), *Bibliografía mexicana del siglo XVI* de Joaquín García Icazbalceta (1886) y el *Atlas geográfico, estadístico, histórico y pintoresco de la República Mexicana* de Antonio García Cubas (1885), entre otras. Algunas de estas obras cuentan con notas sobre la vida musical del siglo XIX, otras, como la *Reseña Histórica del Teatro en México* (1880-1884) del español Enrique de Olavarria y Ferrari, hicieron mayor énfasis en lo musical instituyéndose en trabajos pioneros en torno a las tradiciones musicales del país.¹³

¹² Según Jorge Martínez Ríos, la literatura costumbrista se refiere a “materiales recolectados por lo que podríamos llamar, sin afán despectivo, *amateurs* del folklore o, mejor dicho, costumbristas; esto es, estudiosos que, sin afanes estrictamente científicos, han legado riquísimas colecciones de datos que esperan ser tratadas metódicamente, limando sus deficiencias hasta poder decir que pueden conceptualizar científicamente como folklóricos. Caracterizada esta tendencia como de exaltación nativista y de difusión de los hechos folklóricos que ocurren en comunidades con fuertes rasgos etnocéntricos” (Martínez Ríos 1961: 588). Jesús C. Romero, por su parte, la caracteriza como la práctica de retomar costumbres con “fines artísticos” que echan mano de la “imaginación” y la “fantasía” y tienen por finalidad “satirizar, corregir o ennoblecer las costumbres que se describen” (Romero 1947a: 703).

¹³ La “reseña”, publicada por entregas en *El Nacional* de 1880 a 1884 y editada de forma conjunta en 1895, merece mención aparte entre las obras decimonónicas de gran envergadura. Debido a que

Si bien Betty Luisa Zanolli (2004) señala que se publicaron estudios arqueológico-musicales en la revista *Armonía* del Conservatorio Nacional a partir del último tercio del siglo XIX, es durante las dos décadas finales de ese mismo siglo que surgen los primeros acercamientos que pueden considerarse como precursores de la investigación etnomusicológica en México. Los acercamientos iniciales, arqueológicos en su mayoría, son realizados tomando como objeto de estudio las piezas y materiales existentes fuera del país, pero los trabajos subsecuentes, de índole etnográfica, implican la permanencia de los estudiosos en tierras mexicanas, desarrollándose en plena época porfiriana. En 1884, Porfirio Díaz asciende al poder, pero es a partir de 1888 que consolida su gobierno plenamente personal que pone en ejercicio el lema liberal mexicano de entonces: “poca política y mucha administración”. Desde ese año hasta 1903, Díaz “será el poder sin más, la autoridad indiscutida, la última palabra, el cállese, obedezca y no replique. Será el presidente-emperador” (González 2000: 675). Sin embargo, entre las clases acomodadas, Díaz se instituye como el héroe de la paz y el progreso al enfocar las prioridades de su administración a las comunicaciones y el transporte; el ferrocarril, el telégrafo, los caminos carreteros y el transporte marítimo crecen inusitadamente durante su gestión.

La bonanza económica, que beneficia únicamente a la elite de la sociedad mexicana, contrasta con su política hacia los pueblos indios, caracterizada por la represión a los reclamos indígenas de territorio y autonomía. Quizá por ello, Díaz no tuvo reparo en manifestar: “No debemos estar tranquilos hasta que veamos a cada indio con su garrocha en la mano, tras su yunta de bueyes, roturando los campos” (González 2000: 677). Algo similar ocurrió en cuanto al conocimiento de la cultura indígena: durante los años del Porfiriato, “los indios” y todo lo relacionado con ellos pasaron a ser objetos de museo y de cuidadosa investigación historiográfica. El Museo Nacional fue generosamente dotado para que se desarrollara la investigación antropológica (arqueológica, etnohistórica y etnológica). El nacimiento de la antropología como profesión implicaba que sus practicantes tendrían una especie de misión sagrada: la de sacar a luz y preservar ‘el patrimonio nacional’ (Peña 1996: 42). Pero este impulso, claramente se enfocó en el pasado prehispánico, pues el propósito era poner el énfasis en el indígena histórico idealizado y no en el indígena contemporáneo. A pesar de ello, Díaz también apoyó las investigaciones de carácter etnográfico, pero sin el menor afán de mejorar las condiciones de vida de la población indígena.

De acuerdo con Luis González (2000), durante el Porfiriato, la clase científica nacional no llegaba a media centena de notables; en su mayoría, capitalinos que ignoraron la vida provinciana y rural, y que mostraron más interés en la política que

un recorrido por el devenir histórico del teatro en México necesariamente implica la consideración de la actividad musical compaginada con las artes escénicas, esta magna obra de conjunto hace referencia histórica al papel de la música, desde las primeras representaciones teatrales luego de la conquista, hasta la actividad en el Coliseo colonial y noticias diversas sobre sones de la tierra y bailes nacionales durante el siglo XIX. En no pocas ocasiones, Olavarria y Ferrari ofrece amplios panoramas del entorno social, político y económico de la época para contextualizar el desarrollo del quehacer teatral en México, por tal razón, este prolífico autor de la intelectualidad porfiriana ha sido muy socorrido entre no pocos estudiosos de la historia del país.

en la cultura del país. Si bien es cierto que en esos años se formalizó la educación antropológica y se realizó el primer congreso internacional de americanistas en México (1895), las investigaciones recayeron principalmente en investigadores extranjeros. Hacia fines del siglo XIX la política exterior de Díaz mantiene una buena relación con los países europeos y sobre todo con EU; parte de esta relación estaba dada por el buen trato a los estudiosos que venían a realizar investigación en tierras mexicanas. Ya desde antes del Porfiriato había una tradición de apoyo al trabajo académico extranjero, principalmente arqueológico, en temas nacionales.¹⁴ Esa actitud fue ratificada por Díaz, quién apoyó con frecuencia exploraciones y pesquisas en suelo mexicano que contaban con fondos de museos y universidades extranjeros. Por su parte, los estudiosos no dejaron de honrar la figura de Porfirio Díaz, algunos dedicaron sus respectivas obras a la figura del dictador, otros, inclusive, lo citaron en sus páginas alabando el progreso económico acarreado por su régimen. Carl Lumholtz, por ejemplo, hace una apología de Díaz en el segundo volumen de su obra *Unknown Mexico*; Frederick Starr dedica la lujosa publicación de *Indians of Southern Mexico* a Porfirio Díaz; Hans Gadow agradece los favores y facilidades prestadas por Díaz para su investigación en el sur mexicano; Alfred M. Tozzer hace lo mismo con Edward H. Thompson¹⁵ y otros prósperos empresarios cercanos a Díaz, que auspician sus indagaciones en territorio maya. A partir de 1904, comienza la decadencia del régimen porfirista que paulatinamente va debilitándose hasta sucumbir con el estallido revolucionario de 1910. En ese marco general afloraron los primeros acercamientos académicos en torno a las expresiones musicales tradicionales de México.

Escalas, flautas, huéhuets y teponaztlis: Cresson, Baker y Brinton

Desde sus inicios, una gran cantidad de investigación folklórico-musical se llevó a cabo por individuos de las más diversas procedencias; viajeros, exploradores y estudiosos profesionales dejaron su impronta en el cuerpo de trabajos que ahora conforman las raíces de la disciplina. En el caso de México, los primeros estudios provinieron casi por completo del ámbito antropológico, principalmente de la arqueología; aspecto que no sorprende si se considera que la práctica científica de ese saber hacia el último cuarto del siglo XIX sobreponía varios campos de conocimiento en torno a sus temas de estudio. Poco después, profesionales de la medicina, la biología, la música, la filología y hasta de la teología aportaron también conocimiento en torno al campo musical de la cultura; si bien la mayoría de estos estudiosos asumieron el rubro musical como un aspecto más del estudio general que realizaban, otros abiertamente entendieron sus aportes como de índole

¹⁴ Tal es el caso de Carlos Nebel, Friedrich Waldeck, Frederick Catherwood, John L. Stephens, Carl Christian Sartorius y Désiré Charnay.

¹⁵ Durante el primer lustro del siglo XX, Edward H. Thompson fungió oficialmente como cónsul de EE.UU. en Progreso, Yucatán, sin embargo, de manera extraoficial estuvo a cargo de varios proyectos arqueológicos en la zona maya, principalmente en Chichén Itzá donde poseía una próspera plantación (Thompson 1933).

folklórica. Empero, la disciplina del Folklore, que apenas caminaba sus primeros pasos en Europa y EU, no se practicaría en México por mexicanos sino hasta el segundo lustro del siglo XX.

Aun antes de las primeras menciones del término “Folklore” en el ámbito mexicano, ya varios investigadores extranjeros se habían abocado al estudio de cuestiones musicales relativas a la tradición oral. El aporte pionero de Hilborne T. Cresson (1883) es uno de los primeros precedentes académicos de la disciplina en el país. Cresson, investigador estadounidense que estudió arte y arqueología en Francia entre 1875 y 1880, publicó varios estudios de corte arqueológico en revistas científicas. En uno de sus trabajos tempranos, “On Aztec music” [“Sobre la música azteca”], analiza con detalle algunos aerófonos mexicanos para sugerir el posible uso de escalas musicales diatónicas y hasta cromáticas en las culturas prehispánicas. El instrumental original, proveniente de las colecciones Poinsett y W. S. Vaux de la Academia de Ciencias Naturales de Filadelfia, es manipulado por Cresson para cuestionar las “precipitadas” conjeturas prevalecientes entre los investigadores de entonces acerca del supuesto uso exclusivo de escalas pentatónicas en las culturas “primitivas”.

Otros investigadores, como el organista estadounidense Theodor Baker (1831-1934), se inclinaban a creer que las culturas “primitivas” no conocieron el uso de escalas musicales. Baker, graduado del conservatorio de Leipzig, dedica su tesis doctoral *Über die Musik der nordamerikanischen Wilden* [Sobre la música de los indios norteamericanos] (1882) al estudio de los pueblos originarios del norte de América. Su trabajo ofrece de manera precursora la descripción detallada de dos importantes instrumentos mexicanos de tiempos prehispánicos: el huéhuatl y el teponaztli.¹⁶ Ambos autores, Baker y Cresson, congruentes con el interés académico de su tiempo, se integran a la discusión del posible conocimiento y uso de “escalas musicales” en las culturas “primitivas”, una de las temáticas más discutidas en la investigación musical de fines del siglo XIX (Densmore 1927).

Otro aporte precursor es el de Daniel Garrison Brinton (1837-1899), investigador cuya obra en torno a cuestiones musicales todavía no ha sido cabalmente valorada.¹⁷ Brinton, abogado, médico, lingüista y arqueólogo, fue profesor de estas últimas dos especialidades en la Universidad de Pennsylvania y también fue presidente de la *American Folklore Society*. Tuvo numerosos cargos y nombramientos académicos en diferentes asociaciones. En su prolífica producción en torno a México dedica varias publicaciones al estudio lingüístico del maya, aunque su trabajo general incluye también los campos de la arqueología, la etnología, la mitología, el folklore y la literatura (Culin 1900). Al menos uno de sus estudios, *Ancient Nahuatl Poetry* [Poesía náhuatl antigua], publicado en 1890, puede ser considerado como precursor académico del Folklore musical en México.¹⁸

¹⁶ A lo largo del texto se utiliza de manera general la categoría de instrumentos musicales sin utilizar, para el pasado musical prehispánico, el término “neutro” de artefactos sonoros.

¹⁷ Generalmente se ha considerado a *The folk-lore of Yucatan* (1883) de Brinton como el primer estudio académico sobre el folklore de México. Este breve trabajo, de 13 páginas, se aboca al estudio de mitos, creencias y religiosidad maya en general sin abordar cuestiones musicales.

¹⁸ Desde 1919, Rubén M. Campos incluía a Brinton en el desarrollo de la disciplina al mencionarlo en su escrito “Las fuentes del Folklore Mexicano”, sin embargo, Jesús C. Romero, mostrando un

En *Ancient Nahuatl Poetry*, Brinton ofrece 27 “canciones” en lengua náhuatl (*Cantares de los mexicanos y otros opúsculos*), recogidas poco después de la conquista, que traduce y contextualiza mediante una extensa introducción acompañada de un vocabulario, un índice onomástico y abundantes notas. Priorizando los aspectos literarios, Brinton trata diversos temas que ayudan a situar en un marco amplio los cantares publicados: el papel de la poesía y el poeta en tiempos prehispánicos; la prosodia, los temas y las clases de cantares; la emisión vocal y el acompañamiento instrumental; la preservación de los cantares, el dialecto poético, los cantares de Nezahualcóyotl, entre otros. El trabajo es precursor en su manera de acercarse a la temática musical al abreviar de fuentes de la época de la conquista y aludir las publicaciones más destacadas de entonces, rescatando estudios precedentes. Por otra parte, en *Ancient Nahuatl Poetry* afloran algunos temas que a la postre serán objeto de amplia discusión en la investigación musical: el origen de la marimba (vinculada al *tecomapiloa*), el uso de huesos ranurados como idiófonos de ludimiento, el posible conocimiento de escalas diatónicas o la función del trinomio música, danza y literatura en tiempos prehispánicos.

Arcos musicales y difusión: Saville, Mason y Hawley

De alguna manera, Brinton señala las sendas temáticas a seguir por los estudios subsecuentes. Uno de estos temas fue el de la posible existencia de instrumentos musicales cordófonos en la América precolombina, discusión iniciada por el ensayo “Native American Stringed Musical Instruments” (“Instrumentos musicales de cuerda nativos americanos”) de Brinton, publicado en 1897. En ese escrito se planteaba la posibilidad de que el arco musical fuera una invención aborígen americana, para apoyar ese argumento, Brinton ofrece cuatro ejemplos del uso de estos instrumentos en comunidades indígenas de Centroamérica, América del Sur y Norteamérica. En ese mismo año, el arqueólogo y etnólogo estadounidense Marshall H. Saville (1867-1935), curador del Museo de Historia Natural de Nueva York, EEUU, publica un par de artículos breves que dan seguimiento a esa temática para el caso mexicano. En el primero de ellos, Saville (1897) registra el uso de un arco musical de boca entre los mayas de Yucatán a fines de 1890; en el segundo escrito, se suma a la discusión sobre la existencia de cordófonos en las culturas originarias de América. Sin embargo, en este último, al intentar demostrar la existencia de cordófonos en tiempos prehispánicos, Saville confunde en el *Códice Colombino* la representación de un músico ejecutando un carapacho de tortuga con el de un arco musical.

Poco después y siguiendo la traza de Saville, el etnólogo estadounidense Otis T. Mason (1838-1908) en su “Geographical Distribution of the Musical Bow”

exacerbado nacionalismo, deja fuera de la historia del Folklore a Brinton argumentando tres razones: que no es mexicano, que no escribe en español y que no publica en México (Romero 1947a). Pese al desdén de Romero, se incluyen aquí a Brinton y a otros investigadores extranjeros imprescindibles para comprender el desarrollo de la investigación musical en el país.

[“Distribución geográfica del arco musical”] (1897) descarta la posibilidad de que las culturas americanas hicieran uso de instrumentos cordófonos antes de la llegada de Colón. Su ensayo argumenta que, de acuerdo a la cantidad y distribución de los arcos musicales hasta entonces documentados, los arcos americanos son préstamos tempranamente heredados de los primeros esclavos provenientes de África. Al tanto de esta misma discusión, otro investigador, E. H. Hawley, publica en 1898 un breve estudio en el que cuestiona la interpretación de Saville, pero considera al supuesto arco musical como idiófono de ludimiento, aventurando la hipótesis del contacto temprano entre las Antillas y México.¹⁹ En ese mismo artículo, Hawley (1898) hace énfasis en otro tema que abriría otra línea temática que perduró en la discusión algunos años, es decir, el uso de huesos ranurados como instrumentos musicales.

En terrenos de la explicación: los huesos ranurados en la perspectiva de Seler, Hamy, Lumholtz, Hrdlička y Starr

En realidad, corresponde al científico alemán Eduard Seler (1849-1922) la primera mención académica conocida en torno a los huesos ranurados. En su artículo “Der altmexikanische Federschmuck des Wiener Hofmuseums” [“El adorno de plumas del México antiguo del Museo de la Corte de Viena”] (1889: 82-83), Seler examina algunos ornamentos utilizados en tiempos prehispánicos por los mexicas y alude a las “sonajas” *omichicahuaz*, descritas como instrumentos musicales en la *Crónica Mexicana* escrita por Hernando Alvarado Tezozomoc hacia 1598. De acuerdo con su perspectiva, los instrumentos formarían parte de la indumentaria de guerra del emperador Moctezuma. Más tarde, Seler abundará al respecto en su capítulo “Das Gefäß von Chamá” [“La vasija de Chamá”] (1895) donde analiza un antiguo recipiente que presenta en su decoración a un par de personajes que portan largos huesos en una de sus manos. Seler supone que los huesos mostrados son instrumentos musicales, *Omichicahuaztlis* (generalmente tocados con la punta de un cuerno de venado o con una concha de caracol), o bien, flautas de hueso. La interpretación, aunque dudosa, asienta su convicción del antiguo uso de huesos ranurados como instrumentos musicales, externada también por Brinton en 1890. Poco después, el médico y etnólogo francés Ernest T. Hamy (1842-1908) pone de nuevo en la mesa de discusión el tema de los huesos ranurados al dedicar algunas páginas de su catálogo *Galérie Américaine du Musée d'Ethnographie du Trocadéro* (1897) a comentar los piezas estriadas con que cuenta ese museo parisino. En el capítulo “Omichicahuaztin”, el interés se concentra en dos de los huesos de la colección que poseen interesantes grabados en sus extremos basales: el primero, con la representación de un rostro humano ataviado; el otro, con la cabeza de un águila estilizada. Hamy hace mención a Eduard Seler, quién para entonces había estudiado las mismas piezas en el Museo de Trocadero (Seler 1889) y de quién

¹⁹ Un par de años después el tema del arco musical será ampliamente retomado por Henry Balfour (1899).

retoma algunas conjeturas, pues reitera el vocablo con el que se denomina a tales piezas (*Omichicahuaztin* en plural y *Omichicauaztli* en singular) y el hecho de que fueron utilizadas como instrumentos musicales. En lo que respecta al uso de estos instrumentos, Hamy difiere de Seler (quién subraya el carácter guerrero del personaje representado en una de las piezas) y vincula el uso de los huesos ranurados con una deidad representada en el Códice *Ixtlilxochitl*, lo que lo lleva a sugerir que estos instrumentos óseos fueron utilizados musicalmente en las festividades de noviembre en honor de *Mixcoatl*, dios de la caza entre los antiguos mexicanos. Cierta animadversión hacia Seler puede identificarse en el artículo de Hamy, sin embargo, será Seler (1898) quién dedique interés exhaustivo a la cuestión de los huesos muescados.

Por otra parte, Hamy dedica el apartado “Instruments de musique des mexicains” de su *Galérie* a comentar otros antiguos instrumentos prehispánicos -como el *huéhuetl* y el *teponaztli*- existentes en las colecciones del Museo y en otras colecciones.²⁰ Se ofrecen también amplias descripciones de idiófonos como el *ayacachtli*, el *tetzilacatl*, los *ayacachtlicaualiztli* o *nacalt quauitl*, el *tecomapiloa* y aerófonos como las conchas marinas y las flautas de pico. Las notas al pie del escrito ofrecen interesantes referencias históricas en torno a algunos de estos instrumentos. Cabe notar que la descripción hace hincapié en los intervalos tonales que producen los *teponaztlis* y en las alturas que producen las flautas, prestando especial atención a la clasificación, relevante no sólo por la posición de Hamy como museógrafo, sino por una perceptible visión naturalista del mundo.

Eduard Seler, filólogo, arqueólogo y etnólogo, hizo quizá el mayor aporte al conocimiento del mundo indígena mesoamericano en campos como la religión, los mitos, la literatura, la lengua y la música, entre otros. Publicó una gran cantidad de libros, artículos, ensayos y obras críticas y tradujo algunos textos en náhuatl recogidos por Sahagún. Considerado fundador de la escuela alemana de estudiosos de la antigua cultura mexicana, en el campo de la música realizó aportes a la organología prehispánica todavía vigentes hasta hoy; desafortunadamente la mayor parte de su obra permanece sin traducirse al español. Uno de sus ensayos alusivos a cuestiones musicales da seguimiento al tema ya mencionado de los huesos ranurados. Se trata de “Altmexikanische Knochenrasseln” [“Sonajas de hueso del México antiguo”] (1898) que fue escrito como respuesta a las conjeturas publicadas, poco antes, por Carl Lumholtz y Aleš Hrdlička (1898) en torno a un conjunto de huesos humanos hallados en las excavaciones arqueológicas de Lumholtz en Michoacán durante 1896. Ambos autores, en sus conclusiones, no consideran a los huesos muescados como instrumentos musicales: Lumholtz asume que los huesos pertenecieron a guerreros enemigos de los “tarascos” y que fueron conservados como fetiches en la sepultura de los guerreros triunfantes (los huesos conferirían el poder del difunto al poseedor de los huesos); por su parte, Hrdlička coincide con la hipótesis de los “trofeos”, pero sugiere que el número de muescas es el número de enemigos caídos o bien el registro de fechas importantes, aunque

²⁰ Un año antes, Leo Frobenius (1896) había publicado una pequeña noticia en torno al *teponaztli* ornamentado del Museo Etnográfico de la Universidad de Basilea.

admite que los huesos pudieron formar parte de algún ceremonial religioso. Seler cuestiona estas conclusiones y, de manera magistral, retoma fuentes iconográficas, escritos de época y los últimos estudios de aquél entonces para demostrar que el conjunto de 26 huesos (de fémur, tibia, húmero y peroné) con estrías practicadas en su longitud, fueron usados principalmente como instrumentos musicales en ritos funerarios de guerreros caídos en batallas prehispánicas.²¹ Unos años después, al publicar Lumholtz su conocida obra *México desconocido*, corregiría sus asertos en torno a los huesos muescados considerándolos finalmente como instrumentos musicales, inclusive, citando a Seler (Lumholtz 1902b: 429-431). El interés de Seler en cuestiones musicales se manifiesta no menos ejemplarmente en otros valiosos trabajos publicados que aquí sólo se mencionarán de paso: “Die Huichol-Indianer des Staates Jalisco in Mexico” (1901), “Die holzgeschnitzte Pauke von Malinalco und das Zeichen atl-tlachinolli” (1904) y “Die religiösen Gesänge der alten Mexikaner” (1905). Sin duda, Seler perteneció a la fecunda generación de investigadores alemanes de fines del siglo XIX que trazaron el rumbo seguido por varias disciplinas durante el siglo XX, su perspectiva conjuntó un amplio bagaje interdisciplinario con una rigurosidad ejemplar.

La mención a un estudioso un tanto desconocido en la historiografía disciplinaria puede concluir este recuento de fines del siglo XIX. El presbítero y clarinetista inglés Francis W. Galpin (1858-1945) dedicó la mayor parte de su vida a la colección e investigación de instrumentos musicales antiguos, principalmente europeos, aunque parte de su interés recayó en los instrumentos de origen antiguo del Nuevo Mundo. Entre su destacada producción escrita puede encontrarse un particular artículo dedicado a los instrumentos mesoamericanos y del norte de América. Su escrito, intitulado “Aztec Influence on American Indian Instruments” [“Influencia azteca en los instrumentos indios americanos”] y publicado en 1903, analiza piezas del antiguo instrumental indígena del noroeste de EE.UU. y la costa oeste de Canadá para vincularlo con instrumentos prehispánicos mexicanos. Mediante un acercamiento esencialmente organológico y de acuerdo a las similitudes presentadas por el instrumental, Galpin concluye que hubo una marcada influencia azteca en el noroeste americano: “Hasta que futura luz de nuevos descubrimientos y más profunda investigación sea arrojada sobre esta interesante temática, podemos concluir que, sin necesariamente implicar un vínculo de sangre entre razas, los indios americanos de la costa noroeste muestran en el carácter y construcción de sus instrumentos musicales distintos rastros de influencia azteca” (Galpin 1903: 669). Las conclusiones de Galpin tuvieron eco en pocos escritos del

²¹ En ese mismo año, otro conocido investigador, Frederick Starr, responde también al escrito de Lumholtz-Hrdlička con el artículo “Notched bones from Mexico” (1898), que reitera en el nombre con el que antiguamente se denominaba a estos instrumentos y en su posible uso en los entierros de los muertos. Poco después, E. H. Hawley (1898) publica su artículo “Distribution of the Notched Rattle” en el que recapitula la temática de los *omichicahuaztli* y ofrece ejemplos de instrumentos estriados de ludimiento utilizados en varias partes del mundo. Hawley cuestiona también las conclusiones de Lumholtz y Hrdlička (1898) apoyando su crítica en los aportes previos de Seler, Hamy, Starr y Mason. Una breve nota de Louis Capitan (1908) retoma más tarde el tema del *omichicahuaztli* mexicano.

periodo, sin embargo, su ambicioso estudio, fue citado por un círculo selecto de investigadores especializados.

Como puede verse, a fines del siglo XIX el interés en cuestiones musicales proviene de investigadores con bagaje arqueológico. La temática es casi exclusiva en el periodo, esto es, la música prehispánica, específicamente la mexicana. Se trataba de sentar las bases iniciales del conocimiento del mundo prehispánico (y su música), tema que perdura hasta inicios del siglo XX en que comienzan a emerger los primeros acercamientos etnográficos. El interés en los orígenes y las filiaciones culturales básicamente es abordado mediante acercamientos organológicos apoyados en la producción acústica de los instrumentos (con énfasis en escalas y alturas) o en su morfología y el rastreo histórico. En los estudios enfocados a las escalas y alturas tonales, pueden percibirse nociones evolucionistas unilineales que suponen a la escala diatónica mayor y menor como las más avanzadas y las escalas “primitivas” como estadios previos, no obstante, posturas como la de Cresson relativizan esta tendencia. Como sucederá también más tarde, con los acercamientos etnográficos, el trabajo auspiciado por museos de orientación arqueológica y naturalista necesariamente concentra el interés en la cultura material y se habla poco de la organización social. Por otra parte, destaca el intenso diálogo académico mantenido entre investigadores a nivel internacional y el evidente conocimiento de las publicaciones más recientes en el cuerpo de los escritos. De hecho, casi puede seguirse un hilo conductor entre las diversas publicaciones. Exceptuando a Seler y Brinton, que sobresalen por la extensión y profundidad de su trabajo, la mayoría de los acercamientos son breves y temáticamente específicos, lo que da cuenta de la poca información disponible en esos años y el carácter necesariamente tangencial del rubro musical en los estudios.

Una excepción a la investigación extranjera: el positivismo musicológico de Cordero

Sin embargo, en estos años dominados por la investigación de procedencia extranjera sorprende la falta de estudios afines entre la intelectualidad mexicana de fines del siglo XIX. Como excepción, el único aporte que puede mencionarse es el de Juan N. Cordero (1851-1916), primer investigador mexicano que realiza un acercamiento académico a la música folklórica del país en su obra *La música razonada* publicada en 1897. Además de músico, Cordero fue abogado, literato, filósofo y educador; ejerció la crítica musical en varios diarios capitalinos, escribió tratados musicales y durante algún tiempo ocupó la cátedra de Pedagogía musical en el Conservatorio Nacional de Música (Saldívar 1991: 302). Durante décadas, el aporte de Cordero a la investigación musical fue ignorado en el país, correspondiendo a Gabriel Saldívar rescatarlo del olvido:

La obra del licenciado Cordero no ha sido bien comprendida hasta ahora y ha sido vista con indiferencia, si es que alguna vez se le ha prestado atención, pues no conozco

opiniones ni he reconocido citas de él, en ninguna parte; y justo es hacer notar, como lo hice en ocasión de una conferencia que sobre el Jarabe pronuncié el 30 de noviembre de 1934 en el Palacio de Bellas Artes, impresa en los Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, que fue el primero que analizó algunos aspectos de la música popular nuestra y se preocupó grandemente por el adelanto de la música y de los músicos de México” (Saldívar 1991: 312)

El trabajo de Juan N. Cordero refleja la evidente inclinación positivista de la comunidad científica del Porfiriato, el propio adjetivo “razonado” que porta el título de la obra es sintomático de su momento. En *La música razonada* Cordero emprende el análisis en orden cronológico comenzando por lo que considera las expresiones musicales “universales”: la pavana, el minué y la gavota, la mazurka, el valse, la polca, el schottish, la contradanza y la cuadrilla; la galopa, la tarantela, la polaca, la jota y el bolero, son algunos de los “tipos” que revisa y que considera bailes de “importancia universal”. Posteriormente, Cordero se introduce en el estudio de las expresiones musicales “regionales”, no sin antes reivindicar la valía de la “Música Nacional” con comentarios como: “siendo mexicano creo deber mío señalar entre los tipos nacionales los más acentuados de nuestro país, y que no por haber pasado inadvertidos ó menospreciados por la inmensa mayoría, carecen de un valor musical fácilmente estimable, y de un carácter propio y regional” (1897: 191); aspecto por demás interesante si se toma en cuenta el generalizado hábito de idealizar la música europea en el entorno burgués porfiriano.²²

Cordero habla de “tipo” como sinónimo de género musical y argumenta que un “tipo” con elementos ajenos y no originales puede formar un conjunto diferencial y característico propio de un pueblo. Discute también sobre la relatividad de hablar de originalidad en la música (“*toda música*, aun la más característica, está formada con elementos extraños [...] la *originalidad*, en el riguroso sentido de la palabra, es cosa más que discutible”) (192) viendo al artista y al sabio no como creadores sino como *inventores* ó *combinadores*; una *forma típica*, en consecuencia, es el producto original de tal combinación. De hecho, parte sustancial de su acercamiento pretende probar que en México hay “formas que por su conjunto difieren de todas las demás conocidas, y constituyen un tipo *diferenciable* de las similares de otros pueblos”, esto es, “una Música Nacional y Típica, *original* por su conjunto, aunque elaborada y trabajada con elementos ajenos y extraños” (192).

Así, Cordero hace énfasis en la complejidad del ritmo en las formas tradicionales intentando encontrar los caracteres típicos comunes a todas las formas como: “la tendencia a mezclar y combinar los dos ritmos binario y ternario, no de una manera accidental, sino *metódica* y *deliberada*” (193-194); no obstante, las incluye en su sección sobre “Monorítmicos”. El acento se deposita en el danzón y el jarabe pues, según el autor, los dos bailes “comparten el cetro entre las masas populares” de las costas y el centro, respectivamente.

²² Aunque Cordero enaltece la música mestiza, es evidente su desdén por la música prehispánica e hispánica como precedente de la Música Nacional: “Pudiera creerse que nuestra música popular tuvo por modelo y tipo la española, necesariamente importada por los conquistadores; sin embargo, no es así. Tampoco tiene por antecesora una música propia del pueblo conquistado, que sin duda, no poseía más que productos y formas engendradas por el grosero instinto, y de las cuales no ha quedado una huella definida y apreciable” (1897: 193).

Destaca también su extenso análisis en torno al jarabe: la métrica, la armonía, la estructura y los demás elementos musicales son descritos en términos musicológicos tradicionales con analogías como “La *Diana*, que es el *rondó* del *Jarabe* es de un movimiento vivo que va acelerándose gradualmente hacia el final” (197). Cordero subraya el carácter imitativo del baile y la importancia del zapateado, aunque hace mención ocasional a los instrumentos, su énfasis es en la estructura, el baile y, sobre todo, en las particularidades rítmicas de la música tradicional: “Así, pues, pese o no a los que menosprecian lo nacional y propio (...) seguiré creyendo que *poseemos una forma musical propia, genuina y nacional*, que bien estudiada, y sobre todo *escrita como debe escribirse*, acentuará la afición que por ella muestran muchos extranjeros discretos”(198). Entre otros aspectos, cuestiona al analista musical el querer hallar la “cuadratura simétrica” a composiciones de rítmicas irregulares, aunque no siempre es claro en sus descripciones musicales pues algunas requieren del dibujo musical que no incluye. Menciona colateralmente en su estudio algunos otros “tipos” como la jota, el fandango, la habanera, la tirolesa y la petenera, la marcha, el pasodoble y la berceuse o mecedora. Aunque en *La música razonada* Cordero en realidad nunca habla del concepto de “folklore”, es interesante que identifique un incipiente nacionalismo musical en la composición, ejemplificado con la obra de Julio Ituarte quién arregló un conjunto de Aires Nacionales para orquesta sinfónica intitulada *Los Enanos*.

Como se acostumbraba en su tiempo, Cordero aborda la música sin el menor asomo al contexto que la rodea y hace posible. La nula intención de observar aspectos culturales obedece a que la música es entendida desde la mirada común del estudioso culto de la época, es decir, poniendo énfasis exclusivo en los aspectos sonoros. Lo musical es “lo que suena” y es una expresión estática, fija, que puede analizarse mediante la descripción formal de sus rasgos musicales más sobresalientes mediante la transcripción musical. Cordero utiliza el análisis musical para demostrar la especificidad de los “tipos” mexicanos, pero los “tipos” son tratados como si hubiera formas condensadas y consensuadas de conocimiento común. No obstante, su acercamiento abiertamente “musicológico” es excepcional en un tiempo en que el análisis es privativamente organológico y tiene como fin probar la existencia y uso de la música en tiempos prehispánicos. Por otro lado, la sensación fragmentaria que deja el escrito de Cordero, obedece a que tenía planeada una publicación posterior llamada “La música en México” en la que abundaría sobre estos tópicos, sin embargo esa publicación no llegó a realizarse (Romero 1947a: 720).

Una coyuntura: el fonógrafo y la investigación musical

Una innovación tecnológica que marcó el rumbo histórico de la disciplina hacia el último cuarto del siglo XIX fue la invención del fonógrafo en 1877. Las repercusiones de este acontecimiento vinculadas a los preceptos en boga en torno al estudio comparativo de los sistemas musicales marcaron el derrotero posterior de lo que vendría a ser la llamada Etnomusicología. El registro fonográfico mediante cilindros de cera facilitó la transcripción musical y permitió a los primeros musicólogos comparativos contar con una herramienta preciosa para la descripción y análisis de la música al poder reproducirla cuantas veces fuera necesario. Thomas A. Edison nunca imaginó que su invento sería utilizado para el estudio de la cultura, sin embargo, a partir de los primeros informes de la utilidad etnográfica del fonógrafo, la manera de documentar y preservar formas musicales y verbales cambió.²³ El fonógrafo representó “una revolución en medios de comunicación humana, pero también implicó una reconceptualización de lo que significa la comunicación humana” (Brady 1999: 11). Las voces podían ser separadas de su fuente de emisión, lo cual tenía connotaciones casi mágicas para el pensamiento de la época. El invento sacudió los principios fundamentales de la escucha humana, produciendo patrones de sonido reconocibles, pero sin el movimiento y apariencia de la fuente; hecho por demás extraño, que trastorna la asociación intrínseca que de nacimiento se hace entre el movimiento visual y el sonido. La invención de esta herramienta culminó toda una secuencia de innovaciones decimonónicas: el telégrafo (1834), el teléfono (1836) y el daguerrotipo (1839). Las consecuencias culturales e intelectuales de la invención del fonógrafo, en cierta medida, pueden homologarse en términos auditivo-culturales a las de la imprenta. Si bien es perceptible el amplio impacto social de este invento, sus consecuencias fueron especialmente profundas en el campo de la investigación, el uso histórico del fonógrafo trastocó sustancialmente los campos del folklore y la antropología en una etapa crucial del desarrollo de ambas.

Por otro lado, la invención del fonógrafo coincidió coyunturalmente con dos importantes publicaciones: “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft” [“Alcance, método y objetivo de la musicología”] del vienés Guido Adler (1885) y “On the musical scales of various nations” del físico y fonetista inglés Alexander John Ellis (1885). El escrito de Adler, considerado el punto de origen de la Musicología como disciplina académica, divide el campo en dos ramos: histórico y sistemático.²⁴ A su vez, la sección histórica es subdividida en paleografía musical,

²³ En el mismo año de 1877, Charles Cros, presentó en la Academia de Ciencias de París un escrito que describía su invención tecnológica para grabar y reproducir el sonido, sin embargo, a diferencia de Edison, el proyecto no se materializó en un aparato. Al respecto puede verse el libro *A Spiral Way* de Erika Brady que documenta ampliamente los orígenes del fonógrafo y otros medios de grabación fonográfica en relación con la investigación musical y etnográfica.

²⁴ Más que el papel fundacional que se le ha asignado, el escrito de Adler tiene el mérito de ofrecer un marco de ordenamiento para el caudal de aproximaciones en torno a la música que para

clases históricas básicas (formas musicales), sucesión histórica de las leyes (historia teórico-musical), e historia de los instrumentos musicales. Por su parte, la musicología sistemática es subdividida en investigación y fundación de las leyes (teoría musical), estética del arte tonal, pedagogía y didáctica musical, y musicología comparativa [Musikologie].²⁵ Es esta última subdivisión la que tiene por objeto el estudio comparado de la producción musical de las distintas culturas y en la que juega un papel fundamental su clasificación. Por su parte, el escrito de Ellis asentó las bases teóricas para el estudio musical comparativo al proponer una unidad con la cual efectuar comparaciones, esto es, la división de un semitono temperado en 100 partes iguales (“cents”), que permitiese la comparación precisa de diferentes sistemas tonales y el estudio objetivo de las escalas no occidentales. En “On the musical scales of various nations” Ellis afirmaba que “la Escala Musical no es una sola, ni es ‘natural’, ni se basa necesariamente en las leyes que rigen la constitución del sonido musical, tan bien descritas por Helmholtz, sino que es muy diversa, muy artificial y muy caprichosa” (Ellis 1885: 526). “Este descubrimiento cuestionaba la superioridad de la escala temperada y abrió el camino al estudio intercultural comparado y desprejuiciado de los sistemas musicales” (Myers 1992: 4); esto es, relativizó los valores manejados por occidente en cuanto a los aspectos musicales de la cultura. La publicación de ambos escritos y su coincidencia con el uso etnográfico del fonógrafo apuntalaron el surgimiento de la investigación científica musical de las distintas culturas del mundo.

De acuerdo con Helen Myers, las primeras grabaciones con fines etnográficos que se tienen registradas fueron las que realizó en 1890 el zoólogo y etnógrafo Jesse Walter Fewkes entre los passamaquoddy de Calais, Maine y, un año después, entre los zuñi y los indios hopi pueblo de Arizona. Fewkes realizó un informe sobre su experiencia con el uso del fonógrafo para registrar mitos y cantos. En el escrito, hace uso de los testimonios orales que recogió para reconstruir algunas danzas desaparecidas de los Passamaquoddy y los Micmac, que acompaña con transcripciones musicales -hechas por S. P. Cheney a partir de la grabación- de cantos recordados por sus informantes. Esta primera entrega es completada, más tarde, por una descripción más detallada hecha por el psicólogo estadounidense Benjamín Ives Gilman a quién fue asignada la transcripción de los cilindros de Fewkes a fines de 1890. Paradójicamente, con Gilman se establece un suceso que trascenderá durante años en la investigación etnomusicológica: la separación

entonces tenían tendencia evolucionista y que comenzaban a combinarse con orientaciones difusionistas.

²⁵ En su escrito, Adler utiliza el término *Musikologie* como sinónimo de musicología comparativa (*vergleichende Musikwissenschaft*). La utilización de *Musikologie* pretende diferenciar la parte del todo, es decir, a la subdivisión denominada musicología comparativa de la totalidad del campo disciplinario nombrado *Musikwissenschaft*. Por otra parte, Adler define claramente los objetivos de la musicología comparativa: “Un nuevo y muy gratificante campo de estudio adyacente de esta parte sistemática es la M u s i c o l o g í a [Musikologie], es decir, la musicología comparativa, que tiene como tarea comparar los productos sonoros, en lo particular los cantos folklóricos de diferentes pueblos, países y territorios, para fines etnográficos, y agruparlos y separarlos según sus diferentes características” (Adler 1885: 14). [Traducción del original en alemán de Rolando A. Pérez Fernández].

virtual del hecho musical, como tal, del sujeto que la analiza. Así, las repercusiones del invento transformaron la investigación tradicional y en varios lugares del mundo el registro etno-fonográfico comenzó a tener auge; en Hungría, Béla Vikár comenzó a grabar en campo en 1896, y en Rusia, Evgeniya Linoyova en 1897 (Myers 2001).

El fonógrafo en México

En México, los efectos del invento del fonógrafo no tardaron en aparecer, pero sólo entre la clase acomodada porfiriana pues la investigación científica mexicana permaneció casi ajena ante el invento. En 1877 se prohibieron las corridas de toros y las peleas de gallos, la intolerancia hacia estas y otras formas de diversión popular se compensó parcialmente con la rienda suelta dada a los espectáculos acrobáticos de Joaquín de la Cantilla en su globo aerostático, a exhibiciones como la del fonógrafo en 1878, a las rumbosas conmemoraciones del 16 de septiembre y a otros entretenimientos como la ópera, las representaciones teatrales y las zarzuelas (González 2000).

“En 1889 el Congreso de la Unión concedió autorización exclusiva al norteamericano Tomás Alva Edison para que pudiera importar y vender en toda la República unidades del fonógrafo que había inventado, con la obligación de pagar al erario federal el 10% de la utilidad que obtuviera” (*Enciclopedia de México* 1993a: 2098). Luego de esta licencia comercial comenzó a haber noticias de los primeros fonógrafos en el país, a partir de 1894 en Campeche, y en los últimos años del siglo XIX en la ciudad de Chihuahua y en San Luis Potosí (Vázquez Valle 1985). En 1898, Salvador Toscano, pionero del cine nacional, abrió la primera sala pública de exhibición cinematográfica en la ciudad de México, en ella proyectó con gran éxito las mismas películas con que los hermanos Lumière dieran a conocer su invento tres años atrás en esta misma ciudad. En la proyección de Toscano, un fonógrafo Edison aportó el fondo musical para las escenas marítimas, militares, ferroviarias, turísticas y de la vida cotidiana de Francia (*Enciclopedia de México* 1993b).

La venta del fonógrafo en la Ciudad de México comenzó a promoverse desde 1897 (Garrido 1974), no obstante, se tenían noticias de su existencia casi desde su invención.²⁶ Como apunta Irene Vázquez Valle (1985), para 1903 la compañía estadounidense *Columbia* ya grababa con equipos portátiles expresiones locales de los teatros de revista y las carpas que más tarde eran comercializadas. La compañía *Victor* hizo lo mismo dos años después. Así, concesionarios y casas de música promovieron en los diarios capitalinos el fonógrafo durante la primera década del

²⁶ Ya desde el 11 de octubre de 1878, el periódico *El siglo diez y nueve* reportaba que la noche anterior el Sr. Eduardo Wise había presentado el invento del fonógrafo ante el público y la prensa en el teatro de la Sociedad Netzahualcóyotl. El mismo diario, pero del 12 de octubre de 1878, narra con detalle la sesión de presentación del fonógrafo. En ella se grabó de la voz de un cantante el himno nacional y a continuación se reprodujo la interpretación ante el asombro y agrado de la audiencia presente. Un discurso sobre la vida de Edison y una descripción detallada del invento completaron aquella memorable sesión.

siglo XX, sin embargo, la “máquina parlante” sólo tuvo impacto entre la población pudiente del México porfiriano. Por esa razón, la oferta de grabaciones disponibles estuvo determinada por el gusto y preferencia de las clases acomodadas: hacia 1908 se grababan óperas y marchas o himnos interpretados por bandas de policía o militares, aunque también llegaron a grabarse algunos “Aires Nacionales Mexicanos”. Una de las excepciones fue la grabación casual del “Cuarteto coculense” durante una visita a la ciudad de México en 1908 y que no se dio a conocer sino hasta años más tarde por la casa *Arhoolie Records*. Durante la segunda década del siglo XX, predominó en el gusto ciudadano la música norteamericana, las zarzuelas y las orquestas típicas, por lo que era impensable el interés comercial en las tradiciones musicales indígenas o en “todas aquellas que no habían pasado por el tamiz del papel pautado y la palabra escrita” (Vázquez Valle 1985: 120).²⁷ Sin embargo, la tecnología de grabación de sonido dejó sentir su influencia en un puñado de estudiosos extranjeros que hacia fines del siglo XIX y durante el primer decenio del XX documentaron las expresiones verbales y musicales de algunas culturas mexicanas.

Lumholtz en el noroeste y occidente mexicanos

El uso pionero de registro fonográfico-musical con fines etnográficos en México se atribuye a Carl Lumholtz (1851-1921) quién entre 1890 y 1898 realizó varias expediciones al noroeste y occidente del país, grabando en cilindros de cera cantos tarahumaras, huicholes y tepehuanos. Las expediciones fueron financiadas por la *American Geographical Society* y el *American Museum of Natural History* con el propósito de hacer investigación etnológica y arqueológica en el norte mexicano. El investigador noruego, graduado en teología, documentó además con dibujos y fotografías la vida de pimas, coras, mexicaneros y purépechas. Su obra *Unknown Mexico* (1902) fue ampliamente conocida desde su salida al público y favorecida por Porfirio Díaz para publicarse en español dos años después de la versión original en inglés con el título de *México Desconocido*.²⁸

²⁷ La historiadora Irene Vázquez Valle mantuvo durante largo tiempo un proyecto en torno a la “máquina parlante” y sus repercusiones sociales en México. Un primer avance de su trabajo fue la ponencia “Apuntes para documentar los inicios de la reproducción en serie de la música y sus repercusiones en el ámbito popular mexicano” presentada en el Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología (Vázquez Valle 1985). Este trabajo fue seguido de otros aportes incluidos en su ensayo “La música folklórica” (Vázquez Valle 1988). Poco después del fallecimiento de Irene Vázquez, en 2001, un oportunista se apropió del proyecto de la “máquina parlante” y publicó un fonograma alusivo en la Serie *Testimonio Musical de México* del INAH otorgando un insignificante crédito a la investigadora.

²⁸ Para su trabajo en torno a México, Lumholtz mantuvo estrecho contacto con renombrados investigadores como Nicolás León, Aleš Hrdlička o el propio Franz Boas, quien influyó en él notablemente. Boas, conocido estudioso alemán, pilar de la antropología cultural estadounidense, mantuvo interés constante en las expresiones musicales tradicionales y promovió asiduamente el uso del fonógrafo entre sus alumnos; de hecho, el fonógrafo fue central en la producción general de la Escuela de Columbia (Brady 1999). Su influencia es perceptible en varios de los investigadores precursores que realizaron trabajo etnográfico-musical en México y en otras figuras clave de la etnomusicología como Carl Stumpf, Erich M. von Hornbostel y George Herzog (Ellingson 1992).

El trabajo de Lumholtz en México fue extenso. En su primer viaje, en septiembre de 1890, viajó desde Bisbee, Arizona hasta Sonora y Chihuahua pasando cerca de ocho meses en la Sierra Madre. En enero de 1892, retornó a tierras mexicanas para entrar en contacto directo con tarahumaras y tepehuanes quedándose hasta el verano de 1893. Volvió a México en marzo de 1894 para permanecer hasta marzo de 1897, en la que fue su estadía más larga en el país; en ese lapso permaneció un año y medio entre los tarahumaras y diez meses entre los coras y huicholes. En 1898, en otra expedición que duró cuatro meses, Lumholtz regresó a territorio tarahumara y huichol para complementar material, resolver dudas y grabar con un grafófono²⁹ “sesenta melodías de estas tribus” (Lumholtz 1902a: XIV).

Ya desde 1894, Lumholtz reportaba en “The American Cave-Dwellers: The Tarahumaris of the Sierra Madre”, descripciones generales de la música y la danza de los rarámuri, pero en realidad es en *Unknown Mexico*, su mayor obra, donde aparece la suma de sus aportes.³⁰ Un primer aspecto que destaca en la obra es la importancia que Lumholtz otorga a la música y la danza en las sociedades que estudia, ambas manifestaciones son vistas como parte sustancial de la cultura. Sus observaciones en campo lo llevan a hacer comentarios frecuentes en torno al papel de la música entre los chamanes o acerca del carácter simbólico de los detalles de construcción de los instrumentos musicales. Las descripciones musicales más extensas son las de tarahumaras y huicholes, de quienes obtuvo mayor información por haber pasado mayor tiempo entre ellos. De los tarahumaras, Lumholtz acompaña la descripción de dos danzas (*rutuburi*, *yumari*) con transcripciones de pequeños fragmentos musicales e incluye un par de cantos al Hikuli y un canto de cortejo. Aborda el significado de los cantos no sólo transcribiendo la parte literaria en rarámuri (y su traducción al inglés) sino el significado general de las danzas.

Por otra parte, en su breve acercamiento sobre los tepehuanos y mexicaneros destaca la descripción del arco musical que incluye además la manera de ejecutarlo, algunos de sus aspectos tímbricos y su papel en el mitote. Lumholtz se integra abiertamente a la discusión del origen de este instrumento, en boga por esos años, con aseveraciones que avivarán la temática: “Se ha asegurado que el arco musical no es originario del hemisferio occidental, sino que fue introducido por esclavos africanos. Sin dar más valor del que merece al hecho de que los negros son muy raramente, si lo hay, encontrados en el noroeste de México, parece enteramente fuera de lo posible que un instrumento extranjero haya alcanzado tan principal importancia en el sistema religioso de varias tribus” (Lumholtz 1902a: 476).

De los coras describe los mitotes, señalando algunas diferencias con respecto a los mexicaneros y tepehuanes, que ilustra con la transcripción de un canto cora para mitote. En el caso de los huicholes, subraya la importancia oral de los cantos para

²⁹ El grafófono fue inventado en los Laboratorios de Graham Bell como una versión mejorada del fonógrafo de Edison. Este aparato se popularizó hacia 1889 siendo lo último en tecnología de grabación de sonido de ese periodo.

³⁰ Otro interesante trabajo previo es “Symbolism of the huichol indians” donde Lumholtz (1900) ofrece un primer avance en torno a algunos instrumentos musicales utilizados por los huicholes como los huesos ranurados, el arco musical y los tambores rituales, entre otros.

transmitir su historia y manera de ver el mundo que acompaña con varias transcripciones de “Cantos de lluvia”, un “Canto de la danza del Hikuli” y un “Canto de la caza de venado”. Lumholtz exalta la calidad del canto chamánico entre los huicholes y describe someramente sus instrumentos musicales, entre los que destaca la mención al uso de huesos muescados para acompañar al canto. Lumholtz concluye su obra, con algunas páginas sobre la música de los purépechas, de quienes menciona el uso de violines, guitarras y cantos en sus ritos funerarios, así como la importancia de las bandas de viento y el uso de la obsidiana como materia prima para manufacturar flautas que pueden “imitar el canto de las aves, el rugido del tigre y el siseo de las serpientes” (1902b: 413).

En Lumholtz, son de interés algunos rasgos metodológicos, como el hecho de utilizar recurrentemente la observación participante. En varias partes de *México desconocido* el explorador noruego hace énfasis en que se ganó la confianza de los nativos mediante su “habilidad de cantar sus canciones nativas” (1902a: XIII y 1902b: 73, 75). Otro aspecto interesante es el hecho de grabar la música con la finalidad de transcribirla posteriormente, de acuerdo con el propio Lumholtz, los registros fonográficos fueron realizados *in situ* durante las ejecuciones ceremoniales,³¹ aunque del conjunto de muestras musicales que recogió, en *México desconocido* sólo se incluye la transcripción de unas cuantas.³² Es evidente que la veintena de transcripciones que aparecen en su obra sólo tienen propósitos ilustrativos para dar una idea de cómo suenan esas piezas, en algunos casos, con variantes e indicaciones precisas de ejecución (el signo > es un gruñido en el canto, por ejemplo). Por primera vez en algún escrito académico en torno a la música mexicana, las transcripciones musicales dan cuenta de interesantes cambios de compás y patrones rítmicos poco familiares al oído europeo de entonces.

Puede decirse que en Lumholtz no hay un análisis basado en la expresión musical como tal, pues no buscaba esa finalidad, sin embargo, logra ofrecer una valiosa referencia contextual para comprender, de manera general, el proceder musical del “otro” en relación con sus valores y creencias. La mayor parte de las menciones musicales van acompañadas de anotaciones sobre su uso en la cultura, en ese sentido, las descripciones musicales son mucho más completas que las que se ofrecen en algunas publicaciones antropológicas actuales. Asimismo, en algunos casos, la calidad de su registro fotográfico y visual es de indudable ayuda en la comprensión musical. No obstante que Lumholtz subestimó la influencia hispana en las culturas indígenas suponiendo el aislamiento histórico de éstas y asumiendo que su estado cultural actual era el mismo que cuando Hernán Cortés llegó a México, sus aportes en torno la cultura mexicana son indiscutibles. Como señala Jesús Jáuregui (1996), Lumholtz practicó una antropología integral que igual se interesó

³¹ Empero, es posible que algunas piezas hayan sido interpretadas y grabadas a solicitud *ex profesa* como señala Xilonen Luna (2005).

³² Tres de las transcripciones musicales presentadas en el libro fueron hechas por Alice Fletcher y Edwin S. Tracy, mientras que George S. Bixby colaboró en la transcripción del resto, al parecer ayudando a Lumholtz (1902, vol. I: XVIII). Extrañamente, en el cuerpo del texto de *Unknown Mexico*, sólo en tres transcripciones se especifica que fueron hechas a partir de los cilindros grabados con el fonógrafo, esto es, las de las páginas 20, 154 y 278 (volumen 2); todos fragmentos musicales huicholes.

por mediciones somáticas y óseas, vestigios arqueológicos o detalles de la música y la lengua de los nativos, observando casi siempre una orientación amplia sin la influencia positivista de Comte y sin los enfoques evolucionistas que generalmente se le han imputado. Por su parte, el registro fonográfico del repertorio musical huichol y tarahumara convierte al trabajo de Lumholtz en un testimonio histórico invaluable para quienes se dedican al estudio de estas culturas, material a la espera de estudios específicos profundos.

Hrdlička: tras los pasos de Lumholtz

Otro estudioso interesado en cuestiones musicales, afín al trabajo de Lumholtz, fue Aleš Hrdlička (1869-1939), antropólogo checo nacido en Humpolec, ligado a la antropología física estadounidense gracias a su formación como médico. De 1899 a 1903 Hrdlička estuvo a cargo de esa sección de antropología en la expedición de Hyde a México auspiciada por el Museo de Historia Natural de Nueva York (Armstrong 1944). Con base en esa labor de exploración y en visitas previas acompañando a Lumholtz en el norte y occidente de México, publicó algunos escritos etnográficos con alusiones a aspectos musicales. El interés de Hrdlička en las expresiones músico-dancísticas se observa en dos artículos de mediana extensión y una pequeña noticia: “The Region of the Ancient ‘Chichimecs’ with notes on the Tepecanos and the ruin of La Quemada, México” (1903), “Notes on the Indians of Sonora” (1904) y “Cora dances” (1904). En el primero, Hrdlička habla de los tepecanos del norte de Jalisco y el sur de Zacatecas a quienes visitó en 1898 y 1902; dicho estudio, pionero en torno a esta colectividad desaparecida a mediados del siglo XX, aborda aspectos como la organización social, alimentación, vestido, vivienda, religión, características físicas y aspectos psicológicos. Al tratar la lengua tepecana, incluye breves transcripciones del texto literario de un par de cantos rituales utilizados al inicio de la temporada de lluvias, sin embargo, no se hace mención a la música. El otro escrito es un informe general en torno a varios pueblos indios de Sonora, en él Hrdlička hace mención colateral a la música y danza de los yaquis y los ópatas. Acerca de los yaquis, señala que su música y danza paulatinamente va cambiando, asemejándose cada vez más a los modelos mexicanos. No obstante, destaca el apego de los yaquis a las danzas tradicionales que aún se conservan e incluye descripciones de algunas como “Tesguin”, “Venado”, “Pascola” y “Coyote”. Sobre los opatas sólo describe una danza de iniciación de los jóvenes como guerreros y en la que participan músicos ancianos que acompañan musicalmente con “calabazos, palos y huesos”. El tercer escrito, “Cora dances”, es una brevísima noticia en la que describe el baile de “charaves” y “sones”, que presencié en Guainamota, Nayarit, en 1902; así como las ejecuciones dancísticas sobre una tarima acompañadas de guitarra y violines. En este escrito Hrdlička señala que hay elementos hispanos en estas expresiones, pero con suficientes restos aborígenes todavía presentes. Aunque el aporte de Hrdlička en torno a la música tradicional en estos tres escritos es meramente tangencial, es relevante como testimonio histórico de estas tradiciones a inicios del siglo XX.

Diguet en la otrora Chimalhuacán

Otro investigador que realizó trabajo por estos años fue Léon Diguet (1859-1926), naturalista y antropólogo francés que realizó su primer viaje a México durante los años de 1889 a 1892 prestando sus servicios como químico en la industria del cobre. Durante esa estadía en el país, hizo recolecciones de geología, zoología, botánica y arqueología principalmente en el estado de Baja California. Del interés en esas colecciones, el Ministerio de la Instrucción Pública francés le comisionó varias misiones científicas a Baja California (1893-1894), Jalisco y Tepic (1896-1898), San Luis Potosí, Jalisco, Colima y el Golfo de California (1899-1900), al Istmo, Oaxaca y Puebla (1901-1904), Michoacán, Toluca, Jalisco y Baja California (1911-1913). Como varios de sus contemporáneos, profesó una perspectiva de investigación integral que prestó atención a una diversidad de temas. Lumholtz y Diguet prácticamente realizaron sus investigaciones de manera simultánea, y aun cuando Diguet publicó antes que Lumholtz los resultados de sus pesquisas,³³ la obra de Lumholtz es más conocida por la edición de *El México desconocido* en español. Apenas hasta hace unos años una muestra parcial de los ensayos de Diguet fue traducida al castellano (Jáuregui y Meyer 1992).

Uno de los primeros escritos en que Diguet trata el tema de la música de tradición oral es “Contribución al estudio etnográfico de las razas primitivas de México. La Sierra de Nayarit y sus indígenas” que aparece en 1899. En este ensayo, Diguet ofrece un amplio acercamiento etnográfico de la región de Occidente que abarca de manera integral la situación de huicholes, coras y tepehuanes. La descripción musical en torno a los huicholes es una de las más completas que ofrece el conjunto de su obra; el escrito da cuenta de rubros importantes como las ocasiones rituales de índole musical, los cantos y la música, los instrumentos, el papel de los músicos y la danza. Así, presenta descripciones generales de los *mitotes* y las festividades en relación a la música y la danza, e identifica los instrumentos utilizados por los huicholes (*kanari*, *jahueri*) con algunos detalles de su construcción. Entre los huicholes se conserva en la memoria el recuerdo del personaje que les llevó el violín, “Tearkayapa”, el mismo nombre que aplican a los trovadores que componían cantos tradicionales. También habla sobre el tambor *tepo* y el arco musical, y especifica que, de acuerdo al tipo de fiesta, el acompañamiento musical es con violín, tambor o arco. Diguet apunta que la música no sólo sirve de “distracción” o “acompañamiento” para cantos y danzas, sino como complemento de las peregrinaciones religiosas para depositar ofrendas; asimismo, distingue la especificidad del repertorio señalando que cada ceremonia tiene su propia “tonada”, lo cual es ejemplificado con cuatro breves transcripciones musicales: el “Acompañamiento con arco de un canto a *Comateamahi* (dios de la guerra, de la caza, de la juventud) para implorar su ayuda

³³ Desde 1893, Diguet publicó en torno a los yaquis y continuó con una extensa lista de trabajos publicados hasta 1928.

en la caza del venado”; “Acompañamiento con violín en la ceremonia del ritual preparatorio a la caza del venado o del toro”; “Acompañamiento con violín en la ceremonia de las ofrendas alimenticias a los dioses” y “Acompañamiento con violín de la danza *Hiahui (Coyote)*”.³⁴ Al respecto, Diguét subraya la relevancia del canto como medio para la reconstrucción de la historia huichol; acorde a sus observaciones, los cantos que se cantan durante las ceremonias son largas melopeas que narran hechos históricos, epopeyas religiosas o guerreras, himnos a la existencia, a las plantas y a las manifestaciones grandiosas de la naturaleza, destinados a recordar el pasado y conservar mediante metáforas el culto a los ancianos, a los dioses, a los hombres o hechos importantes.³⁵

Otro de sus escritos de interés musical es “Chimalhuacán y sus poblaciones antes de la Conquista española. Contribución a la etnografía precolombina de México”(1903), donde Diguét echa mano del enfoque etnohistórico combinando información etnográfica, arqueológica y de fuentes coloniales para ofrecer una extensa descripción del medio físico, las costumbres, las artes y la religión de la otrora región de Chimalhuacán (Jalisco, Nayarit y parte de Sinaloa, Zacatecas y Aguascalientes). En el escrito, Diguét compara los instrumentos musicales reportados en las fuentes históricas con los que él mismo encontró en sus recorridos; habla del uso del *huéhuetl*, el *teponaztli* y la *chirimía* en la región. También menciona el uso de duetos de pito y tambor, todavía presentes en Jalisco, y de la influencia de los instrumentos postcolombinos en las culturas locales. Resultan interesantes sus pioneros señalamientos en torno al papel de la danza en tiempos prehispánicos como medio para perpetuar la tradición histórica mediante la representación teatral. Al respecto, Diguét apunta que para eliminar rastros de idolatría los misioneros “se empeñaron en cambiar la naturaleza de los hechos representados, conservando solamente la forma y el carácter de la práctica” (Diguét 1903: 14). Son además destacables sus descripciones en torno a las danzas de conquista de occidente, en especial, a la danza de *tastoanes* y su papel para mantener la historia en la memoria colectiva.

En los dos escritos aquí reseñados, Diguét da muestra de acercamientos ejemplares, uno etnográfico y el otro etnohistórico; en ambos toca rubros centrales del análisis musical: el espacio y tiempo en que aparece la música (el mitote y su contexto), los cantos y el repertorio (utilizando transcripciones musicales), el papel

³⁴ Los fragmentos musicales presentados por Diguét no rebasan la docena de compases y están notados, en 2/4 los de violín, y en 3/4 el del arco. Por lo que dejan ver las transcripciones y por lo que aparenta ser la afinación del instrumento, en los acompañamientos de violín se ejecutan dos cuerdas pedales (con leves inflexiones) mientras una tercera se mueve creando la melodía. Por otra parte, si la transcripción del acompañamiento del arco es correcta, sorprende entonces la dinámica de la rítmica y las alturas logradas por la ejecución del instrumento. El uso de frases breves, la utilización puntual de unas cuantas alturas tonales y el estilo general de los fragmentos recuerdan rasgos comunes en la musicalidad indígena de esa zona del occidente de México.

³⁵ Durante su estadía entre los huicholes, Diguét pudo observar que se conservaba el recuerdo y veneración de los trovadores que crearon los cantos más famosos. De acuerdo a la cosmovisión huichol, los dioses agraciaban al trovador para que el encanto de las melodías tuviera el poder de entretener y reconfortar. La historia de esos trovadores se ha transmitido mediante una serie de leyendas sencillas como la de “Thumujahue”, que compuso numerosos cantos, o los cantos de “Mujahue”, que daban la fuerza para soportar el viaje anual del peyote. Por su parte las obras poéticas y cuentos cumplen un cometido didáctico entre las generaciones jóvenes.

de los músicos y la importancia de los instrumentos musicales. Es interesante que Diguët haga énfasis especial en la exclusividad del uso de ciertos instrumentos y repertorio para ocasiones rituales específicas. Su perspectiva mantiene un énfasis comparativo entre los pueblos que estudia, y en el que la música y danza toma relevancia especial. Aunque Diguët no abunda demasiado en torno a su metodología en campo, por el tipo de transcripciones musicales que presenta en el primer escrito, es posible que éstas hayan sido realizadas *in situ* por el violinista y pintor Félix Bernardelli, a quién Diguët agradece su colaboración para ofrecer “un panorama de la música usual de Nayarit” (Diguët 1899: 605).³⁶ Si bien las transcripciones musicales presentan errores leves de notación, no evita que ofrezcan un atisbo a la música huichol, importante como referente histórico. En general, Diguët da muestra de una mirada “incluyente” de la cultura que dimensiona la centralidad del rubro músico-coreográfico para estas sociedades, no obstante al riguroso acercamiento de este pilar de la investigación científica mexicanista de fines del siglo XIX, la valoración de su aporte en México sigue estando pendiente.

Starr y su acercamiento panorámico de los pueblos indios

Contemporáneo de Diguët, el geólogo y etnólogo estadounidense Frederick Starr (1858-1933), visitó entre 1898 y 1901 más de una docena de comunidades del centro y sur de la república mexicana con el objeto de realizar mediciones físicas entre los indígenas. En su calidad de curador del *American Museum of Natural History* de Nueva York (1889-1891) y profesor de la Universidad de Chicago, recabó datos sobre aspectos generales de la cultura, en muchos casos haciendo hincapié en la música tradicional. Sus aportes aparecieron principalmente en *Notes Upon the Ethnography of Southern Mexico* (Starr 1900; 1902), obra que conjunta su trabajo en torno a México, aunque ya antes había incursionado en aspectos folklórico-musicales del país (Starr 1896; 1899).

Como lo indica el título de la obra, el primer volumen de *Notes Upon the Ethnography of Southern Mexico* se compone de notas tomadas en las expediciones de 1898, 1899 y 1900 en torno a varias colectividades indígenas: otomíes, tarascos, nahuas, mixtecos, triquis, zapotecos, mixes, huaves, chontales, cuicatecos, chochos, mazatecos, tepehuas y totonacos. Su enfoque, panorámico, salta de capítulo en capítulo entre una y otra etnia. Luego de señalar la poca importancia que se ha concedido en la investigación a las culturas indígenas de México y de localizar a algunas de ellas en un mapa, Starr comienza su recuento etnográfico ofreciendo algunas observaciones sobre los otomíes y los tarascos, pero su interés musical puede apreciarse hasta sus notas sobre los nahuas de Tlaxcala de quienes describe las diferentes etapas del ritual de casamiento. De la boda, ofrece la transcripción musical y literaria de una de sus piezas musicales características, “El

³⁶ Pese al abundante registro fotográfico que realizó Diguët en el occidente mexicano, no hay noticias de que haya realizado registro fonográfico en el país.

tlaxcalteco”, que le es facilitada por un músico local llamado Romualdo Quechol. Se trata de una pequeña melodía (de ocho compases) en 6/8, arreglada por Quechol para el piano, utilizando acordes de tónica, subdominante y dominante para su acompañamiento.

De los nahuas de Cuauhtlanzinco, Puebla, describe los instrumentos principales (huéhuetl, teponaztli y chirimía) y algunos otros peculiares como el arco musical de boca. Luego de abordar aspectos generales de varias comunidades mixtecas, triques y zapotecas de Oaxaca, menciona a la comunidad mixe de San Juan Guichocovi donde Starr encontró el uso de un particular tambor acinturado de barro, llamado *mai-yä*, con membrana de piel de iguana y cabeza y cuello zoomórfico adosado al cuerpo del instrumento. Más hacia el sur, entre los huaves del Istmo, hace mención al antiguo uso del arco musical de boca, y entre los tepehua de Huehuetla, hace referencia a la danza de pastores y la danza de la culebra en que usan pequeños teponaztlis.

En el segundo volumen, que da cuenta de la expedición de 1901, el investigador ofrece datos sobre los pueblos nahuas, huastecos, mayas, zapotecos, zoques, tzotziles, tzendales [*sic*] y chols [*sic*]. En este tomo, Starr describe con mayor detalle las danzas realizadas entre los nahuas de la Huasteca el día de la fiesta mayor llamada “tamalin” (12 de diciembre) y en la que se ejecutan las danzas de “Santiago”, “El Gavilán”, “La lagarta” y “El toro de cuero”; describe la música e instrumentos para acompañar estas danzas y en algunos casos se especifica el tipo de pieza que acompaña cada parte del ritual. Entre los mayas de Yucatán, menciona el uso de los instrumentos tradicionales como el tunkul, el caracol, las sonajas de calabazo y el poco conocido arco de boca, pero destaca especialmente su mención a lo que podrían ser algunas de las primeros registros cinematográficos y fonográficos de la danza de los *xtoles* de carnaval. Entre los zapotecos de Tehuantepec documenta “la zandunga” y otras 15 piezas traducidas al español por el zapoteco Arcadio G. Molina. Como en el caso de “El tlaxcalteco”, un director de banda zapoteco, Luis B. López, escribe para Starr las melodías de estas mismas piezas en papel pautado con el fin de reproducirlas en las páginas de sus notas etnográficas. Así, se ofrecen transcripciones de “La petrona” y otros sones del repertorio istmeño de fines del siglo XIX: melodías heptatónicas de hasta 32 compases basadas principalmente en los acordes de tónica y dominante. Por último, Starr describe, de los zoques de Tuxtla, el “baile del carnaval” y “el baile de San José” que se acompaña con violín, pitos y tambor; con cierto detalle describe algunas flautas zoque y danzas como el “Baile de la malinche” y “Baile de fierro”, así como algunos instrumentos tradicionales de los tzeltales de Cancuc, Chiapas.

No obstante que Starr no realiza grabaciones fonográficas en sus visitas a México, su testimonio musical de algunas culturas es precursor en la literatura etnomusicológica del país. Aunque necesariamente limitada, su contribución ofrece una primera visión musical de conjunto que incluye varias regiones de México. Starr se preocupa por recoger muestras de la cultura material y expresiva de los pueblos que visita; desde la lengua, las costumbres funerarias, la medicina tradicional y las creencias religiosas hasta objetos relativos a la vivienda, el vestido y la

alimentación, entre otros. Con cierta inclinación evolucionista, parte de su interés radica en buscar supervivencias de otras épocas en las culturas actuales. Además de las transcripciones musicales, Starr incluye abundantes fotografías que ilustran las descripciones del texto y en las que son de especial interés los instrumentos musicales. La perspectiva de Starr en torno a la música tradicional corresponde a la de un estudioso consciente de la importancia del folklore de los pueblos, pero conservando siempre el énfasis en los demás aspectos de la cultura. De manera similar que con el trabajo de Diguët, extraña que a Starr no se le haya otorgado mayor importancia en la historiografía de la disciplina.

Tozzer en el sureste

A inicios del siglo XX, el campo de la etnología fue habitualmente explorado por investigadores de formación arqueológica. Uno de estos estudiosos fue Alfred Marston Tozzer (1877-1954), arqueólogo estadounidense que, siendo becario del *Archaeological Institute of America*, realizó trabajo de campo entre los años de 1902 y 1905 en Chiapas y Yucatán y publicó resultados de carácter etnológico como *A comparative study of the mayas and the lacandones* (1907). En este libro, Tozzer se enfoca en el estudio de la cultura de mayas y lacandones de manera sincrónica y comparativa: hábitat, características físicas y sociales, religión, actividades económicas y artísticas, entre otros aspectos, son tratados para ofrecer una idea conjunta de ambas sociedades. Las cuestiones musicales son abordadas colateralmente a lo largo del libro, pero hay un apartado dedicado específicamente a la música y un apéndice con la transcripción literaria de 51 cantos religiosos lacandones. Tozzer explícitamente asienta que, con respecto al pueblo mexicano en general, ni los mayas ni los lacandones le parecen pueblos musicales, sin embargo, hace énfasis en sus instrumentos musicales tradicionales; de los lacandones describe el tambor ceremonial *Qaiyum* (que es considerado una deidad, el dios cantador), la trompeta de concha (utilizada para llamar a los dioses para que compartan las ofrendas) y un xilófono “rudimentario”. Se alude también a la flauta ceremonial de cinco orificios, la maraca ceremonial (*soot*) y al *petšaktše* de cinco cuerdas de henequén. Tozzer expone el texto de medio centenar de cantos religiosos y menciona en qué ocasiones rituales se utilizan, sin embargo, no hay indicaciones particulares sobre cuestiones musicales.

En torno a los mayas, el arqueólogo hace mención al arco musical, el tunkul y el silbato de cuerno utilizado para la caza. Debido a que uno de sus propósitos es comparar las ceremonias actuales con las de los antiguos mayas, refiere menciones coloniales sobre antiguos instrumentos mayas (carapacho de tortuga, trompeta de bule y un cordófono de doble brazo), aunque ya no conservados entre los mayas y lacandones de inicios del siglo XX. También menciona un zumbador de tres orificios, que la creencia local supone el haber enseñado a los primeros mayas cómo silbar. En algunos casos, sus menciones a instrumentos son acompañadas de útiles fotografías e ilustraciones. Si bien en ocasiones se habla del papel de la música y los instrumentos en las ceremonias religiosas, en general el acercamiento

de Tozzer en torno a la temática musical es breve y eminentemente descriptivo.

El enfoque antropológico-musical de Preuss y la musicología comparativa de Hornbostel en tierras mexicanas

Sin duda, uno de los estudiosos más destacados de este periodo fue el antropólogo alemán Konrad Theodor Preuss (1869-1938), de particular interés en este recuento por su vínculo con la Musicología Comparativa de la Escuela de Berlín.³⁷ Preuss, graduado en geografía e historia en la Universidad de Königsberg y doctorado en etnología, es considerado el primer antropólogo profesional que recorre la Sierra Madre Occidental mexicana (Jáuregui y Neurath 1998). Inició su trabajo en la Sierra del Nayarit en 1905 mientras Lumholtz y Diguët continuaban sus pesquisas etnográficas en México. Discípulo de Seler -ambos trabajaban para el Real Museo de Etnología de Berlín-, dedicó su labor a la mexicanística avocándose al estudio del náhuatl clásico y los códices prehispánicos, aunque su interés se centró principalmente en cuestiones religiosas indígenas. Motivado por los trabajos de Lumholtz en torno a los huicholes, Preuss emprendió el viaje a la Sierra Madre Occidental siendo asesorado antes de su viaje por Diguët, Franz Boas y el propio investigador noruego. A su llegada a México también se entrevistó con el etnólogo Nicolás León y los arqueólogos Alfredo Chavero y Antonio Peñafiel. La primera estancia de Preuss en la sierra duró 19 meses ininterrumpidos; siete meses entre los coras, nueve entre los huicholes y tres entre los mexicaneros. En ese lapso, se concentró en comunidades específicas para recolectar una gran cantidad de mitos, cuentos y cantos. Dada la extensa producción escrita de Preuss, parcialmente abordada con anterioridad (Jáuregui y Neurath 1998), aquí sólo se mencionarán algunos de sus trabajos relativos a cuestiones musicales.

Desde sus primeros escritos en campo, Preuss da rienda suelta a interpretaciones y análisis. Preuss comienza su trabajo con los coras, entre quienes pronto distingue la importancia de los cantos antiguos como portadores de aspectos centrales de la cultura. En “La danza mitote de los indios coras” (1906a), informe de sus primeros meses en la sierra, describe a detalle la celebración del mitote y registra en cilindros de cera el inicio de más de treinta de sus cantos. Para Preuss “estos cantos se pueden considerar análogos a los cantos aztecas anotados por Sahagún, y es bien importante determinar su origen por comparación de los diversos textos” (1906a, en Jáuregui 1993: 18); asimismo, distingue diferentes melodías entre los cantos, aunque señala que es imprescindible profundizar en la ceremonia del mitote entre huicholes, mexicaneros y tepehuanes para poder tener mayor certeza de estas y otras expresiones musicales.

³⁷ Robert Stevenson (1952 y 1968) fue el primer académico que señaló la importancia de este investigador en la historia de la disciplina, así como las repercusiones de su trabajo entre los compositores nacionalistas mexicanos, sin embargo, fueron Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (1998; 2003) quienes reivindicaron en definitiva las grandes aportaciones de Preuss a la investigación mexicana.

Su siguiente informe también trata el tema del mitote, esta vez se concentra en la fiesta cora de la siembra, en que aparecen “Dos cantos del mitote de la chicharra” (1906b) y un mito referente a la salida del sol y su lucha victoriosa contra las estrellas. En la festividad se usa el arco musical para acompañar los cantos. Otra vez, a partir de los detalles de la ocasión, Preuss intenta trazar correspondencias simbólicas con los antiguos mexicanos, pero sorprende su conciencia en torno al papel y contenido de los cantos describiendo con precisión el contexto en que aparecen y parte de su ejecución.³⁸ Para el rito propiciatorio de lluvias, Preuss hace énfasis en que hay tipos de danzas y cantos específicos para los distintos momentos del ritual; el canto del águila real (el ave que nunca duerme) se realiza a la medianoche, en la madrugada la danza del canto del tecolote (ave de los muertos), etc. También describe la cacería ceremonial del venado que se realiza en la fiesta del mitote donde el canto lleva el papel protagónico para pedir la buena caza y mencionar a los personajes y acontecimientos principales de la lucha entre el sol y las estrellas.³⁹ En general, Preuss utiliza la información como fuente para conocer la antigua religión mexicana y para el análisis de los grupos contemporáneos, poniendo especial atención en la diversidad de significados que se manejan, en las conductas ceremoniales y en los objetos utilizados para el ritual. En el mismo año, sale a la luz el artículo “Más información acerca de las costumbres religiosas de los coras, especialmente sobre los portadores de falos de la Semana Santa” (1906c) donde Preuss hace mención a los bailes de tarima de las bodas y fiestas religiosas coras. De acuerdo al escrito, la tarima comenzó a usarse entre los coras hacia el último cuarto del siglo XIX, mientras que entre los huicholes no se utilizaba aún. En su escrito describe también las danzas de “moros” y “maromeros” y sus instrumentos musicales acompañantes (guitarra, violín y sonajas; tambor de mano y flauta, respectivamente) ofreciendo algunas interpretaciones sobre lo que representan estas expresiones coreográficas. Luego de señalar el papel de las flautas de cuaresma para propiciar las lluvias, abunda en los rituales de Semana Santa y las danzas que se celebran haciendo énfasis en el uso de tambores de parche y flautas de carrizo. Preuss insiste en los paralelismos entre los coras actuales y los antiguos mexicanos, pero al destacar la importancia de los 67 cantos de mitote y los numerosos mitos que recolectó, augura que en tres décadas los cantos desaparecerán.

La importancia que otorga Preuss a los cantos como expresión de la cultura intelectual indígena se refleja también en sus escritos posteriores: “Los cantos religiosos y los mitos de algunas tribus de la sierra Madre Mexicana” (1908a), “Entre

³⁸ Según el antropólogo alemán, desde la concepción del canto cora y sus mitotes, a cada animal que aparece con la temporada de lluvias se le dedica un canto específico, pues son considerados como deidades, sin embargo, “el contenido principal de los cantos son descripciones detalladas y ceremoniosas de todos los actos rituales que se realizan. La diferencia es que, en los cantos, todo tiene lugar en los confines del universo, no en el pequeño sitio del ceremonial” (Preuss 1906b: 145).

³⁹ De los textos y traducciones de los cantos, Preuss asienta que “No es necesario que expliquemos que los textos y ceremonias que hemos presentado -como todos los cantos y todos los rituales coras- son mucho más que bellas descripciones de fenómenos naturales. La realidad natural es la base del ritual cora pero, a la vez, siempre se espera una utilidad muy concreta de su realización” (1906b: 151).

los indígenas de la sierra Madre Occidental” (1908b) y “Los cantos dialogales del *Rigveda* a la luz de los cantos religiosos de los indígenas mexicanos” (1909).⁴⁰ Sin embargo, el resultado principal de las indagaciones de Preuss en el occidente mexicano aparece en su obra *Die Nayarit-Expedition [La expedición a Nayarit]* (1912), trabajo en que aborda los elementos míticos de la religión cora y las ceremonias ilustrándolos con citas a los cantos en lengua cora recolectados en las comunidades de Jesús María y San Francisco. Muchos aspectos son abordados a lo largo de la obra, desde la relevancia de los rezos y cantos en el culto al fuego, al sol y otras divinidades coras hasta la importancia central del arreglo de los sitios ceremoniales y los diseños de la jícara ritual (que representan el universo); esta última, por cierto, vinculada por Preuss a la piedra calendario mexicana (Breton 1913). El trabajo incluye un apartado dedicado al análisis musical de dos cantos coras basado en su abundante registro fonográfico en campo. Como es de esperar, a Preuss le interesa el contenido literario de los cantos y sus aspectos simbólicos, dejando de lado el rubro estrictamente musical (en ninguno de sus trabajos previos acude a la transcripción musical). En ese sentido es ejemplo fiel de una antropología interesada en lo musical como parte sustancial de la cultura, aunque sin énfasis metodológico en la música como tal.⁴¹ Este aspecto metodológico hace necesario abrir un amplio paréntesis para situar la indagación musical de Preuss en el contexto de su época.

El registro musical fonográfico de Preuss obedece a la manera en que para entonces se realizaba la investigación musical en las culturas “exóticas”, esto es, a la usanza de las figuras de la musicología comparativa.⁴² Hacia la última década del siglo XIX, mientras que en México se hacían las primeras alusiones al término “Folklore”, en Alemania se gestaba aquella disciplina que tendría fuerte incidencia académica en la manera de estudiar la música de las “otras” culturas. Ante la menor expansión colonial de Alemania, comparada con la de las demás potencias europeas, el régimen alemán deja ver un inusitado apoyo institucional a disciplinas como la geografía y la etnología y sus centros de investigación, enseñanza y difusión, como los museos y las sociedades científicas. Uno de los centros favorecidos fue el Museo de Etnología de Berlín. El auge de dicho museo, aunado al uso del fonógrafo como herramienta etnográfica, propició grandes colecciones de

⁴⁰ En el primero de estos escritos, Preuss apunta que documentó los textos de los cantos de todas las ceremonias que presenció, aspecto que da cuenta de una de sus premisas básicas: en el estudio de la religión es especialmente útil la mitología que aparece en el canto, pues explica nombres y atributos de las deidades de la naturaleza.

⁴¹ Preuss nunca se pregunta por qué esos textos se reproducen con esa música y no con otra, su límite llega hasta la comprensión del significado literal y simbólico del texto de los cantos y el contexto en el que aparecen, pero sin llegar hasta el plano estético-simbólico estrictamente musical.

⁴² Se utiliza aquí el término “musicología comparativa” en lugar de “musicología comparada” de acuerdo al pertinente señalamiento del musicólogo Rolando A. Pérez Fernández: “Aunque el uso del término ‘musicología comparada’ está muy extendido en español, yo prefiero el término ‘musicología comparativa’, que es la traducción correcta del original alemán *vergleichende Musikwissenschaft*, y que en inglés se traduce acertadamente como ‘comparative musicology’, por cuanto la musicología es el agente de la acción, no su objeto, como equivocadamente da a entender el participio pasivo ‘comparada’”. (Comunicación personal de Rolando A. Pérez Fernández, 07-10-2005).

música de distintas sociedades del mundo que habría que ordenar, estudiar y conservar. Con tal fin fueron creados los archivos fonográficos de Viena y Berlín, el primero fundado en 1899 y el segundo con inicios en 1900, pero oficialmente fundado en 1905. Así, durante el esplendor de la musicología comparativa en las tres primeras décadas del siglo XX, los etnólogos registraron fonográficamente expresiones musicales de variadas procedencias que luego fueron enviadas a Berlín y Viena para su análisis.⁴³ De 1905 a 1914, el archivo de Berlín creció vigorosamente y se convirtió en el “centro mundial de actividad etnomusicológica” (Nettl 1964: 203) de aquel entonces; de esta tendencia surgieron ambiciosas teorías sobre distribución de estilos, afinaciones e instrumentos musicales, no obstante, las figuras de la Escuela de Berlín realizaron en sí escaso trabajo de campo y dieron poca importancia a la música como hecho cultural.⁴⁴

En ese marco puede afirmarse que la musicología comparativa tuvo fugaz, pero fructífera presencia en México; una de sus figuras centrales, el musicólogo y químico austriaco Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935) fue pionero en el análisis científico de música “exótica” mexicana. Precisamente, *Die Nayarit-Expedition* incluye su única aportación al respecto, bajo el título “Melodías y análisis formales de dos cantos de los indios coras”. En el escrito, Hornbostel ofrece un análisis basado en dos piezas musicales grabadas en campo por Preuss, su interés inicial se dirige a las influencias culturales identificables entre los indios de la región: “Al contrario de los textos, las melodías muestran una influencia europea relativamente fuerte [...] las melodías de los indios mexicanos actuales básicamente son aires autóctonos, que por supuesto han sido modificados de una manera considerable” (Hornbostel 1912, en Jáuregui 1993: 29). De acuerdo con Hornbostel, entre coras, huicholes y mexicaneros se encuentran violines, tambores y chirimías⁴⁵ que son “imitaciones exactas de modelos europeos”, esta marcada influencia, sin embargo, se diluye en las fiestas, donde los antiguos cantos religiosos se entonan acompañándose del arco musical.

Por otra parte, destaca el énfasis de Hornbostel en la relación entre texto y melodía y de la que se desprenden interesantes supuestos. Según su perspectiva el cambio musical y rítmico es “suavizado” por lo invariable del texto; sutileza formal reiteradamente presente como rasgo estilístico de la música cora. Ciertamente, el fragmento cora que se ofrece presenta variaciones musicales sutiles, pero constantes, sin embargo, esas variaciones tienen relación y correspondencia con el

⁴³ El interés en el registro fonográfico tuvo sus resultados en dos colecciones fonográficas publicadas por esos años: *The Demonstration Collection of E. M. von Hornbostel and the Berlin Phonogramm-Archiv* (120 cilindros) y la colección de discos *Musik des Orients*, editada por Hornbostel en 1931 (Véase Nettl 1964).

⁴⁴ Cabe acotar que aunque la transcripción de registros fonográficos y el sistema de medición de cents determinaron técnicas y métodos específicos que llevaron el estudio de la música a orientaciones positivistas (Christensen 1991) “...sería una simplificación creer que la ‘musicología comparada’ estuvo marcada por el formalismo universalista de sus métodos de análisis [...] una relectura de los clásicos muestra que la ‘musicología comparada’, más allá de sus objetivos sistemáticos, pretendía también establecer relaciones entre los diversos ‘sistemas tonales’ y el ‘espíritu humano’ (Lach 1924: 8), o entre ‘niveles de cultura musical’ y de ‘conciencia’ (Hornbostel 1928: 38); también se propuso ‘desocultar el pasado más remoto y oscuro y ver lo general atemporal en la plenitud de lo presente (Hornbostel 1975: 269)’ (Pelinski 2000: 12-13).

⁴⁵ Hornbostel se refiere a las chirimías como “oboes”.

contenido semántico de los textos: una frase musical específica (D) “divide todo el canto en dos partes con contenidos de significado opuesto (la puesta y la salida del sol)” (Hornbostel 1912, en Jáuregui 1993: 31). Esa frase musical (D) al lado de otra (C), cierra toda una idea inicial expresada por el cantador, de acuerdo al significado general del canto, en torno al descenso y ocaso del sol (“Viene ahora a su mundo [...] él baja allá, él bajó / Su padre allá bajó, viene ahora a su mundo”). Asimismo, hay sutilezas en el juego melódico-rítmico musical que tienen su correspondencia con el contenido literario, por ejemplo, la variación musical es mayor conforme cambia el contenido semántico de la parte final de una frase constantemente repetida, que expresa la culminación de la puesta del sol.⁴⁶ Además se subraya el papel del canto y la música para conservar en la memoria oral contenidos significativos para la colectividad: “la transmisión netamente oral de los cantos significa una capacidad sorprendente de memoria, que psicológicamente se explica sólo por la unión estrecha de la palabra y la melodía” (Hornbostel 1912, en Jáuregui 1993: 36).

En el fondo, Hornbostel intenta subrayar la importancia de la relación y correspondencias entre el texto literario y el texto musical, aspecto que da cuenta de interesantes valores socioculturales. Acorde con su escrito, Hornbostel pone en claro cómo unas cuantas frases musicales, aparentemente simples y repetitivas para el oído occidental, pueden mostrar que, en sus sutiles variaciones, encierran valores estéticos que portan y enfatizan el contenido semántico de la palabra cantada; esto es, el mito o la historia, musicalmente narrados y puestos en escena en cada nueva ejecución. Si se toma en cuenta que Hornbostel sólo contaba con algunos cilindros -de magra calidad sonora- para trabajar, sus resultados son admirables. Sus aseveraciones sugieren importantes líneas de análisis musicológico que hasta hoy no han sido trabajadas, sobre todo si se considera que “Preuss no pudo lograr un registro directo de los cantos en los procesos festivos, sino en sesiones de grabación y dictado *ex professo*, de tal manera que las versiones que obtuvo no pudieron ser reconocidas y confrontadas con las correspondientes a las ejecuciones rituales” (Neurath y Jáuregui 1998: 47).⁴⁷ En consecuencia, el análisis del registro musical *in situ* de ocasiones rituales promete interesantes contribuciones para los estudios de la región.

Por otra parte, ninguna influencia evolucionista se deja ver en el escrito, ni tampoco el énfasis característico de la obra posterior de Hornbostel en torno a análisis estadísticos de escalas, tonos e intervalos. Aunque Hornbostel contempla algunos aspectos rítmicos, da prioridad a las figuras melódicas, pues debe

⁴⁶ El texto de Hornbostel, complicado de por sí -pues conjuga el análisis del texto literario con el musical basado en una transcripción musical de la que el lector no cuenta con la fuente grabada-, desafortunadamente se torna poco claro si se acude a la traducción disponible en español (Neurath y Jáuregui 1993), la cual enfrenta problemas en torno a la jerga musicológica y el sentido general del análisis musical como tal.

⁴⁷ Inclusive, Preuss menciona con pesar en “La danza mitote de los indios coras” (1906) que los cilindros no le alcanzaron para grabar las ejecuciones completas. A esto habría que agregar las limitantes tecnológicas del propio fonógrafo (tiempo de grabación de un cilindro de cera, mayor registro de los agudos, entre otros); características que afectaron el contenido y deben tomarse en cuenta para el análisis cultural.

recordarse que “el músico occidental de fines del siglo XIX hasta mediados del XX estaba más interesado en la melodía e intervalos que en la forma y el ritmo” (Nettl 1983: 86).⁴⁸ Algunos otros puntos confirman la rigurosidad del acercamiento de Hornbostel: se explicitan los criterios de transcripción musical; la descripción en su conjunto siempre se encuentra vinculada al análisis (la transcripción que se incluye obedece a ese fin); la cita a estudios como los de Seler, Densmore y Fletcher da cuenta del actualizado conocimiento bibliográfico del tema, entre otros aspectos. El interesante escrito de Hornbostel es acompañado por otro de Preuss (“Dos cantos de los indios coras”), en torno al mismo material, que ayuda a aclarar el contenido de los textos literarios cantados. Ambos trabajos cierran el contenido de *Die Nayarit-Expedition*.

De regreso a Konrad Theodor Preuss, puede citarse aquí la opinión de Neurath y Jáuregui respecto al conjunto de su obra:

Preuss practicó una antropología de corte integral. Siendo un investigador formado en la tradición etnohistórica y museográfica, en México se desempeñó magistralmente en los ámbitos de la etnografía y la lingüística. Fue el primer antropólogo formado profesionalmente como tal que realizó investigaciones en el Gran Nayar, pues Lumholtz provenía de la teología, Diguett de la ingeniería y Hrdlička de la medicina. Tras los breves apuntes de los indígenas serranos, se aplica sistemáticamente a la observación de los elementos culturales tanto de raigambre aborígen como de los vinculados al cristianismo, de clara proveniencia europea. Sus predecesores omitieron, bajo el supuesto de que se trataba de intromisiones, a los segundos. También fue el primero en poner en relación ciertos rasgos culturales de los indígenas con los correspondientes de los mestizos de la región. En el trabajo de campo desarrolló una metodología para recoger de manera precisa los textos orales, apoyándose en la tecnología de grabación de su época [...]. Como ninguno de los clásicos, estableció las bases para la comprensión de la matriz cultural de la región, al avanzar en el estudio comparativo de sus variantes étnicas. (1998: 50-51)

Preuss hizo contribuciones tanto en el plano teórico como en el etnográfico, su obra tuvo repercusiones profundas y fue reseñada mundialmente. No obstante, quizá lo más sorprendente de sus escritos, sea su integral bagaje antropológico que realmente advierte una constante conciencia musical para observar e interpretar la cultura. Como Seler, su maestro, Preuss concibió su acercamiento a las manifestaciones musicales no sólo observándolas como parte de la cultura, sino

⁴⁸ El propio artículo fundacional de Ellis (1885) da cuenta del énfasis en aspectos melódicos que reinaba en los comienzos de la musicología, lo cual se constituyó en un paradigma de análisis para la disciplina. Por otra parte, el escrito de Hornbostel da cuenta de algunos rasgos característicos de la metodología “comparativa” que remiten hasta la obra del psicólogo y musicólogo Carl Stumpf, precursor de la Escuela de Berlín. En 1886, Stumpf, al intentar hacer transcripciones *in situ* de música *bellakula*, se encontró con la dificultad de distinguir, en una música totalmente ajena a él, las diferentes partes musicales; de acuerdo con su principal especialidad, tomó una decisión habitual para un psicólogo experimental: “controlar las variables complejas descontextualizando parte de la música para un estudio analítico aislado y diseccionado. Esta metodología, a pesar de su potencial para la distorsión musical y cultural, fue seguida por muchos investigadores subsecuentes” (Ellingson 1992: 119). Stumpf plasmaría en ese mismo artículo una metodología que todavía se conserva hasta hoy para hacer transcripción musical de manera tradicional.

como vehículo y expresión fundamental de la cultura, adelantándose con ello a los acercamientos culturalistas a la música por más de medio siglo.⁴⁹

Los pioneros y su herencia académica

Los inicios de la etnomusicología en México pueden establecerse a partir de una docena de estudios publicados en Europa y EE.UU. durante los últimos dos decenios del siglo XIX. Este cuerpo de estudios pioneros, básicamente se enfoca en una temática que más tarde será fundamental en el ímpetu nacionalista posrevolucionario, es decir, la música prehispánica. La mayoría de los acercamientos derivan del ámbito de la arqueología y se realizan acordes al uso acostumbrado por esa disciplina a fines del XIX, es decir, partiendo de la descripción y análisis de los vestigios materiales de la cultura. Así, el acento recae privativamente en los instrumentos musicales y tiene como fin probar la existencia de la música y su uso en tiempos prehispánicos. Las estrategias de análisis incluyen el rastreo histórico de los instrumentos y la comparación de su morfología para cotejar su origen y posible difusión, la manipulación de instrumentos históricos para discurrir en torno a sus posibilidades musicales y así poder figurarse cómo sería la producción musical en tiempos antiguos, o bien, el análisis simbólico y comparativo de instrumentos compaginado con fuentes de época para especular en torno al uso y función de los instrumentos y la música en épocas precortesianas. En sus respectivas contribuciones, estos autores dan cuenta del pulso metodológico de su tiempo, esto es, perspectivas positivistas o difusionistas con ocasionales dejos de evolucionismo. Pese a los límites que puedan encontrarse actualmente en ellos, la rigurosidad y el alcance de trabajos como los de Brinton y Seler son encomiables, inclusive, como estrategias propositivas que no pierden interés en tiempos actuales. Gracias al enfoque comparativo de algunos de ellos muchas piezas arqueológicas comenzaron a verse ya no como objetos de uso común sino como instrumentos musicales vinculados a usos culturales específicos.

Por los mismos años, mientras que en México apenas se comenzaba a conocer el concepto de Folklore (1885), en Europa se sentaban los primeros precedentes de la llamada Musicología. Una de las ramas de esta disciplina, la musicología comparativa, creció fuertemente vinculada a la innovación tecnológica del registro fonográfico: el invento permitía el análisis de las expresiones musicales recopiladas

⁴⁹ El paso de Preuss por la academia mexicana a inicios del siglo XX tuvo poco impacto quizá debido a que su obra se publicó básicamente en alemán y no pudo alcanzar las esferas de la intelectualidad mexicana de entonces. Sorprendentemente, el trabajo de Preuss y Hornbostel fue prácticamente ignorado por la generación de folklorólogos mexicanos de la primera mitad del siglo XX. Empero, las huellas de la musicología comparativa son perceptibles, sobre todo durante los veinte y treinta, en la formación conservatoriana que intrínseca e indirectamente heredaba el énfasis metodológico de la “comparativa”. Basta con ver los trabajos presentados en los congresos nacionales de música y su fuerte sesgo hacia las escalas, la acústica musical y la psicología o el acento depositado por los estudiosos de Folklore musical en la transcripción musical. Por otra parte, el interés archivístico fonográfico de la “escuela comparativa” no influyó el acontecer mexicano, pues fue hasta mediados de los cuarenta que comenzó a haber interés en la conservación y estudio de los materiales fonográficos recolectados en campo.

alrededor del mundo por exploradores y viajeros. Este impulso aunado a la creciente profesionalización de la etnología influyó a algunos de los investigadores que para entonces realizaban trabajo en México. El énfasis etnográfico y la utilización del fonógrafo como herramienta etnográfica repercutieron en el estudio de las expresiones musicales tanto en los aspectos metodológicos como en los objetivos temáticos. Los investigadores extranjeros desplazaron su énfasis de lo arqueológico hacia lo etnográfico, de las expresiones musicales prehispánicas a la música indígena contemporánea, interesándose más en las culturas vivas que en los rastros del pasado. Aunque sólo unas cuantas sociedades indígenas fueron el foco de atención, se le dio mayor énfasis a las cuestiones musicales con una mirada más atenta a las ocasiones musicales y al papel de los músicos. Pese al predominante énfasis descriptivo, los escritos no dejaron de mostrar una reiterada voluntad analítica, no obstante, el acercamiento de la mayoría de estos autores en torno a la música fue necesariamente colateral, pues en escasos trabajos lo musical adquiere centralidad en el discurso. El valor de las descripciones y materiales recopilados es innegable y muestra además un interés afín por los aspectos literarios y dancísticos.

Hacia fines del siglo XIX puede percibirse que no sólo el registro fonográfico adquirió importancia en los estudios, sino el papel de la transcripción musical como herramienta de descripción. En la mayoría de los casos en que se presentan transcripciones musicales, éstas se utilizan como recurso para ofrecer una idea de cómo es la música que se está tratando, posiblemente para ser reproducida al piano por el lector diestro en ello. Las copias de cilindros fonográficos, frágiles y poco accesibles para entonces, no se utilizarían sino como medio de recopilación y excepcionalmente como auxiliar para el análisis musical. Aun con la aparición del fonógrafo, la transcripción conserva su papel en este periodo: “Si, antes de los días de la grabación, convencionalmente se pensaba que la música existía casi exclusivamente en el papel, un escrito musical difícilmente estaría completo sin referencia a la forma escrita de la música. La transcripción era la evidencia de que la música realmente existía y de que el transcriptor realmente la había escuchado” (Nettl 1983: 70). Es de destacar que, si bien el uso de la transcripción musical obedece a meros propósitos descriptivos, excepcionalmente se aventuran conjeturas socioculturales a partir del análisis musical, como en el caso de la mancuerna Preuss-Hornbostel.

Por otra parte, en este primer momento histórico de la disciplina, aunque hay apuntes ocasionales sobre la “música nacional” (Olavarría y Ferrari), el tema no será abordado sino por la obra de Juan N. Cordero y luego permanecerá casi en el olvido hasta la segunda década del siglo XX. Con excepción de Starr, el importante repertorio regional de tradiciones musicales “mestizas”, producto del último tercio del siglo XVIII y del siglo XIX, no atrae la mirada de los investigadores que hacen trabajo en sociedades contemporáneas mexicanas. El énfasis se centra principalmente en la música ceremonial y en las expresiones de mayor apariencia “autóctona” que van perfilando una posición dominante del interés académico. Es claro que se otorga prioridad al estudio de regiones geográficas determinadas y a sociedades específicas: una docena de pueblos indios del occidente, el noroeste y

la península yucateca mexicana, con referencias constantes al pasado remoto de los mayas y mexicas. Pero aunque se conocía poco el conjunto de la cultura mexicana, los aportes de Lumholtz, Diguet, Starr y Preuss establecen sendas a seguir que más tarde surcarán algunas connotadas figuras del Folklore musical. Del conjunto de estos investigadores, sólo Brinton y Starr entienden sus posturas como parte del discurso del Folklore, los demás asumen el estudio musical como producto colateral de sus indagaciones, quizá por ello, el trabajo de estos pioneros fue mirado de soslayo por la siguiente generación de folklorólogos mexicanos que poco reconocieron y otorgaron crédito a la contribución de sus antecesores.⁵⁰

Un rasgo más que caracteriza esta etapa es que desde 1882 hasta inicios de la revolución mexicana predomina avasalladoramente la investigación extranjera. Fuera de Cordero, prácticamente la contribución de los investigadores nacionales al conocimiento de las tradiciones musicales mexicanas fue nula. Esta falta de interés puede explicarse por las condiciones que vivía el país en ese entonces, es decir, las del periodo de auge del Porfiriato donde el escaso número de estudiosos, el predominio de una práctica científica más retórica que real, el carácter accesorio y decorativo de la clase científica para el régimen y el afrancesamiento de la cultura a la que poco interesaban las expresiones rurales e indígenas, determinaron en gran medida la omisión del estudio de la música de tradición oral a fines del siglo XIX.

⁵⁰ Algunos escritos de Mendoza, por ejemplo, dan cuenta de su conocimiento del trabajo de Lumholtz en México (Mendoza, 1950), el de Preuss (Mendoza 1956) y el trabajo de otros investigadores como Saville (Mendoza, 1938) o Seler (Mendoza y Castañeda, 1933). Sin embargo, la generación de Mendoza reconoce poco, o inclusive desconoce, el aporte académico de sus predecesores extranjeros.

PARTE 2. FOLKLORE MUSICAL (1912-1963)

CAPÍTULO 3. INICIOS DEL FOLKLORE EN MÉXICO

Nacionalismo y expresiones populares

A raíz de los movimientos nacionalistas y el auge de la corriente romanticista alemana a principios del siglo XIX surge en Europa un interés creciente en las manifestaciones populares.⁵¹ Estudiosos como los hermanos Jacob y Wilhem Grimm recogen expresiones de la tradición oral que luego aparecen publicadas, como su obra *Kinder und Hausmärchen* editada en Berlín en 1812. Desde esos años, tales manifestaciones empezaron a asociarse con los vocablos *volk* (pueblo) y *volkslieder* (canto popular). Alrededor de 1813, el austriaco Johann F. Knaffl usaría el término *Volkskunde* para designar a la disciplina que se ocuparía de recoger y clasificar las distintas expresiones populares, principalmente de carácter verbal y campesinas. En Inglaterra tomó el nombre de “Antigüedades populares”, como se le identificaba en la obra *Observations on Popular Antiquities* de John Brand. Más tarde, en agosto de 1846, el arqueólogo inglés William John Thoms (1803-1885) propuso denominarla *Folklore* en una carta publicada en la revista *The Athenaeum* (Romero 1942). Thoms retomó los conceptos anglosajones de *folk* (pueblo) y *lore* (tradicional, popular, antiguo) para acuñar este término que, en el uso, designaría simultáneamente, por un lado, a los hechos culturales estudiados, y por otro, a la disciplina misma.⁵²

Un aspecto central para los estudiosos fue el tener que definir el campo de estudio distinguiendo *cuáles colectividades* serían sujetas a estudio (delimitación del *folk*) y de *qué expresiones* se ocuparía la disciplina (delimitación del *lore*). Entre las agrupaciones y sociedades folklóricas que comenzaron a surgir, pronto hubo diferencias al intentar delimitar el ámbito del *folk* y el *lore*. Para algunos, el *folk* hacía referencia a los grupos humanos localizados en los medios rurales, el campesinado europeo; para otros, el término abarcaba también a las sociedades consideradas como “salvajes” o “primitivas”.⁵³ En general, en los países europeos el *folk* refería en exclusiva a los grupos campesinos, mientras que la etnología se encargaba del estudio de las sociedades “primitivas”.

Por otro lado, el *lore* desde un comienzo fue considerado por William John Thoms como el campo de las expresiones verbales (baladas, proverbios, fábulas, etc.), por lo que en Inglaterra, inicialmente el *lore* enfatizó en la cultura verbal mientras que

⁵¹ Mechthild Rutsch en su obra *El relativismo cultural*, donde critica a esta corriente, analiza las bases filosóficas del romanticismo, piedra angular del relativismo cultural.

⁵² El presente escrito se sujeta a la convención de diferenciar el sentido del vocablo “Folklore” utilizando el término con letra mayúscula inicial (*Folklore*) cuando se alude a la disciplina y con minúscula inicial (*folklore*) cuando se trata de los hechos culturales.

⁵³ Hay que recordar que a finales del S. XIX las ideas subyacentes al evolucionismo y sus supuestos estadios de sociedad humana, que refieren al *salvajismo* (indígenas), *barbarie* (campesinos) y *civilización*, asociaba a cada uno de estos como campo de estudio de la etnología, el folklore y la sociología, respectivamente.

la etnología se ocupaba de las demás expresiones de la cultura. En Alemania, Finlandia y los países nórdicos, el *lore* tendió a comprender las manifestaciones orales y se utilizaba otro término, *folkliv*, para denominar diferentes aspectos de la vida social y material (Martínez y Moedano 1963). No obstante, gradualmente el objeto del *lore* fue ampliándose hasta incluir también el arte popular, el mobiliario, el vestido, la alimentación y las prácticas agrícolas, entre otros aspectos.⁵⁴

El uso del término *Folklore* se generalizó con algunas variantes conceptuales en distintos países. En el caso de Estados Unidos, la *American Folklore Society*, fundada en 1888, desde sus inicios se adscribió a la concepción inglesa del *lore* estudiando los aspectos verbales de la cultura (mitos, leyendas, cuentos, poesía, proverbios, adivinanzas, etc.), pero incluyendo en su concepción de *folk* el estudio de los pueblos indígenas y afroamericanos. Así, la etnología de ese país se encargó del estudio de las instituciones económicas, sociales y políticas, de la religión y el arte. De hecho, este es uno de los rasgos más característicos de diferenciación entre el Folklore y la Etnología en Europa: las sociedades humanas en estudio. En el caso estadounidense hubo continua colaboración entre etnólogos y folkloristas y la diferencia prácticamente radicaba en su énfasis en el estudio de los aspectos verbales o no verbales; Franz Boas, Ruth Benedict y Melville Herskovitz, por ejemplo, colaboraron frecuentemente con la *American Folklore Society* (Moedano 1963).

Otra cuestión importante en los inicios de esta disciplina tuvo que ver con el *cómo* estudiar tales expresiones populares. El estudio del folklore, desde sus inicios, pretendió trascender la mera descripción y clasificación de los hechos abordados, procurando ofrecer explicaciones en torno al origen, cambio, difusión, estructura y función de los hechos folklóricos, aspectos en los que la comparación y la búsqueda de regularidades fueron premisas fundamentales. Varias tendencias surgieron en cuanto a las maneras de estudiar los hechos culturales. Una de las orientaciones que tuvo mayor influencia fue la llamada escuela finlandesa, originada en la segunda mitad del siglo XIX con los trabajos de Elías Lönröt y Julius y Kaarle Krohn. A los simpatizantes de esta escuela los unía un método específico, el denominado histórico-geográfico, calificado así por su énfasis en las dimensiones espacio-temporales de los hechos folklóricos. Las nociones centrales de esta tendencia aparecen principalmente en *Die Folkloristische Arbeitsmethode* [El método folklórico] de Kaarle Krohn, publicado en Oslo en 1926.⁵⁵ Tal método -desarrollado para reconstruir la historia del poema épico finés llamado “kalevala”- consistía en la comparación del mayor número de versiones de un tipo de expresión (y los motivos que la constituían) con el propósito de encontrar su origen y forma original, y trazar su reconstrucción histórica mediante el estudio de sus rutas de difusión a lo largo del tiempo (Corso 1966). Ambos conceptos, el de motivo y tipo, fueron premisas básicas para el análisis, entendido el primero como el elemento

⁵⁴ Una de las obras pioneras que intentó orientar el estudio del folklore fue *The Folklore as historical science* publicada en 1908 por George Laurence Gomme.

⁵⁵ Más tarde, la obra es resumida por Ralph Steele Boggs y publicada en español como artículo bajo el nombre de “Metodología Folklórica” (Boggs 1945b).

más pequeño de una manifestación cultural y el segundo como la agrupación de estos motivos. La escuela finlandesa tendría fuertes repercusiones en México durante la primera mitad del siglo XX (Boggs 1943), aunque posteriormente otras tendencias de orientación antropológica también influirían entre los estudiosos del folklore.

Primeras menciones al término “Folklore” en México

El estudio de la música de tradición oral a inicios del siglo XX necesariamente se enmarca en lo que para entonces comenzaba a comprenderse como la disciplina del Folklore. Un estudioso ineludible en esta temática es Joaquín García Icazbalceta, a quién se atribuye el dar a conocer la palabra “Folklore” en tierras mexicanas. De acuerdo con Jesús C. Romero, “corresponde a Joaquín García Icazbalceta el honor de haberla empleado antes que otro, utilizándola a la luz de la técnica” (Romero 1947a: 704) en un discurso sobre “Provincialismos Mexicanos” leído en la Academia Mexicana de la Lengua en 1885. De hecho, García Icazbalceta hace énfasis en la carencia de estos estudios al afirmar que “nada se ha hecho todavía entre nosotros para colegir el folklore, como ahora se llama a la sabiduría popular” (Romero 1947a: 704). Pese al señalamiento de Icazbalceta, la falta de interés académico perdura hacia fines del siglo XIX entre los estudiosos mexicanos; Vicente T. Mendoza apunta que, para 1890, el Folklore era desconocido en México mientras que en otras latitudes, como en Inglaterra, ya se producían obras de carácter folklórico (Mendoza 1953a). El hecho de que García Icazbalceta haya sido quién dio a conocer el término en México no es casual, Joaquín García Icazbalceta fue un reconocido erudito que no sólo sostuvo relación con algunos de los estudiosos más destacados de su época sino que se mantuvo actualizado mediante correspondencias y amigos en varias ciudades de Europa y EE.UU. teniendo acceso a una extensa bibliografía (Bernal 1982). Tampoco es casual que su interés en cuestiones folklóricas haya sido transmitido a uno de sus más esmerados pupilos, Nicolás León (1859-1929), quién tendría un papel relevante en el desarrollo del Folklore en el país.

El médico Nicolás León, prolífico autor en temas antropológicos⁵⁶ y docente en el Museo Nacional de México, fue en realidad el primer cultivador y promotor del florecimiento del Folklore en México. A partir de 1906, León incorpora su estudio al quehacer antropológico al incluir una lección de folklore en la cátedra sobre Etnología que impartía en el Museo Nacional.⁵⁷ León sigue los lineamientos fijados por los estudiosos ingleses de la época: retoma el vocablo *Folklore* del inglés William J. Thoms (“la ciencia del pueblo o el saber popular”), la definición de George Laurence Gomme para acotar el campo de estudios (“comparación e

⁵⁶ Su extensa obra comprende una gran cantidad de obras originales impresas, inéditas, traducciones y ediciones de otros autores (León 1901).

⁵⁷ Jesús C. Romero en 1947 reproduce la clasificación adoptada por Nicolás León en su curso de etnología en el Museo Nacional, asimismo, Romero ofrece una evaluación del impacto causado en el medio mexicano de inicios del siglo XX.

identificación de las supervivencias, creencias arcaicas, costumbres y tradiciones, en los tiempos modernos”) y adopta, con modificaciones, la clasificación temática propuesta por la Sociedad Folklórica de Londres (compuesta de cuatro campos básicos para el estudio del folklore: 1) ideas y creencias supersticiosas; 2) costumbres tradicionales; 3) narraciones tradicionales; y proverbios populares). La lección es acompañada de una selecta bibliografía que incluye los trabajos *Handbook of Folklore* (1887) y *Ethnology in Folklore* (1892) de Gomme y *An introduction to Folklore* (1895) de Coox.

Así, el primer curso de Folklore en el país forma parte de la cátedra de Etnología. Según Romero (1947a), en términos metodológicos, el acercamiento de León fue el primero y último de su tipo sobre Folklore en el país hasta 1936. Luego de la primera clasificación del Folklore propuesta por León, la temática se abandona por lo menos hasta inicios de los veinte. De hecho, el Folklore fue omitido de los cursos de etnología posiblemente a partir de 1914 en el Museo Nacional, como resultado de los temarios propuestos por Andrés Molina Enríquez (Vázquez Valle 1988a). No obstante, la manera de clasificar y sistematizar, así como la metodología adoptada por León resulta de interés pues perdura en México durante las tres primeras décadas del siglo XX.

Debido al poco interés mostrado ante el Folklore por las “personas ilustradas” de su entorno y dado que para León era impostergable la formación de adeptos a la nueva ciencia, exhorta al público general a la recolección de noticias folklóricas, dando a conocer la nueva voz (aunque con vago significado) y alentando la afición folklórica. El alcance de León para difundir la nueva disciplina es limitado, pero certero, su lección de folklore se difunde por canales que llegan al público interesado. La lección es publicada por el Museo Nacional, por la prestigiada Sociedad Científica “Antonio Alzate” y como folletín en el diario católico *El Tiempo*. Así, Nicolás León contribuye a “vulgarizar” el folklore poniéndolo al alcance de cualquiera interesado en la materia y entre los que no faltaron costumbristas como Valentín F. Frías (1906) quién, inclusive, publicó sus primeros resultados en los folletines del periódico capitalino *El Tiempo*. De acuerdo con Jesús C. Romero, el estudio del folklore por estos años se desvirtúa, pues personas de las más diversas procedencias y aficionados se improvisan como estudiosos del folklore y aun como teorizantes del campo; empero, se alienta la recolección, actividad que predominará durante los años previos al inicio de la revolución mexicana.⁵⁸

Los estudiosos y los años revolucionarios

El estallido de la revolución mexicana en 1910 interrumpe el proceso y desarrollo de las actividades científicas en México, no obstante, pueden hallarse algunas

⁵⁸ Poco después, entre 1913 y 1915, Pedro Henríquez Ureña imparte una cátedra de Folklore en la llamada Escuela de Altos Estudios que despierta el interés de alumnos como Antonio Castro Leal, Manuel Toussaint y Alberto Vázquez del Mercado por géneros literarios e históricos como el romance (Mendoza 1957a).

contribuciones que hacen la excepción en el ámbito de los estudios de Folklore. Uno de estos autores es Elfego Adán (1910) quién publica su ensayo “Las danzas de Coatetelco” en los *Anales del Museo Nacional*. En el escrito Adán ofrece una breve descripción de esa comunidad nahua, ubicada en el estado de Morelos, y del contexto festivo de la celebración anual en honor de la virgen de la Candelaria. Su interés se dirige a las cuatro danzas que aparecen en esta festividad -las contradanzas, la danza de vaqueros, la danza de tecuanes y la danza de moros y cristianos- abarcando sus aspectos coreográficos, literarios y musicales. En cada danza enumera a los personajes que participan y narra la trama general representada. En el caso de vaqueros, moros y el tecuán presenta los diálogos que escenifican los danzantes acompañando cada sección de la danza con la transcripción del son respectivo con que se ejecuta. En suma, transcribe las frases básicas del repertorio musical de las cuatro danzas; unos cuarenta sones en total. Al final de su escrito presenta un esbozo comparativo entre las antiguas “danzas religiosas de los aztecas” y las danzas que trata en su escrito intentando encontrar analogías y “supervivencias” entre el pasado prehispánico y el presente indígena.⁵⁹ Pese a que Adán ha sido menospreciado por algunos autores como Jesús C. Romero o Irene Vázquez Valle, el limitado alcance de su acercamiento, atribuido por otra parte a la escasa disponibilidad de fuentes, no demerita el valor histórico de estas primeras transcripciones musicales recogidas en campo, quizá de los primeros referentes sobre el repertorio musical de estas danzas. Finalmente, el escrito de Elfego Adán y el aporte previo de Juan N. Cordero pueden comprenderse como los primeros precedentes de la actual etnomusicología mexicana.

La escasa producción de los estudiosos connacionales en el campo del folklore musical por estos años se equipara a la de los investigadores extranjeros que, aunque no dejan de publicar sobre las expresiones músico-folklóricas del país, disminuyen sustancialmente sus aportaciones. En 1911, por ejemplo, en plena efervescencia revolucionaria, Albert Friedenthal publica doce piezas populares y tradicionales recolectadas en Mazatlán, Parral, México, Orizaba y Mérida, en un estudio intitulado *Stimmen der Volker, tanzed und Charakterustuckern*, publicado en Viena y Berlín en 1911 (Romero 1947a). En ese mismo año, Emilio Cotarelo y Mori publica su admirable *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas* (1911) en la que incluye menciones a una gran cantidad de expresiones musicales nacionales. En enero de 1912, el connotado antropólogo Franz Boas realiza trabajo de campo en México, en el que registra fábulas, versos acompañados con guitarra, adivinanzas y décimas de la zona de Pochutla, Oaxaca (Boas 1912). El resultado de su trabajo -publicado en *The Journal of American Folklore*- refleja la usanza folklórica de la época, en que se comparan versiones folklóricas de distintos lugares para intentar desentrañar orígenes.⁶⁰

⁵⁹ Otra contribución de Elfego Adán es una breve noticia, intitulada “Excursión a Chalma” (Adán 1912), en torno a las devociones efectuadas en esa comunidad durante las festividades patronales y en la que hace alusión a las danzas indígenas locales (moros y cristianos, apaches, vaqueros) aunque prestando escaso interés al rubro musical.

⁶⁰ Boas no especifica si realizó grabaciones fonográficas durante su estadía en México. Si bien Boas y sus alumnos gozan de reconocimiento como recolectores, rara vez pasaron largos periodos en campo -Boas hizo 13 viajes a la costa noroeste estadounidense y trabajó en 40 áreas culturales, pero

Un alumno de Boas, John Alden Mason registra también entre 1911 y 1913 los textos literarios de algunos *perdones* y cantos de carácter ritual provenientes de una triada de viejos cantadores tepejanos en la comunidad de Azqueltán, Jalisco (Mason 1918). William Hubbs Mechling (1916), por su parte, ofrece algunas notas sobre los bailes de “huapango” que presencia durante su estadía en la zona de Tuxtepec, Oaxaca. En su breve artículo incluye algunos versos y décimas de la fiesta y la transcripción literaria del corrido de “Macario Romero”, sin embargo, el autor lamenta no haber podido grabar con un fonógrafo las piezas ejecutadas durante las festividades. Por esos mismos años, otra estudiosa, la recolectora estadounidense Eleanor Hague, publica varios fragmentos melódicos de piezas tradicionales del sur oaxaqueño en “Five Mexican Dances” (1915).

En el extranjero, la arqueología musical también dejó sentir su presencia por estos años enfocándose en la temática organológica. El alemán Hermann Beyer, seguidor de Eduard Seler, sacó a la luz un escrito en torno a “Una representación auténtica del uso del omichicahuaztli” (1916). El interesante artículo analiza una imagen contenida en el Códice Vindobonensis en que aparece Quetzalcoatl, representado con la cabeza de cipactli, cantando en una escena fúnebre, ludiendo un hueso ranurado con un homóplato de venado y utilizando como resonador un cráneo humano apuntalado sobre un rodete en el suelo. Beyer advierte que ese mismo principio de ejecución, pero con variantes, se conserva entre varios pueblos indios de América del norte. En su escrito, Beyer ratifica la tesis de Seler en torno a que estos instrumentos fueron usados en tiempos prehispánicos para la celebración de ritos funerarios. Cinco años más tarde, Beyer reiteraría en el tema de manera comparativa, mostrando imágenes de varios ejemplares de estos instrumentos y recordando su uso fúnebre, pero enfatizando también en otra tesis de Seler que sostenía que el uso actual de instrumentos de ludimiento, preparatorios de la caza entre los huicholes, proviene de la antigua costumbre de entonar “el canto de muerte para los venados, ejerciendo con esto un acto de magia” (Beyer 1921a: 10).⁶¹

Ponce, Campos, Toussaint y las primeras Sociedades Folklóricas

Antes de la consolidación de la revolución mexicana ya se dejaba sentir en el país la paulatina importancia que tomaría el folkllore para la conformación del Estado nacional. La fundación de las primeras sociedades folklóricas y la publicación de algunos escritos académicos ayudarían a preparar el camino a seguir durante los años posrevolucionarios. El maridaje entre folkllore e ideología iniciaba una relación que duraría por varios decenios. En 1914, Severo Amador e Higinio Vázquez Santa

escasamente alguno de sus viajes duró más de dos meses-, lo cual confirma el importante papel del fonógrafo en sus métodos de recolección (Brady 1999).

⁶¹ También el huéhuetl atrae la atención de Beyer, quien por esas mismas fechas publica el artículo “El huehletli, el tambor de los antiguos mexicanos” (Beyer 1921b). Otros investigadores extranjeros como Hugo Kunicke (1912) y Auguste Génin (1913) abordan también la temática instrumental prehispánica por esos años.

Ana fundan la primera Sociedad Folklórica. Dicha sociedad publicó cinco ejemplares de *Voy con mi hacha*, primer periódico mexicano dedicado exclusivamente al folklore, y dos obras del tabasqueño Francisco Quevedo: *Cantares yucatecos* y *Estudios folklóricos*. En 1916, José de Jesús Núñez y Domínguez (entonces director de *Revista de Revistas*) y Manuel M. Ponce (secretario de la misma revista), fundan la segunda “Sociedad Folklórica Mexicana” teniendo como socios fundadores a algunas de las figuras más connotadas de aquel entonces: Rubén M. Campos, Miguel Othón de Mendizábal, Alfonso Toro y Roberto Núñez y Domínguez (Romero 1947a). Un año más tarde, se funda otra “Sociedad folklorista mexicana”, al parecer efímera y de la que fue vicepresidente Nicolás León, aunque no hay suficientes datos sobre su desarrollo y actividades.

Jesús C. Romero asigna el título de primer folklorista musical a Manuel M. Ponce, a quién considera como el primero en escribir sobre “nuestro folklore musical” al cuestionar el generalizado ambiente intelectual europeizante de su época (Ponce 1919a). Hay que recordar que el clima del ámbito musical hacia 1920 podía resumirse en la tristemente célebre frase del entonces director del Conservatorio, Gustavo E. Campa, quién aseveraba que las “expresiones nacionalistas eran indignas de las bellas artes porque ‘todas ellas olían a pulque’” (Romero 1947a: 722). Otras importantes figuras, como Julián Carrillo, eran de la misma opinión y no ocultaban su postura pese al creciente papel de las expresiones populares en la consolidación revolucionaria. Así, parte fundamental del trabajo de Ponce fue su intención de dignificar las tradiciones populares. Ya desde 1913, Ponce situaba a la llamada “canción mexicana”, un “género” principalmente mestizo, en el centro de la discusión. En su escrito, Ponce postulaba los lineamientos de estudio al proponer una incipiente clasificación basada en la forma musical y el *tempo* de las piezas. En otro de sus escritos, “Estudio sobre la música mexicana” (1917), sitúa el origen de los cantos y bailes populares en la segunda mitad del siglo XVIII como descendientes de las danzas españolas y divide la música mexicana en tres categorías: músicaailable, música religiosa y canciones. Ya desde entonces, Ponce pondera al jarabe como “El baile nacional”.

Sin embargo, el escrito que refleja las ideas centrales de Manuel M. Ponce en torno al estudio del Folklore es “El Folk-lore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse” (1919a). Sugerente desde el título, el artículo aparece en la publicación musical más representativa de ese lapso, *Revista Musical de México*, dirigida por el mismo Ponce y por Rubén M. Campos. En el escrito, además de establecer el uso de la categoría de “Folklore musical”, Ponce señala el prevaleciente afán europeizante del ámbito artístico mexicano y el olvido de la “música vernácula” (1919a: 5). Advierte también el desorden que prevalece en el estudio y recolección del folklore musical donde se hace necesario recopilar por regiones, seleccionar y clasificar el material musical para, finalmente, “estudiar la manera de *dar forma* a la melodía del pueblo” (8) en aras de “constituir una música verdaderamente nacional”(7). Ese mismo artículo retomaba algunos de los argumentos previamente expuestos por Ponce en “Iniciativa de un Congreso Musical” (1919b) donde lamenta el empobrecimiento de la escena musical mexicana y propone la realización del Primer Congreso Musical Mexicano con miras

a dar orden al ámbito musical del país en torno a la agenda nacionalista.⁶²

Así, Ponce propone retomar la música vernácula para “ennoblecerla” con la técnica académica, aspecto que da cuenta de una profunda colonización interiorizada que pone de relieve “lo popular”, pero no por su propio valor intrínseco como cultura expresiva de un pueblo, sino como estadio musical primitivo que requiere de “estilización”. Por esa misma razón, esa música debe de ser seleccionada, pues “no todas las canciones eran dignas de estilizarse; había muchas de ellas reacias al ennoblecimiento, por su fealdad ingénita o por las huellas imborrables de perversión que en ellas dejara la procacidad popular que las había creado” (Ponce 1919a: 6).⁶³ En la obra temprana de Ponce el folklore siempre se vincula a la composición musical, de hecho, se habla del folklorista casi como sinónimo de compositor nacionalista: “la verdadera labor del folk-lorista es *ennoblec*er las inspiraciones populares” (6) y “En primer lugar, ha faltado un coleccionador, un folk-lorista inteligente y metódico que, recorriendo las diversas regiones del país, hubiese recogido lo más interesante y noble del acervo musical de nuestro pueblo. Después, al convertir el material popular en obra de arte, nos ha faltado una orientación adecuada [...]” (7). Esta tendencia de valorar la música de tradición oral no como expresión viva de otras colectividades humanas, sino únicamente como fuente útil para la conformación de un arte musical nacional (académico) perdurará durante varios decenios.

Otros estudiosos como Rubén M. Campos y Manuel Toussaint juegan también un papel relevante con sus escritos publicados en esos años. En 1919, Campos publica “Las fuentes del Folklore Mexicano”, un escrito que vuelve a poner en la mesa de discusión el tema de la música mexicana. Retomando a Daniel Brinton, Campos reconstruye una “fiesta azteca” de la que conjetura que la estructura de la música se ha perdido. Además del énfasis prehispánico, Campos trae a la discusión otro tema que será central durante la primera mitad del siglo XX y que ya había subrayado Ponce en ese mismo año, el del jarabe, al que considera como “la expresión genuina del sentimiento mexicano” (Campos 1919: 21). Aparentemente, el tono costumbrista y los recurrentes adjetivos y odas no disminuyen su influencia en la producción posterior de los estudios de Folklore.

Por su parte, Manuel Toussaint publica en 1919 “Estudios folklóricos. La canción de Mambrú”; un escrito que pone de manifiesto el afán de rastrear los orígenes de esta expresión musical mediante la recopilación de variantes tanto en Europa como en América. Poco tiempo después, Toussaint publica “Documentos para la Historia de la música en México” (1920), un escrito que subraya la urgente necesidad de una historia de la música en México, omisión que hasta entonces es llenada por la endeble obra *El arte musical de México* de Alba Herrera y Ogazón (1917). Así, junto a Ponce, aparecen figuras centrales como Rubén M. Campos, quién reabre la brecha del estudio musical prehispanista, y Manuel Toussaint, que subraya el interés por dos temáticas: los orígenes de los géneros musicales y la importancia de

⁶² Según Jesús C. Romero, las nociones centrales de estos dos escritos resultarían, a la postre, en la conformación del grupo *Nosotros* y la realización de los congresos nacionales de música.

⁶³ Las múltiples muestras de clasismo, etnocentrismo y evolucionismo unilineal que deja ver Ponce en su escrito serán exploradas en otro espacio.

la historia musical de México. Durante la década siguiente, estas vetas de interés y sus maneras de estudio encontrarán sonoro eco en las distintas vertientes del Folklore musical pos-revolucionario.

Manuel Gamio: el Folklore y el reordenamiento del país

La revolución mexicana cambió el orden político, económico, social y cultural del país a inicios del siglo XX. Luego de la ruptura que estableció este movimiento con el antiguo régimen, la exigencia de definir y estructurar un nuevo ordenamiento social hizo necesarias distintas estrategias para llevar a cabo tal labor. La ideología revolucionaria construyó sus cimientos en uno de los ámbitos fundamentales de la problemática nacional: la cuestión educativa que implicaba en su haber el delicado rubro de la población indígena.

En 1921, durante el régimen del presidente Álvaro Obregón se funda la Secretaría de Educación Pública (SEP); su primer titular, José Vasconcelos inicia un extenso programa en el campo educativo. Una de sus primeras acciones fue crear el Departamento de Cultura Indígena para “incorporar a nuestra cultura los grupos autóctonos dispersos en el país” (Romero 1947a: 752). Compaginado con esto, el movimiento educativo de Vasconcelos, unía en su programa varios proyectos acordes al proyecto nacionalista de la clase en el poder: se fundaron escuelas, se editaron silabarios y clásicos, se crearon institutos y las “misiones culturales”.

Como en el caso de otros países, la necesidad de conformar un Estado nacional y otorgarle sustento ideológico hizo necesaria la recuperación del pasado. Durante esta etapa florece un movimiento romántico que promueve una concepción del Folklore comprometida con los valores revolucionarios y la consolidación de una nueva nación. A pesar del trastorno en las estructuras científicas, se promueve el interés y exaltación folklórica como base ideológica que da cuenta de la vena popular del movimiento. Los estudios relativos al folklore contribuyen a que se desarrollen sentimientos de identidad definidores de una urgente cultura nacional. La intelectualidad “descubre al pueblo” y lo convierte en objeto de culto favoreciendo la emergencia de las artes populares, las canciones y las danzas regionales; nace también la pintura mexicana contemporánea y la literatura vuelve los ojos al pasado colonial y al pasado indígena (Medina 1976).

Un hecho que ayudó a apuntalar esta tendencia fue la publicación de la obra *Forjando Patria* del antropólogo Manuel Gamio (1916), la cual tendría importantes repercusiones en la política de los siguientes decenios. En esa obra, Manuel Gamio

lanzó los conceptos básicos que seguiría la antropología por medio siglo y algo más. Todos ellos giraban alrededor de la unidad para la nación. Su propósito era nada menos que forjar una patria unitaria y homogénea. Para ello planteó como indispensables la fusión de razas y culturas, la imposición de una sola lengua nacional y el equilibrio económico entre todos los sectores [...]. Los gobiernos revolucionarios iniciaron, en la década de los veinte, los trabajos reales para forjar la patria mexicana al través de la incorporación del indio y demás sectores atrasados. Los instrumentos fueron la escuela rural, iniciada en 1922, y las misiones culturales indígenas que funcionaron desde 1925. Las teorías que fundamentaban esta acción, formuladas con la colaboración de Moisés Sáenz como antropólogo, presuponían que la integración nacional sería un resultado de la educación (Warman 1970: 27-30).

Las premisas de *Forjando patria* encontraron eco durante la gestión del presidente Álvaro Obregón, quien apoyó a Manuel Gamio en sus distintas iniciativas académicas.⁶⁴ Gamio, que había sido pupilo de Nicolás León y de Franz Boas, no desdeñó el papel del Folklore como herramienta útil en la integración nacional. De hecho, en su revista de divulgación antropológica, *Ethnos*, fundada en 1920, incluye una sección de Folklore a cargo de Pablo González Casanova, en la que da seguimiento a sus nociones en torno a las expresiones artísticas y culturales de los pueblos indios. La orientación de esta y otras revistas (como *El México Antiguo* o *Mexican Folkways*) contribuyen al surgimiento de una ideología nacional, para entonces todavía incipiente, apuntalada en las artes plásticas y la literatura (Medina 1988).

Gamio no duda en expresar, poco después, sus convicciones en torno al papel del Folklore. En su opinión era indispensable analizar y conocer las “ideas folklóricas” para

posteriormente formular medios educativos que hagan fácil el ir formando grandemente la mentalidad indígena hasta amoldarla en las modalidades del pensamiento moderno. Esto, por supuesto, no quiere decir que intentemos despojar al indígena de sus características típicas, pues somos enemigos de la estandarización sobre todo en lo que refiere a las modalidades artísticas. Sin embargo, por fuerza hay que ser moderno y estar estandarizados desde muchos puntos de vista si se quiere cambiar de una etapa de obscurantismo, de miseria orgánica y de malestar general a otra de conocimiento satisfactorio y de bienestar intelectual y material (Gamio 1925: 8).

Gamio no pretende suplantar las tradiciones, sino hacerlas convivir con la modernidad en busca del beneficio social; es evidente que subestima el pronunciado carácter etnocéntrico, unilateral y unicultural del pensamiento moderno. El contradictorio discurso de Gamio que postula esa modernidad selectiva para las sociedades indígenas, que adopta el “conocimiento satisfactorio” y el “bienestar intelectual y material”, pero sin transformar sus “modalidades artísticas” -útil al estereotipo necesario para fines turísticos- perdurará hasta nuestros días en no pocas acciones de la política cultural mexicana.

Una obra característica del pensamiento de Gamio es su disertación sobre el valle de Teotihuacán, un ambicioso trabajo que formó parte del programa de investigación de la Dirección de Antropología para el estudio de las poblaciones de la República. La estrategia inicial del programa y de Gamio consistió en regionalizar el territorio nacional de acuerdo con sus características físicas, biológicas, económicas, lingüísticas, históricas y socioculturales. Desde su perspectiva, los estados del altiplano central (México, Tlaxcala, Hidalgo y Puebla) compartían características análogas que los unía como una sola región que, por su cercanía a la capital, sería la primera en ser estudiada. El programa planteaba el estudio de poblaciones que pudieran caracterizar a toda una región, así, el valle de Teotihuacán fue seleccionado como representativo del altiplano central y como

⁶⁴ “Fácil es advertir el papel práctico que al conocimiento científico le asignaba Gamio. Para él era indiscutible que la tarea de la investigación social, a más de generar conocimiento, debe servir para orientar la acción gubernamental, aunque de ninguna manera pretenda suplantarla. El investigador social tiene en su concepción, una función orientadora de las decisiones políticas” (Villa Aguilera 1976: 195).

primer objetivo del plan general de investigación. Los resultados de esa magna empresa fueron publicados en 1922 en *La población del valle de Teotihuacán* que, de acuerdo con su “enfoque integral”, contó con la participación de una gran cantidad de especialistas en distintas disciplinas y entre las que se incluyó el Folklore.

La obra se compone de tres tomos que estudian a las sociedades del valle en tres marcos temporales distintos: la población prehispánica; la población colonial y del siglo XIX; y la población contemporánea. Aunque Gamio aborda en rara ocasión el papel de la música en la vida teotihuacana antes del siglo XIX, en el tercer tomo ofrece dos capítulos relativos al folklore de la población contemporánea en el que se abordan algunas expresiones musicales y músico-dancísticas. Su recuento folklórico comienza por las piezas teatralizadas o *relaciones* que son acompañadas de danzas tradicionales como “Los Moros y Cristianos”, “Los Alchileos”, “Los Sembradores”, “Los Vaqueros”, “Los Serranos” y “Las Pastorelas”. También habla del repertorio de las orquestas y las bandas de viento y de su papel en las fiestas comunitarias. Gamio no oculta su decepción al observar los cambios presentes en varios rubros de la danza, su deseo de “autenticidad” es explícito y da cuenta de una idealizada concepción del folklore dancístico.

El capítulo dedicado al Folklore abre con unos párrafos centrados en la “Importancia del folklore”, seguidos de algunas páginas en torno a “La literatura oral en el folklore regional” y “La literatura popular de carácter religioso”. Debido a que Gamio considera que las actuales danzas indígenas y representaciones “son un remedo de los *macehualiztli*, esto es, de los bailes o areitos que los antiguos mexicanos tenían en sus ceremonias religiosas” (Gamio 1922, t. II: 291), considera necesario recordar el carácter de estas expresiones en tiempos prehispánicos. Con ese fin, dedica un apartado a “Las danzas de los antiguos mexicanos” confeccionada a partir de los testimonios de cronistas españoles. A pesar de algunos juicios evolucionistas unilineales que deja ver, Gamio logra una primera síntesis en torno a la música prehispánica y a la institución de representaciones religiosas por parte de los primeros frailes entre los indios del siglo XVI. Si bien Gamio toma en cuenta el pasado histórico, enfatiza en la música y danza en términos sincrónicos, aunque su aporte es prioritariamente descriptivo.

En *La población del valle de Teotihuacán*, Gamio muestra una de las primeras colaboraciones palpables entre antropólogos y músicos en un proyecto de investigación mexicano. Es de destacar que el equipo de Gamio realizó los primeros registros fonográfico-musicales de orientación etnográfica hechos para un proyecto institucional.⁶⁵ Eugenio Gómez Maillefert fue el encargado de la recolección musical y quién “reprodujo en fonógrafo diez y seis primeras piezas musicales” (300). Los comentarios en torno a la música fueron extrañamente asignados a dos figuras de formación conservatoriana, autoridades de ese entonces en el campo musical, conocidas por su desdén hacia las expresiones populares: Julián Carrillo, director de la Escuela Nacional de Música, y Alba Herrera y Ogazón, crítica de arte

⁶⁵ Es probable que Gamio haya considerado grabar música en su trabajo de campo en Teotihuacán por influencia del antropólogo pianista Franz Boas, dada la importancia que tenía el registro fonográfico para la Escuela de Columbia.

(295). En los comentarios también participó otro músico llamado José Córdoba, quien hizo detalladas descripciones musicales de las transcripciones presentadas. Carrillo y Herrera buscan la “procedencia auténtica” y “tipicidad” de las composiciones por lo que sólo valoran las piezas ejecutadas con instrumentación tradicional; banda azteca, flautas y tambores; o la música vocal, como “El alabado”, que “tiene la intensidad religiosa de un verdadero salmo y está impregnado del misticismo ingenuo, de la fe sencilla e infantil que es rasgo inherente en nuestro pueblo” (296). Los trece cantos restantes son tratados con menosprecio en cuanto a sus características musicales, pues en ellas “se encuentra muy poca originalidad, tanto melódica como rítmica” (296). La inclusión de las *particellas* de un vals, un par de marchas y una polka de autores indígenas oriundos de Teotihuacán concluyen lo relativo a cuestiones musicales. En general, los comentarios tienen intenciones descriptivas formales que no aterrizan en el terreno analítico sociocultural.

Al hablar Gamio sobre la importancia del folklore para el conocimiento científico señala que:

la información *folk-lórica* puede contribuir a cambiar las malas condiciones sociales de los grupos humanos. Así, entre los conocimientos tradicionales que poseen las poblaciones que nos ocupan, es fácil advertir ciertos aspectos que pudieran tener una importancia vital para su mejoramiento social y económico, o que son en la actualidad una rémora para el mismo (288).

No obstante, para Gamio,

la extensión e intensidad que presenta la vida *folk-lórica* en la gran mayoría de la población, demuestra de modo elocuente el retraso cultural en que vegeta la misma. Curiosa, atractiva y original es esa vida arcaica que se desliza entre artificios, espejismos y supersticiones; mas en todos sentidos sería preferible para los habitantes estar incorporados a la civilización contemporánea de avanzadas ideas modernas, que [...] contribuyen a conquistar de manera positiva el bienestar material e intelectual a que aspira sin cesar la humanidad. (Gamio 1922, t.I, v.I: LII)

También en esta magna obra Gamio mantiene en torno al folklore un doble discurso, por un lado busca que la sociedad mejore sus condiciones de vida, conviva con y adopte la modernidad, por otro, deplora cualquier tipo de innovación o cambio en las fiestas, danzas y la música tradicional, las cuales considera “degeneraciones”. Empero, el trabajo de Teotihuacán convirtió a este sitio arqueológico en el monumento más importante de México y situó a la civilización prehispánica en la base de la historia mexicana. “Gamio estaba convencido de que los indígenas contemporáneos conservaban en esencia, aunque erosionada, la cultura tradicional de sus antepasados” (Brading y Urquidi 1989: 272): los artistas debían inspirarse en las fuentes indígenas y la revaloración del arte prehispánico, debía promoverse la reactivación de la industria artesanal e insistir en la supervivencia de las tradiciones prehispánicas. Gamio promovió un nacionalismo romántico forjador de una nueva patria, el mestizaje de hierro hispano y bronce indígena se consolidó como fuente histórica de la nacionalidad mexicana.

La clase gobernante pronto supo aprovechar la importancia del Folklore y el arte popular en términos políticos. En 1922, el secretario de Relaciones Exteriores de Álvaro Obregón, Alberto J. Pani le encomienda a Gerardo Murillo (Dr. Atl) hacer una obra en torno a las artes populares de México -en 160 días, incluido el proceso de impresión- con motivo de la Exposición de Arte Popular que festejaba el Centenario de la Consumación de la Independencia. Así, Murillo agiliza la confección de una obra que sería publicada con el nombre de *Las Artes Populares en México*, un trabajo que incluye en su contenido una diversidad de temáticas: desde la alfarería y orfebrería hasta la construcción de juguetes, la arquitectura, la charrería, la música y la poesía.

Para Murillo, toda la música nacional se divide en dos clases: las “canciones” y los “sones”. En ese supuesto, hace énfasis en la influencia árabe de los sones y en el carácter melancólico de las canciones. Si bien critica la labor de Manuel M. Ponce al “vestir” o “arreglar” la música popular, retoma varios fragmentos de los escritos de ese compositor para hacer una deslucida apología de la canción popular. El breve apartado se acompaña de la partitura de siete piezas populares contemporáneas a la publicación. Es evidente que la premura para publicar la obra da cuenta de su magra calidad, sin embargo, según Ma. Teresa Pomar (en su “Presentación” al facsímil publicado en 1980 por el INI), el aporte de Murillo reflejaría su influencia en los posteriores trabajos de Rubén M. Campos, Frances Toor, Alfonso Caso y Manuel Toussaint.

En esta época, la actividad antropológica más intensa se concentraba en el Museo Nacional. Una de sus principales figuras fue Miguel Othón de Mendizábal, etnólogo con amplia experiencia en fondos documentales y trabajo de campo que tuvo más tarde un papel protagonista en la SEP y la política indigenista del sexenio cardenista (Medina 1976). Entre los primeros escritos de su prolífica obra, Mendizábal mostró interés en las expresiones musicales tradicionales. En 1923 leyó en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria su conferencia “La poesía indígena y las canciones populares” la cual fue publicada un año después en el *Boletín del Museo Nacional*. En ese escrito, Mendizábal indica que el tema de la música, danza y poesía prehispánica ha sido poco atendido por los estudiosos y que debe de ser abordado como una triada conjunta. Acudiendo a los testimonios de cronistas, varios tópicos son revisados por Mendizábal: las escuelas de enseñanza (o *cuicacallis*); la importancia del canto y la oralidad para conservar la historia y el conocimiento; los privilegios de los artistas en términos sociales; el carácter general de los areitos; los cantares del manuscrito de la Biblioteca Nacional; el metro y la rima de los cantares; la relevancia del huéhuatl y teponaztli; el uso de los frailes de estos valores indígenas para su conversión; los coros indígenas organizados por los frailes; la adopción de los instrumentos y géneros europeos entre los indígenas; la inmutabilidad de los cantos religiosos a través del tiempo; la “popularización” y “vulgarización” de la música entre los indígenas en vínculo con las bebidas alcohólicas, entre otros. Algunas aseveraciones controversiales sobre el corrido concluyen su ensayo. Es evidente que, acorde a su momento histórico,

Mendizábal idealiza al indio del pasado, dócil y devoto, que conserva sus rasgos entre los indígenas actuales quienes mantienen “la misma mentalidad, exactamente, que hace cuatro siglos” (Mendizábal 1924: 430), sin embargo, destaca la claridad de la síntesis lograda por Mendizábal, reproducida por no pocos estudios folklóricos posteriores que rara vez le otorgaron crédito.

Según Carmen Sordo Sodi, en 1921 se funda un Departamento de Folklore en la Secretaría de Educación en el cual participa Manuel M. Ponce haciendo investigación folklórico-musical en varias partes del país. De acuerdo con Sordo Sodi, el plan de trabajo de Ponce ante la SEP pretende dividir al territorio nacional en zonas de estudio y enviar equipos de recolectores con gramófonos y aparatos fonográficos al medio rural, para documentar en audio y fotografía las tradiciones musicales. El objetivo principal era transcribir música “cuidando de no alterar ni el ritmo, ni la melodía recogida por el gramófono” (Sordo Sodi 1982: 38). Las melodías catalogadas y ordenadas por regiones o temas se publicarían en un volumen ilustrado con las notas e imágenes respectivas. A saber, el plan fue aprobado, pero no lo fue el presupuesto para realizarlo. Aun así, parece que Ponce realizó investigación folklórico-musical de campo por esos años, lo cual da cuenta del interés que mostró la Secretaría de Educación no sólo en la música folklórica, sino en la documentación cinematográfica de algunas de esas expresiones (Sordo Sodi 1966a).⁶⁶

Mexican Folkways, Ethnos y las publicaciones del Museo Nacional

A mediados de la década de los veinte, la actividad en torno a la música folklórica se intensifica: Higinio Vázquez Santa Ana publica su *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, primera versión de la posterior *Historia de la canción mexicana*, obra que no sólo dará seguimiento a ese genérico “cajón de sastre” llamado “canción mexicana” sino que apuntalará el interés nacionalista entre los estudiosos de esos años. La obra incluye la notación musical de algunas de las piezas y conforma un modelo en la presentación compilatoria de este tipo de materiales musicales.⁶⁷ A decir de Luis González Obregón, Higinio Vázquez ejerció un impacto enorme por esos años mediante sus conferencias públicas, muchas de ellas transmitidas por radio. Más adelante se abordará el papel de la obra de Vázquez Santa Ana.

Otro autor es Hilario Menéndez quién publica su obra *Cantares huastecos, versos de huapango*. Asimismo, Pedro Henríquez Ureña y Berthram Wolfe editan la colección de *Romances tradicionales de México*. En 1926, Jesús Galindo y Villa reedita en su *Elementos de Historia General* el folleto sobre “Folklore”, publicado por Nicolás

⁶⁶ Según Sordo Sodi, los resultados de las pesquisas folklórico-musicales de Ponce estarían contenidos en sus “fichas de trabajo” las cuales se encontraban hasta 1977 en los archivos históricos del CENIDIM.

⁶⁷ En esta primera versión de Vázquez Santa Ana hay notas contextuales a cada canto y una docena son acompañados de breves fragmentos musicales que ilustran la parte melódica. Su clasificación genérica esboza ya la que será una conceptualización generalizada para acercarse a las expresiones musicales de raigambre popular y en la que el rubro de “canciones” comprende a una enorme cantidad de expresiones musicales.

León veinte años antes. Ese mismo año, Rubén M. Campos saca a la luz su ensayo “The musical instruments of the ancient mexicans” (1926) y, también en el extranjero, el arqueólogo Marshall Saville publica un capítulo en torno a los antiguos instrumentos mexicanos en *The wood carver’s art of Mexico* (1925) que será referente posterior para los estudios prehispánicos.⁶⁸

Por otro lado, en el plano de la recolección, Concepción Michel (1899-1990), pianista, guitarrista y cantante mexicana, es comisionada, con un nombramiento de maestra en las misiones culturales, para recoger ejemplos del folklore musical en el país (Tovar 1997).⁶⁹ Por su parte, Vicente T. Mendoza inicia sus primeras recolecciones folklórico-musicales en el Plan de Tierra Caliente de Michoacán (Mendoza 1954a). Según Jesús C. Romero, Manuel M. Ponce es comisionado por la SEP, a solicitud de la Universidad Nacional (con Alfonso Pruneda como rector) en 1925, para estudiar en Europa “las nuevas tendencias del arte musical en sus diferentes aspectos: pedagógico, folklórico, etc., así como los procedimientos modernos que se sigan para recoger y clasificar los cantos populares, cuyos estudios servirán de base para fundar el Museo Musical del Conservatorio” (Romero 1950: 177).⁷⁰

Sin embargo, un hecho que caracterizó al Folklore durante los años veinte, fue la proliferación de revistas especializadas en temáticas afines a esta disciplina y donde el folklore musical fue constantemente tratado. El arqueólogo alemán Hermann Beyer fundó en 1919 la revista *México Antiguo*, en la que se publicaron algunos artículos de interés musical. Por su parte, la sección de Folklore de la revista *Ethnos* a cargo de González Casanova, incluye algunos trabajos de folklore musical, entre los que destaca uno sobre arrullos del propio González Casanova (1920).⁷¹ Así, las revistas *Ethnos* y *El México Antiguo* contribuyen a preparar el camino de la política indigenista de los siguientes decenios, al lado de otras publicaciones como el *Boletín* y los *Anales del Museo Nacional*, que sin apartarse de su perfil académico, apuntalan también esta tendencia.

Entre las publicaciones de este lapso, destaca la conocida revista *Mexican*

⁶⁸ En este estudio, Saville enfoca su atención en varios tipos de huéhuetls y teponaztlis, poniendo énfasis en los aspectos simbólicos que encierran los grabados de los instrumentos. De acuerdo a Saville, los grabados que los antiguos mexicanos hacían en sus instrumentos pueden interpretarse como las páginas de los antiguos códices precortesianos (Stevenson 1952a).

⁶⁹ Concha Michel, incansable activista y feminista, fue una de las primeras divulgadoras del folklore musical mexicano en el mundo. Mediante su labor, continuó la veta que Manuel M. Ponce había señalado desde 1913 en torno a la “canción mexicana”. Durante los años veinte, publicó algunos cantos recogidos en el medio rural mexicano (Michel 1926a, 1926b, 1929, 1932), pero el resultado de su obra recolectora aparece hasta 1951. Sus trabajos son recopilaciones misceláneas que si bien no presentan ninguna clase de estudio en torno al material presentado, incluyen generalmente datos sobre el lugar y fecha de recolección, datos del informante, instrumentos que se utilizan y danza a la que acompañan, entre otros aspectos.

⁷⁰ Aunque en apariencia esta comisión se lleva a cabo, desafortunadamente, los informes de Ponce no pueden ser encontrados por Romero, aunque el propio Ponce le asegura que los envió regularmente a México mientras duró su comisión.

⁷¹ Para la sección de Folklore de la revista, González Casanova adopta la clasificación propuesta por el francés Paul Sebillot en la *Revue d’Anthropologie*, en 1866, y publica algunas instrucciones para la recolección de materiales; cómo ponerse en contacto con los informantes y cómo recabar datos en campo, cuestiones que él mismo puso en práctica en comunidades nahuas del centro del país (Moedano 1976).

Folkways, fundada en 1925 por la folklorista Frances Toor con la ayuda de varios de los miembros de la segunda sociedad folklórica y figuras notables como José de J. Núñez y Domínguez (redactor en jefe), Diego Rivera (encargado de la tipografía y escritor ocasional) y Pablo González Casanova (asesor y colaborador). Manuel Gamio -entonces subsecretario de Educación Pública- también estuvo entre las personas que apoyaron y asesoraron el proyecto, sin embargo, la revista debe su existencia al esfuerzo personal de Frances Toor por llevarla adelante manteniendo su publicación con cierta regularidad durante 12 años (1925-1937).

La revista *Mexican Folkways* indudablemente contribuye con la posición nacionalista hegemónica. En 1927 y 1928 presenta varios reportes sobre las misiones rurales que a manera de crónicas informan y aplauden la labor del gobierno en el campo educativo, y en 1933 aparecen reseñas sobre los centros de educación indígena. Pero es en el campo del Folklore donde en realidad refuerza la tendencia nacionalista. *Mexican Folkways* publica (de manera bilingüe: inglés-español) una diversidad de artículos haciendo amplio uso de recursos visuales e imágenes, de hecho, su diseño cumple con los “requisitos” para mostrarse atractiva ante un vasto público, nacional e internacional, e inclusive apto para fines turísticos. Como señala Irene Vázquez, *Mexican Folkways* “reflejó muy bien una parte importante del quehacer cultural de su época, expresado por un heterogéneo grupo que tuvo como centro a una folklorista estadounidense, Frances Toor” (Vázquez Valle 1988b: 525).

De las revistas de los años veinte, *Mexican Folkways* es la que más contribuye con la tarea de divulgar el folklore nacional, siendo éste quizá su mayor mérito. Cargada del optimismo nacionalista de esos años, Toor concibe su revista con una perspectiva abierta del “lore”, razón por la que la publicación recogió una enorme cantidad de información de distintas y prestigiadas plumas. A excepción de algunos artículos, sus contribuciones persiguen la mera divulgación. En el renglón musical se caracteriza por un cargado interés en la música mestiza de manera recopiladora y descriptiva sin pretensiones teóricas. La calidad de los aportes es tan variable como la multiplicidad de autores que participaron: algunos artículos, de corte etnográfico, incluyen apuntes colaterales sobre la música; otros, escritos por músicos, son de carácter recopilador y tienden a presentar arreglos de las piezas recolectadas (Toor 1927a).

Mexican Folkways trae a colación los temas que se van perfilando como centrales en el discurso del Folklore musical: el jarabe (Toor 1930a); el corrido (Toor 1925a; 1926; 1927b; 1927c; 1930b; Brenner 1926; Canales 1926; Guerrero 1927; Guitiérrez 1927; Mendizábal 1925; Munguía 1928; Novo 1929); los huapangos (Toor 1932; Núñez 1932; Téllez 1932); el alabado y las alabanzas (Muro 1926; Núñez 1926); las posadas y la música navideña (Toor 1925b y 1926; Michel 1932); danzas de moros y cristianos (Toro 1925; González 1928); el juego del volador (Núñez 1927); la música prehispánica (Mendizábal 1927); y los Xtoles (Baqueiro 1933). También puede apreciarse la preferencia por ciertos pueblos indios del país: tarahumaras (Basauri 1927), yaquis (Domínguez 1937a y 1937b; Toor 1937) y huaves (Rohrsheim 1928). De todos estos aportes destacan, por su influencia posterior, el número monográfico que Toor hizo del jarabe, el de los huapangos, el de la canción y los varios aportes

en torno al corrido.⁷² Asimismo se distinguen, por la importancia de los datos que ofrecen, los escritos de Francisco Domínguez sobre la música yaqui (1937) y el de Carlos Basauri sobre los rarámuri (1927). Más adelante serán comentados algunos de ellos.

El Primer Congreso Nacional de Música

Hasta aquí, se ha visto el curso que siguieron los estudios musicales en el ámbito antropológico, pero la labor iniciada por investigadores de formación musical como Juan N. Cordero, Elfego Adán y Manuel M. Ponce verá también sus repercusiones a mediados del decenio de los veinte, años en que se acrecenta la labor en el ámbito musicológico. En plena guerra de la Cristiada (1926-1929) en que se enfrenta la Iglesia (que se niega a perder el poder) contra las ideas promulgadas por la Revolución, el quehacer cultural nacionalista y en específico el de la investigación musical intensifica su actividad. Al pacificarse el país, varios hechos ayudaron al florecimiento del Folklore como disciplina. Uno de ellos fue la realización del “Primer Congreso Mexicano de Escritores y Artistas” en 1922 que aglutinó a la intelectualidad joven del momento y de donde se consolidó el “Grupo Nosotros” que ayudó a concientizar el rango de “disciplina especulativa” que debería tener el Folklore (Romero 1947a).

El Grupo Nosotros se propuso orientar a las “Bellas Artes” por el sendero del nacionalismo y alcanzar un “arte mexicano revolucionario” despertando el sentido social del arte aunado a sus fines estéticos. Rafael de los Ríos, Enrique Meyer, Francisco Domínguez y Jesús C. Romero llevaron el protagonismo realizando conferencias sobre Folklore, aunque también fueron parte del grupo otros autores conocidos como Manuel M. Ponce, Daniel Castañeda, Higinio Vázquez Santa Ana, Estanislao Mejía, entre otros. Debido a los resultados positivos del “Primer Congreso Mexicano de Escritores y Artistas” y como resultado de las discusiones del Grupo Nosotros en una sesión con Alba Herrera y Ogazón se propuso la realización del Primer “Congreso Nacional de Música” (Romero 1936).⁷³

Alfonso Pruneda, rector de la Universidad Nacional, patrocinó el congreso cediendo el salón de actos del Palacio de Minería para realizarlo. Así, el Primer Congreso Nacional de Música se inauguró el 5 de septiembre de 1926. El evento fue

⁷² En el número especial sobre la canción mexicana Toor presenta una síntesis que muestra cómo era vista la canción popular por esas fechas: prácticamente en esa categoría cabía cualquier género; en el número se incluyen sonos, arrullos, alabanzas y supuestos corridos, destacando las transcripciones que incluyen las partes de violines, voz, guitarra y arpa, aparentemente de agrupaciones mariacheras. También sobresale la reedición del ensayo “Los cantares y la música indígena” de Miguel Othón de Mendizábal con interesantes fotos etnográficas inéditas hasta entonces.

⁷³ De acuerdo con a Jesús C. Romero, el germen inicial de la realización de este congreso remite al artículo “Iniciativa de un congreso musical” de Manuel M. Ponce publicado en 1919 y respaldado por otros compositores como Pedro Michaca. En ese escrito, Ponce lamenta la decadencia de la escena musical mexicana y realza la labor pionera de la Sociedad Filarmónica Mexicana en favor de un “programa de resurgimiento musical”. Como conclusión lanza la propuesta a los “Directores de los Conservatorios y Academias de Música” de un plan para la realización del Primer Congreso Musical Mexicano para analizar y mejorar la situación prevaleciente.

incluyente y convocó a compositores, pedagogos, ejecutantes y musicógrafos, sin embargo, el objetivo general fue claro: “orientar nuestra música hacia el nacionalismo, a través del conocimiento de nuestro folklore” cuestionando la orientación de los “músicos europeizantes” (Romero 1947a: 740). La “Convocatoria, bases y reglamento del Primer Congreso Nacional de Música” emitida da clara cuenta de esa orientación.⁷⁴

Una de las sesiones del congreso se dedicó exclusivamente al estudio del folklore. De acuerdo con Romero (1947a), cinco tesis fueron inscritas en esta sección (las de Pedro Michaca, Francisco Domínguez, José María Torres, Baqueiro Foster, Castañeda y Romero), pero debido a que las discrepancias entre los congresistas acerca de lo que debía entenderse por folklore agotaron el tiempo asignado a la sesión, sólo pudieron discutirse las de Romero y Baqueiro-Castañeda. Como representantes jóvenes del grupo “Nosotros” (con edades de entre 28 y 33 años), los tres ponentes fueron figuras centrales del congreso y sus participaciones fueron polémicas. La ponencia de Baqueiro y Castañeda intitulada “Principios técnicos para el folklore en general” (Baqueiro y Castañeda 1928) plantea, mediante un enfoque abiertamente evolucionista unilineal y positivista, que el estudio de escalas e intervalos puede establecer el grado de evolución musical de los pueblos. Para los autores, dos cuestiones impiden

la realización del folklore en nuestra época. La primera es que no poseemos una gama que nos permita traducir, con la aproximación suficiente, las diversas escalas que caracterizan las melodías de cada pueblo y que marcan, por decirlo así, la etapa de su evolución musical, y con ella de su cultura artística. Y la segunda, es la carencia de la doctrina, o mejor dicho, del principio que puede y debe servir para armonizar cualesquiera de las escalas posibles e imaginables. (1928: 182)

Con el fin de soslayar esos dos obstáculos, proponen el uso de escalas de hasta 96 sonidos basados en sistemas de cuartos, octavos y dieciseisavos de tono (y el enorme número de escalas que posibilitan) para poder “traducir” las escalas utilizadas por las distintas culturas. La otra propuesta radica en un método de armonización de las piezas -ya que se cuenta con la melodía y el ritmo- llamado “Teoría de la armonización de las escalas”. Así, “con la idea de que sea nuestro país el primero en el mundo que haga verdadero folklore” (187), los ponentes concluyen su participación proponiendo: “Que se funde en el Conservatorio Nacional de Música una cátedra especial sobre Folklore, y en ella se expongan los principios y los lineamientos generales de la nueva doctrina” (187).⁷⁵

⁷⁴ Uno de los párrafos de la convocatoria señalaba que: “la música nacional ha carecido hasta la fecha de una orientación definida; [...] que nuestra música no es sino un reflejo de la europea, y la labor nacionalista necesita ante todo, personalidad; [...] que hasta hoy no se ha profundizado bien el problema del folklore [...] técnica ni artísticamente” (Secretaría de Educación Pública 1928: 11).

⁷⁵ Es importante destacar que las estrategias de análisis de Baqueiro-Castañeda durante el primer congreso inevitablemente recuerdan a algunas de las premisas centrales de la Escuela de Berlín. Una de ellas es el énfasis en las escalas y los intervalos para determinar en qué etapa de evolución musical se encontraban los grupos estudiados, basándose en los estadios evolutivos de la música propuestos por Hermann von Helmholtz en su *Teoría Fisiológica de la Música*. Otra, por ejemplo, son las tesis de aires universalistas externadas por Baqueiro y Castañeda, como la que asevera: “la música existe en el instinto humano como principio armónico” (Baqueiro y Castañeda 1928: 175), o la que afirmaba que “la escala común a todos los pueblos primitivos es Pentáfona, y sus sonidos son,

Como era de esperar y, tomando en cuenta el contexto conservatorio de aquella época, luego de la ponencia de Baqueiro Fóster y Castañeda, “sobrevino el caos” [sic] (Romero 1947a: 742): la facción de músicos conservadores lanzó cuestionamientos e impugnó a ambos ponentes. Aunque Baqueiro y Castañeda defendieron su tesis, la Comisión Dictaminadora, a cargo de Pedro Michaca y Francisco Domínguez, rechazó la propuesta de la ponencia. Las razones que arguyó la Comisión Dictaminadora fueron las “contradicciones” en el discurso, la “falta de bases sólidas para fundar su proposición” y que “no se puede establecer una cátedra en la que falta precisamente el conocimiento profundo de la materia que trata de enseñarse” (Baqueiro y Castañeda 1928: 193). Pero el dictamen de la Comisión a su vez fue rechazado por el secretario del Congreso, Daniel Castañeda, con lo que se aceptó la moción de fundar en el Conservatorio Nacional de Música una cátedra especial sobre Folklore -disposición que no se realizaría cabalmente sino hasta 1945 con Vicente T. Mendoza como primer catedrático de la materia-. Pero si la ponencia de Baqueiro-Castañeda fue controvertida, la participación de Jesús C. Romero remató las discrepancias entre los congresistas con

la más polémica de las tesis: ‘La historia de la música en México como única justificación de la música nacional’. En este documento, de invaluable trascendencia para la musicología mexicana, Romero estableció con impecables razones la impostergable necesidad de impulsar los estudios históricos en torno a la música de México, si bien no por un interés autónomo en la historia de la música como disciplina o en la musicología, sino por dar fundamento científico y crítico a la tendencia nacionalista que los compositores jóvenes ya cultivaban con inusitado entusiasmo pero sin sustento teórico adecuado. (Escorza 1993: 13-14)

Ciertamente, Romero hace una fuerte crítica a los músicos mexicanos por su desconocimiento generalizado de los compositores nacionales y su falta de reconocimiento en la enseñanza profesional en México. Romero señala que desde inicios de los veinte sus reclamos en este sentido no encontraron eco entre las autoridades de Educación, por ello, reproduce su agudo artículo “El Conservatorio Nacional de Música y la Música Nacional” donde asienta que, para él, el Conservatorio no es ni conservatorio ni nacional ni de música y que nunca se ha reconocido a los compositores nacionales en los programas de enseñanza de dicha escuela. En ese mismo sentido enlista una gran cantidad de compositores mexicanos para ratificar que no falta talento y acervo musical del cual abreviar. En su perspectiva, el problema se vincula con la falta de un texto que presente una historia incluyente de la música en México, por lo que solicita a la Universidad Nacional -institución a la que pertenecía entonces el Conservatorio- el nombramiento de una comisión que se encargue de redactar la “Historia Crítica de la Música”, que se implante esa cátedra en el Conservatorio Nacional de Música (obligatorio a todas las carreras) y que el Conservatorio dé a conocer sistemáticamente la obra de los autores nacionales.

La polémica en esta sesión fue acalorada: la pugna entre “nacionalistas” y

reducidos a una misma octava, los cinco primeros armónicos impares” (177). Sin embargo, es por demás interesante que en ambos autores está presente una aproximación sustancialmente musicológica donde se pretende llegar a conjeturas, en este caso de carácter histórico, concediendo importancia central al análisis musical.

“antinacionalistas” (o europeizantes) versó entre considerar o no al folklore como base de la música nacional y la importancia de instaurar una cátedra en el Conservatorio Nacional de Música que, con ese fin específico, contemplara la música prehispánica, la novohispana popular y del primer medio del siglo XIX. En suma, la propuesta de Romero era que “el Conservatorio Nacional debía nacionalizarse CONSERVANDO LA MÚSICA NACIONAL mediante su enseñanza, su cultivo y su difusión” (Romero 1947a: 743-744). Sin embargo, los impugnadores rechazaron, inclusive, la existencia de la “música indígena precortesiana”. Como resultado, la Comisión pedagógica del Congreso, conformada por Mejía y Tello, aprueba en lo general las propuestas, pero considera excesivo instaurar la cátedra sugerida, por lo que dictamina reorientar la cátedra de “Historia de la música” ya existente incluyendo los señalamientos de Romero.

El Segundo Congreso Nacional de Música y la “Comisión Técnica de Folklore”

La controversia del primer congreso mantuvo en un lapso estacionario al Folklore entre el primero y segundo congresos, sin embargo no dejó de haber publicaciones que de alguna manera siguieron la tendencia dominante de los estudios de esos años.⁷⁶ En 1928, gracias a la intervención de Alfonso Pruneda, la SEP publicó las memorias del Primer Congreso y en ese mismo fascículo la convocatoria del Segundo Congreso a celebrarse el 30 de agosto de 1928 en la Escuela Nacional de Comercio. Esta vez el estudio del folklore ocuparía el primer lugar del temario; cuatro ponencias versaron sobre esta temática: Baqueiro y Castañeda propusieron profundizar en las relaciones entre el lenguaje cantado y la interpretación musical en “El folklore como fenómeno histórico”; Luis Sandi en “La canción popular y la enseñanza del canto en las escuelas” hizo énfasis en la necesidad de vincular al folklore con la educación; Estanislao Mejía en “La música mexicana” subrayó el papel del folklore y el uso de elementos melódicos y rítmicos folklóricos en la composición musical nacional; y Romero señaló la necesidad de “El estudio de nuestra prehistoria musical como factor importantísimo en la especulación folklórica de México”. Esta última ponencia sería relevante para el desarrollo del Folklore en México por lo que conviene detenerse en ella.

La ponencia de Romero presentada en el Segundo Congreso de 1928 fue titulada “El

⁷⁶ Una de las más destacadas fue la de Carlos Basauri (1927) en torno a los rarámuri en la que aborda algunos de sus ritos y danzas haciendo mención a la música e incluyendo transcripciones musicales. En ese mismo año, Miguel Othón de Mendizábal (1927) publica un ensayo especulativo que pretende demostrar que la escasa evidencia de cantos amorosos prehispánicos hace suponer que los temas eróticos y amorosos llegaron con la conquista, así como los ritmos ternarios. Mendizábal reitera su tesis que vincula a las antiguas epopeyas prehispánicas con el género épico popular del corrido que, según él, deriva del llamado “tocotín”. En Mendizábal, puede advertirse que lo que comenzó con una diestra síntesis de fuentes (Mendizábal 1924) derivó en un escrito lleno de aseveraciones de frágil sustento. Otra contribución de estos años fue “Algunas apuntaciones sobre el folklore mexicano” de Max Wagner (1927) quien ofrece una gran cantidad de coplas, estrofas de cantos, aguinaldos, arrullos, romances y décimas de pie forzado, recogidas alrededor de 1914 en la “pequeña andalucía” o costa de Sotavento veracruzana. En el escrito sobresale la descripción de un fandango y la transcripción musical de coplas individuales de 23 sonos jarocho. Su ensayo, meramente recopilador, presenta interés histórico.

estudio de nuestra Prehistoria Musical como factor importantísimo en la especulación folklórica de México”. En ella, el autor señala la necesidad de conformar una “Comisión Técnica de Folklore” que estudie por regiones geográficas las melodías populares del país. Asimismo, presenta argumentos para demostrar la existencia de la música “precortesiana”, negada por sus impugnadores en el primer congreso y por reputados músicos como Ponce, Herrera y Ogazón, Michaca o el mismo Icazbalceta (Romero 1947a).⁷⁷ La propuesta de Romero es aprobada por acuerdo resolutivo del segundo Congreso y se conforma la Comisión Técnica de Folklore, integrada por doce miembros entre quienes se cuentan Mejía, Michaca, Romero, Mendoza, Baqueiro, Castañeda, Domínguez y Galindo, entre otros.

La Comisión tiene por encargo dar inicio “a la recolección científica de nuestros cantos autóctonos, por medio de discos fonográficos y al estudio técnico de los mismos. Cuando esta Comisión llegue a realizar su labor, de la que informará ante el tercer Congreso, se dará el primer paso verdaderamente en firme para la dignificación de nuestra música nacional” (Castañeda 1928: 6). La Comisión llevó a cabo varias sesiones, sin embargo, el estallido de la huelga estudiantil universitaria en 1929 (que lleva a la Universidad a la autonomía y, por otro lado, al Conservatorio Nacional de Música a depender de la SEP) provocó su disolución.

Jesús C. Romero, su definición de Folklore y las repercusiones de los congresos

Es importante mencionar que una de las sesiones de aquella Comisión fue especialmente relevante, la de febrero de 1929, en que se somete a revisión un texto de Jesús C. Romero que 13 años después se publicaría con el título de “Observaciones acerca del término Folklore” (Romero 1942). En su escrito, Romero no sólo destaca la carencia de una definición del término Folklore, sino que también reitera en denunciar “el arraigado europeísmo de nuestros músicos y musicógrafos [...] la escasa preparación técnica de nuestros folkloristas nacionales [...] [y] la ninguna especulación seria realizada hasta hoy en la Historia Musical de México, en relación con la producción indígena o con la popular” (Romero 1942: 18). Romero hace una extensa revisión crítica de las definiciones del concepto de Folklore propuestas desde mediados del siglo XIX hasta el siglo XX, concluyendo que prevalece una falta de aceptación generalizada del vocablo, que la mayoría de las definiciones no abarcan las expresiones musicales y que la extensión y significado del concepto es imprecisa o contradictoria. Romero explica que la “desorientación ideológica” y la “anarquía técnica” prevaleciente en la disciplina se deben a la irregularidad y divergencia de las varias definiciones del concepto. Así, Romero se aventura a formular una definición de Folklore, que pretende abarcar en su primera

⁷⁷ Destaca la estrategia metodológica propuesta por Romero que radica en basarse en la “ortología de las lenguas indígenas y en la métrica de los sones autóctonos” para su estudio. Incluso, Romero apunta que él es el primero en señalar el carácter pentafónico de la música prehispánica y en precisar sus grados deduciéndolos en 1925 por medio del estudio de flautas prehispánicas estantes en el Museo Nacional y ayudado por Baqueiro Foster e Ignacio Montiel y López. Evidentemente, Romero desconocía que esa misma tesis se sostenía desde el siglo XIX entre los precursores de la arqueología musical.

oración a la clase de hechos culturales que estudia, y en la segunda, a la conceptualización de la disciplina:

Por folklore se entiende la manifestación cultural vernácula, espontánea y anónima de un pueblo, producida en contraste con las normas de una cultura universalizada, dentro de las cuales aquel evoluciona. Ciencia etnográfica que estudia las manifestaciones culturales vernáculas para clasificarlas mediante leyes generales. [...] Circunscribo el folklore al estudio de las manifestaciones culturales porque el de las sociales corresponde a otra ciencia; digo que esas manifestaciones culturales deben ser vernáculas, porque precisa que conserven sus caracteres etnográficos, ya que de otra manera entrarían en el sendero de la universalización, que es lo contrario del folklore; apunto la necesidad de que ellas sean espontáneas, porque si a su desarrollo lo ha dirigido la tradición de alguna escuela o lo han influido las exigencias de las reglas, entonces habrá de tratarse de arte erudito y no de folklore; afirmo que debe ser anónima, para que resulte ser la expresión de la colectividad y no la de un individuo para conservar sus “caracteres etnográficos” y no entrar en el sendero de la universalización, caso éste, propio del arte erudito; sostengo que esas manifestaciones deben producirse dentro del marco de una civilización universalizada, porque sin ese contraste, deberían ser consideradas como propias de una cultura autóctona, y por consiguiente, impropia del folklore (Romero 1942: 37-38).

Dicha definición fue aprobada “sin modificación alguna” por la Comisión Técnica de Folklore, la que además acordó adoptarla oficialmente. Poco después de esta sesión, la Comisión Técnica de Folklore se desintegró y Romero no pudo, como pretendía, desarrollar los otros puntos de su crítica. No obstante, su propósito central, que era “unificar el criterio de los folkloristas mexicanos, haciendo más homogénea su labor” (Romero 1942: 38), tuvo repercusiones significativas, como se verá, en el posterior desarrollo de la disciplina.

Por otra parte, Romero apunta que la comisión permanente del Segundo Congreso tenía como tarea principal convocar al Tercer Congreso Nacional de Música y publicar la Memoria del Segundo; la comisión se integró por Rafael J. Tello, Luis G. Saloma, Carlos Chávez, Ernesto Enríquez jr., Fausto Gaytán, Pedro Michaca, Francisco Nava, Rafael Ordoñez y David Saloma. Sin embargo, Romero señala la razón por la que los congresos nacionales no tuvieron continuidad:

No habiendo quedado la Comisión Permanente en el “Grupo Nosotros”, como sucedió en la del Primer Congreso, la del Segundo, heterogénea y falta de cohesión y de unidad ideológica, ni publicó la Memoria del Congreso, ni llevó a cabo la celebración del Tercero quedando hasta hoy interrumpido, por su culpa, el magnífico historial de los Congresos Mexicanos de Música (Romero 1947a: 749).⁷⁸

El grupo dejó de existir a finales de 1928 como consecuencia del desequilibrio político reinante luego del asesinato del presidente reelecto Álvaro Obregón.

Los resultados de los Congresos y en particular las ponencias de Romero y Baqueiro-Castañeda son representativos de las nociones en las que se fundamentaba la integración del Folklore musical y los objetivos perseguidos por aquellos años. Cabe señalar que el vínculo entre Folklore y composición musical académica deja ver su

⁷⁸ De acuerdo con Juan José Escorza la ponencia de Romero llegó a publicarse en Imprenta Rodarte en 1928 como un folleto de quince páginas. Aparentemente, una copia debiera encontrarse en la biblioteca de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. (Comunicación personal, CENIDIM, 11-04-08).

relevancia en los Congresos. Como se recordará, Ponce pone de relieve la importancia del Folklore musical para el ámbito musical académico, pero siempre en función de su utilidad en el quehacer de los compositores nacionalistas. En sus ponencias, Baqueiro Foster, Castañeda y Romero dan seguimiento a esas mismas premisas. Baqueiro y Castañeda, por ejemplo, plantean las limitaciones de fidelidad con que un compositor puede retomar una melodía folklórica al “traducirla” a una escala temperada de doce sonidos restándole parte de su “ethos” folklórico.⁷⁹ En palabras de Baqueiro y Castañeda: “es imposible traducir con una gama, tan pobre como es nuestra gama temperada de 12 sonidos, la rica y múltiple variedad de las gamas autóctonas y populares; y en consecuencia, por más bien hecha que esté la traducción, el carácter folklórico se pierde, o como dicen técnicamente los conocedores, se torna europeo [...] Creemos que cualquier teoría folklórica que no resuelva estos dos puntos de vista: traducción correcta de la escala y armonización propia de la escala, irá indiscutiblemente al fracaso. Hará música, claro está, pero nunca hará folklore” (Baqueiro y Castañeda 1928: 183). Este aspecto, deja ver la central importancia de esa labor específica entre los compositores durante estos años.

Por su parte, Romero prácticamente entabla un diálogo (implícito) con el artículo de Ponce aparecido siete años antes. Los temas centrales tratados por Ponce en “El Folk-lore musical mexicano” (1919a) son retomados por Romero, algunos para apoyarlos y otros para cuestionarlos. En el Primer Congreso, Romero propone la urgente confección de una historia crítica de la música en México (no anecdótica) y, una cátedra homónima en el Conservatorio en aras de conocer no sólo el pasado musical prehispánico, colonial e independiente sino a los compositores nacionalistas de las dos primeras décadas del siglo XX y su obra. El énfasis, como puede observarse, es en la historia musical nacional y en específico de la composición nacionalista dominante. El folklore musical es importante en tanto es útil a la composición musical académica, al ser materia legítima de la labor “ennoblecadora” del compositor académico nacionalista, pero no necesariamente valorada como expresión cultural en sí misma; hay que destacar que en ningún momento se habla de la importancia de la cultura de los pueblos *per se* o de las “naciones” que conformaban la gran Nación (que ya Mendizábal mencionaba para 1927).

No obstante, en su participación en el Segundo Congreso, Romero difiere de Ponce en cuanto a la música prehispánica que, para el primero, es el punto de partida del nacionalismo musical, mientras que para el segundo, el estudio debe comenzar en la “música post cortesiana”. Sin embargo, Romero retoma de Ponce la propuesta de recopilar por regiones el folklore musical del país, añadiendo que la responsable sea una “Comisión Técnica de Folklore”.⁸⁰ El convencimiento de Romero de que “no

⁷⁹ Curiosamente, ambos autores valoran la transcripción musical que utiliza como herramienta el fonógrafo y tildan de “primitivo” e “inaceptable para nuestro tiempo” (Baqueiro y Castañeda 1928:182) el procedimiento tradicional de transcribir de oído.

⁸⁰ Es interesante que Ponce intenta, mediante las características musicales, clasificar la música de las regiones vinculándolas a un supuesto *ethos* regional, amalgamando desde entonces los estereotipos socorridos y presentes en el trabajo de diversos investigadores folkloristas durante el siglo XX (Pérez Montfort 1994).

podía estudiarse fructuosamente nuestro folklore musical, sin conocer antes la música precortesiana” (1947a: 748) influyó sustancialmente para que en las tres décadas siguientes hubiera un enfático interés de parte de los investigadores y compositores en ese asunto (Campos 1928b, Castañeda 1930b, Castañeda y Mendoza 1933a, Galindo 1933, Saldívar 1934, Ayala 1937, Mendoza 1938 y 1941f, Baqueiro Foster 1942a, Guerrero 1946a y 1946b, Martí 1953, 1954a, 1955), aunque ignorando, omitiendo o copiando el aporte de los investigadores extranjeros precedentes.⁸¹ Como señala Robert Stevenson (1952a: 6), en menos de diez años, ocurre un giro radical en la opinión académica: luego de desdeñar la música prehispánica y tildarla de “bárbara” y “salvaje” (Herrera y Ogazón 1917) las expresiones musicales precolombinas son enaltecidas hasta la idealización.

Es de destacar que los Congresos tienen autoridad suficiente para llevar a cabo los dictámenes e intervenir en la práctica del quehacer musical del Conservatorio, no obstante, Romero es claro en señalar que, a pesar de las discusiones, es hasta mucho más tarde que puede abrirse la cátedra de Folklore en el Conservatorio. Aún así, el Ateneo Musical Mexicano, grupo académico no oficial abocado al estudio de la música desde diferentes perspectivas, fundado el 14 de febrero de 1929, nace de las discusiones y resoluciones del Segundo Congreso (Escorza 1992 y 1999b). Los congresos dan cuenta de cómo una visión porfiriana-afrancesada transita a una nacionalista-folklórica. De acuerdo con Vicente T. Mendoza la labor de los congresos de música puede sintetizarse en los propósitos de la convocatoria, pues se organizan “con la idea de orientar nuestra música hacia el nacionalismo, a través del conocimiento de nuestro folklore”, el cual fue utilizado “como escalón para llegar al nacionalismo musical” (Mendoza 1953a: 95-96). Unos años después, Carlos Chávez, importante figura de la política cultural del país abreviaría de estas ideas proyectándolas como las nociones reinantes en el ámbito musical (Romero 1943).

Las misiones culturales

La política de asimilación de los pueblos indios al progreso de la nación continúa. El presidente electo Plutarco Elías Calles al tomar posesión de su cargo promete “incorporar al indio a la civilización moderna” (Sáenz 1928: 73). Como parte de esa política de asimilación se crean las misiones culturales. La labor de los maestros misioneros y las misiones culturales en este lapso es significativa, pues incide en las tradiciones musicales indígenas. Los maestros rurales son aleccionados por institutos ambulantes llamados misiones, dirigidos por grupos de educadores ciudadanos designados misioneros. Las plazas de “Maestros misioneros” tenían por objetivo “recomendar la clase de cultura que se debía impartir a los núcleos

⁸¹ Si bien es cierto que el tema de la música prehispánica estaba presente en el ámbito académico (Gamio 1922; Mendizábal 1924; Campos 1928b), las aseveraciones de Romero influyen decididamente en los compositores nacionalistas en boga, aspecto que puede cotejarse con la cantidad de obras sinfónicas pentatónicas compuestas después de 1928 y durante el decenio de los treinta en México (Véase la lista ofrecida en Romero 1947b: 256).

autóctonos, observar sus condiciones económicas... y estudiar las industrias nativas y el modo de fomentarlas” (Romero 1947a: 752). Las primeras misiones se instauraron en 1923, pero para 1924 ya había música en los llamados orfeones. A principios de 1925, se conformaron siete Misiones Culturales Permanentes para cada región del país y por su auge se hizo necesaria la creación de la Dirección de Misiones Culturales a comienzos de 1926. A partir de ese año, cada centro contó con un músico, acción que no tenía precedente en la historia del país.

No obstante, fue hasta 1928 que comenzó la recolección institucional de folklore en las misiones culturales, en las cuales los músicos recibieron pláticas de Manuel M. Ponce, José Rolón y Francisco Domínguez, pero la falta de sistematicidad y de orientación técnica y metodológica no trajo buenos resultados, por lo que se redactó un instructivo que recomendaba la fiel recolección de los materiales, la organización de festivales culturales y la recolección de danzas mexicanas recabando los datos básicos de cada una. Romero (1947a: 754) reproduce parte del instructivo, señalando que no cumplió su cometido por falta de preparación técnica de los recolectores, sin embargo se recogió con “celosa fidelidad” mucho material folklórico. Es de destacar que el instructivo hacía énfasis en la importancia de los instrumentos prehispánicos y en la intención de conservar la “pureza” de la música recolectada (debido a que era transcrita y no grabada). Con la música recopilada se conformó un acervo que, tiempo después, sería utilizado por Luis Sandi, al mando de la Sección de Música de la Dirección de Bellas Artes, para dar sustento a la enseñanza musical en la educación primaria a nivel nacional (Toor 1933).

Las misiones también echaron mano de los concursos de danza y música en las propias comunidades para resaltar los valores locales iniciando una peculiar relación entre instituciones y comunidades que deja sus trazas hasta nuestros días. Si bien el impacto de las misiones es innegable, requiere de matices y de un acercamiento profundo que deje ver lo contradictorio del trabajo y los límites de su eficacia, así como lo heterogéneo de su impacto social. Aunque durante el apogeo de las misiones los encargados oficiales tratan de proyectar una imagen exitosa del proyecto, finalmente, los objetivos perseguidos por las misiones culturales fracasan y es precisamente donde aparece una figura fundamental para el desarrollo del Folklore musical: Rubén M. Campos.

El esplendor de Campos y la crítica a su obra

En este periodo posrevolucionario no puede dejar de mencionarse a Rubén M. Campos (1876-1945) y su importante trabajo descriptivo y recopilador. Hacia fines de los años veinte, Campos goza ya de singular prestigio y ocupa un lugar preponderante en el medio musical, teniendo en su haber algunas publicaciones de carácter músico-literario (Campos 1918, 1919, 1923 1926). Durante su vida, ocupó una enorme cantidad de cargos oficiales; luego de varios años como profesor de música y literatura, se desempeñó como inspector de monumentos, traductor, periodista y funcionario de museo, para más tarde ser designado cónsul en Milán de 1919 a 1921 (Mendoza 1947a). A su regreso a México se dedicó casi exclusivamente

al estudio del folklore musical y literario, y para 1923 fue contratado como profesor de música en un orfeón dependiente de la SEP. Un año después, esta misma dependencia, al mando de José Vasconcelos, encargó a Campos, como literato, a Carlos González, como pintor y a Francisco Domínguez, como músico, la expedición a la región purépecha para recoger folklore literario y musical (Mendoza 1953a).⁸²

En 1926 es nombrado encargado de la recolección de folklore musical para el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, labor que continúa también cuando es nombrado jefe de etnólogos del Museo, hasta que en noviembre de 1933 se le nombra finalmente “Folklorista”, cargo que conservará hasta su muerte.⁸³

Debido a los resultados fallidos de las misiones culturales, alrededor de 1926, el entonces secretario de la SEP, José Manuel Puig Casauranc, encomienda a Rubén M. Campos escribir algunos textos para orientar las investigaciones folklóricas que realizaban las dependencias de la Secretaría de Educación. Como resultado, a inicios de 1928, Campos publica *El folklore y la música mexicana*, un trabajo que reproduce algunos de sus artículos publicados previamente y una gran cantidad de material inédito. La obra se divide en tres partes: la primera se dedica al periodo prehispánico y colonial; la segunda, a la música en el México del siglo XIX; y la tercera, a una miscelánea de temas de los siglos XIX y XX. El tema de la existencia de la música prehispánica, en creciente auge para entonces, es aprovechado por Campos para exponer una apología del mundo mexica basada en la poesía, los instrumentos musicales y la danza. Una de sus estrategias en el tema prehispanista es acudir a los indígenas actuales y a personajes cotidianos del pueblo de los que frecuentemente hace encomio. Implícitamente entiende a las expresiones musicales actuales como históricamente estáticas y, en consecuencia, representativas del pasado prehispánico, por lo que encuentra diferencias entre los ritmos indígenas y los europeos, los primeros vistos como “esencialmente originales; no tienen nada que recuerde las danzas orientales ni los primitivos ritmos europeos que procedentes de los ritmos griegos han quedado archivados como una curiosidad arqueológica” (1928: 34). El apartado concluye con logradas notas sobre la labor colonial temprana respecto a la fundación de escuelas de música y la adopción de los indios de la música religiosa.

En la segunda parte, Campos se aboca al estudio de la música del siglo XIX comenzando por el jarabe, género del que hace un pintoresco acercamiento donde la “china” y el “charro” se presentan como idealizados protagonistas. Muchas de las melodías presentadas son armonizadas y dispuestas para ejecutarse en el piano, aunque algunas solo presentan la línea melódica (recordada de memoria) sin armonizar. Su segundo apartado concluye con “El resurgimiento de la música

⁸² “El resultado fue la publicación por la misma Secretaría de tres cuadernos de música michoacana recolectada por Domínguez, los tres libros fundamentales con materiales folklóricos de Rubén M. Campos, publicados al fin de la década, y las pinturas de Carlos González, que revelan muchos aspectos culturales de la región lacustre de Pátzcuaro” (Mendoza 1954a).

⁸³ Según los propios informes de Campos, durante su estancia como “Folklorista” en el Museo Nacional, da prioridad al estudio de las expresiones verbales y es hasta 1938 que comienza a recolectar música popular en la propia ciudad “ya que no es posible recogerla en diversas regiones del país, a fin de relacionar y proceder a la tarea de hacer la versión de ella en notas musicales...” (Torres 1998: 67).

popular” donde halaga a Ponce y su manera de retomar el folklore en la composición musical académica. En su último apartado, misceláneo, sobresale como integra al discurso general de la disciplina el tema de las bandas de viento y las orquestas de cuerdas del siglo XIX, tema hasta entonces escasamente abordado.⁸⁴ Un aporte de Campos, quizá abrevado de Cordero, es su pretensión de escudriñar la rítmica del repertorio fandanguero mexicano y señalar su carácter sesquiáltero; este aporte es explotado, más tarde, por otros investigadores, que no le otorgan crédito. Por otra parte, su militancia nacionalista lo lleva a concluir su obra con un apartado sobre el himno nacional y un apéndice de “Cien aires nacionales mexicanos para piano (melodías populares intactas)” [sic].

La enorme cantidad de datos y los materiales recogidos por Campos indudablemente son valiosos y útiles, pero sus muchas apreciaciones personales requieren de matices y rectificaciones. Su entusiasta aporte en torno a la música prehispánica es muy limitado si se compara con algunos de los estudios pioneros decimonónicos. Tomándose bastantes libertades en la interpretación de las fuentes, el autor escribe en pos de una historia musical prehispánica que no sólo da la sensación de que él estuvo allí presente, sino que conforma episodios prehispánicos en los que casualmente se hacen coincidir de manera forzada la mayoría de los vestigios de los que se dispone. Es posible que Campos haya tenido acceso parcial a la literatura extranjera precedente, como lo dejan ver sus conjeturas en torno a los orígenes de la marimba, pero al parecer la mayoría son de acuñación personal, como la referente al posible uso de los omichicahuaztli y el huéhuetl en tiempos remotos. No obstante la relevancia de las contribuciones previas de Gamio y de Mendizábal, serán las nociones de Campos las que ejercerán a la postre mayor influencia en torno al tema de la música prehispánica.

En general, los textos de Campos sobre la música popular se convirtieron en referencias obligadas a fines de los años veinte. En su obra, Campos no hace sino recapitular las temáticas que estaban presentes desde varios años atrás en el medio. Su libro participa coyunturalmente con el momento más álgido de la discusión en torno al folklore musical y es editado por la instancia clave de la educación en México: los Talleres Gráficos de la Nación de la Secretaría de Educación. Las repercusiones académicas y sociales de la publicación fueron enormes y casi inmediatas. En *México Musical* y en *Gaceta Musical*, dos revistas musicales importantes de esos años, se reprodujeron capítulos completos del libro de Campos (1928b; 1928c). Sus otros dos libros, *El Folklore literario y musical de México* (1929) y *El folklore musical de las ciudades* (1930), publicados poco después, correrán con similar suerte y lo prestigiarán como uno de los grandes entendidos del Folklore en México. El éxito divulgativo de Campos en gran medida obedece a que en su figura coinciden la autoridad institucional (como folklorista del Museo Nacional publicando en los Talleres Gráficos de la Nación) y el entorno

⁸⁴ La falta de interés en torno a las bandas de viento continuará entre los estudiosos durante el resto del siglo XX. Acertadamente, Rafael Ruiz señala que prevalece “la visión de una música tradicional que considera a la cuerda como el elemento fundamental y básico de la música mestiza [...] esta idea del son de cuerda como representación del mexicano ha sido en este siglo la base para la concepción musical de México” (Ruiz Torres 1997: 22).

histórico de un nacionalismo cultural en apogeo.

Por su importancia histórica e influencia, varios autores han abordado la obra de Campos generalmente desde una mirada crítica (Moedano 1976; Vázquez Valle 1988a; Pérez Montfort 1994), sin embargo, es representativa la opinión de dos de sus contemporáneos: Jesús C. Romero, quién subraya de manera mordaz “los prestigios de que inmerecidamente goza Campos” (Romero 1947a: 757); y la opinión políticamente correcta de Vicente T. Mendoza, expupilo de Campos y su amigo cercano (Mendoza 1953a).

Desde el primer Congreso Nacional de Música (1926) Jesús C. Romero arremete contra Campos al reprocharle el no haber terminado aún la obra comisionada por la SEP en torno a la Historia del Folklore (Romero 1928).⁸⁵ Más tarde, también le critica a Campos (y a los primeros escritos de Francisco Domínguez) la recurrente costumbre de “corregir” la melodía de las piezas autóctonas (Romero 1943). Sin embargo, donde Romero es realmente cáustico es al evaluar el trabajo de Campos en su recuento historiográfico del Folklore en México. Según Romero, en sus obras,

Campos equivocó el camino: en vez de hacer obra doctrinaria, redactó libros de tendencia histórica. [...] Apenas publicadas estas tres obras fueron a manos de los recolectores oficiales de nuestro folklore y alcanzaron gran difusión no sólo por esta causa, sino porque el público las estimó de gran autoridad, pensando que de otra manera no las hubiera publicado la Secretaría de Educación. Los tres libros carecen de todo valimiento, ya que en sus páginas no existe un solo juicio crítico, ni el menos asomo de doctrina y ni siquiera técnica historiográfica; son de género narrativo y nada más, por cuya causa se comprende que nada benéfica pudo resultar su influencia. Su falta de doctrina acabó de extraviar el criterio de los lectores, ya que en todas sus páginas, el autor se muestra más historiador que folklorista y más poeta que historiador. [...] Lógico es deducir de lo anteriormente dicho, que los maestros misioneros, con brújula tan inexacta, extraviaron más su ruta si antes ya estaban desorientados, o se alejaron del camino recto, si es que, habían iniciado sus pasos por senda apropiada. Si el doctor León, en su afán divulgatorio, llevó al folklore mexicano rumbo al empirismo, apartándolo del sendero científico, el señor Campos acabó de extraviar al folklorista [...] (Romero 1947a: 756-758).

Las agudas opiniones de Romero pueden comprenderse si se toma en cuenta que la práctica de Campos rara vez estuvo a la altura de las pretensiones externadas por Romero en los Congresos Nacionales. Empero, como advierte Irene Vázquez Valle, las tres obras de Campos son las clásicas de este periodo y plasman “la concepción oficial de la música mexicana” (Vázquez Valle 1988a: 314) privilegiando sobre todo a las expresiones mestizas.

Aunque durante el decenio de los treinta Rubén M. Campos prevalece con cierta autoridad en el campo disciplinar, la publicación de *El folklore musical de las ciudades* marca el fin de un periodo. La generación que le procede abre un nuevo ciclo que no sólo criticará la manera previa de asumir el estudio folklórico-musical sino que aportará reflexiones en torno al campo disciplinario que no se repetirán con claridad más tarde. Figura central de este periodo es Jesús C. Romero quién desde sus comienzos académicos se perfiló como un agudo intelectual. Para 1929, Romero ha roto con la postura de la facción conservatoriana europeizante y ha

⁸⁵ Romero apunta que Rubén M. Campos es comisionado para escribir la “Historia de nuestro Folklore”, pero se pregunta irónicamente: “¿cuándo la terminará?” (Romero 1928: 165).

incursionado en temas centrales (como la importancia de la historia musical de México o la conceptualización del Folklore), mientras que otros estudiosos, como Vicente T. Mendoza, apenas dan sus primeros pasos en el campo del Folklore musical. La lucidez analítica de Romero, su enfoque crítico y su metodología son admirables, aspectos que en nada justifican su exacerbado nacionalismo y su perspectiva evolucionista unilineal de la música.⁸⁶ No obstante, Romero se perfilará desde entonces como uno de los ideólogos de la nueva generación nacionalista y como figura central en el desarrollo del Folklore musical en México.

La huelga universitaria y la escisión del Conservatorio

Al finalizar la década, la investigación musical tomaría otros rumbos luego de dos acontecimientos ocurridos en 1929: la huelga universitaria y la escisión del Conservatorio Nacional de Música. El Conservatorio para finales de 1928 se mantenía como dependencia adscrita a la Universidad Nacional, de la que formaba parte desde 1916. En diciembre de 1928, durante la temprana gestión de Emilio Portes Gil como presidente, el rector de la Universidad Nacional, Antonio Castro Leal nombra a Carlos Chávez como director del Conservatorio. Chávez, instaura varios cambios en los planes y programas de estudio del Conservatorio que no fueron bien vistos por el profesorado veterano del plantel. Las tensiones se fueron agudizando entre “anticuados” y “modernistas”, mientras en la universidad también crecían las tensiones entre los estudiantes y el director universitario por las nuevas disposiciones de evaluación que este último había instaurado (Mejía 1947). Como resultado del movimiento estudiantil promovido por la Sociedad de Alumnos de la Escuela Nacional de Jurisprudencia y Ciencias Sociales en mayo de 1929 estalla la huelga universitaria que conduce a la autonomía a la Universidad. Por su parte, Chávez, convencido de que el arte debía ser fomentado directamente por el Estado y de que “México no necesita doctores ni bachilleres en música” (Mejía 1947: 19) segrega al Conservatorio de la Universidad e inicia labor para reintegrarlo como dependencia de la Secretaría de Educación. En esa coyuntura, un grupo de profesores conservatorianos disidentes solicita al rector universitario la creación de una escuela de música universitaria que otorgue títulos profesionales a sus graduados; con ello, el Conservatorio se escinde y surge la Escuela Nacional de Música. Las diferencias entre los profesores conservatorianos eran evidentes desde los congresos nacionales de música, pero culminan en esta fractura: el sector conservatoriano que decide quedarse con Chávez es reincorporado a la Secretaría de Educación Pública, mientras que el grupo renuente se integra a la recién constituida Universidad Nacional Autónoma de México, dando con ello origen a la Escuela Nacional de Música fundada el 7 de octubre de 1929.

Luego de la turbulenta escisión conservatoriana, Chávez pretende implementar una

⁸⁶ Todavía en 1947, Romero deja ver su tendencia evolucionista: “Si es de suyo interesante y trascendental el estudio de la historia político-militar de un pueblo, tiene forzosamente que resultar de interés mayor y de máxima importancia, la *investigación que se realice para determinar los grados relativos a sus diversas etapas culturales*” (Romero 1947b: 230, cursivas en el original).

serie de disposiciones de carácter abiertamente nacionalista para el Conservatorio. Como actividad preparatoria y aprovechando el amplio trabajo de Romero en torno a la música precortesiana, Chávez le encarga una serie de cuatro conferencias acerca del tema a este historiador. Las conferencias tienen lugar a partir del 29 de noviembre de 1929 y son transmitidas por la radiodifusora de la Secretaría de Educación. Por su “gran resonancia” entre la audiencia son publicadas de manera resumida el siguiente mes en el Diario *Excélsior* los días 26 de diciembre de 1929; 2, 9 y 16 de enero de 1930.⁸⁷ En esas conferencias Romero aborda el debate iniciado en los congresos nacionales en torno a la existencia de la música precortesiana; su propósito es demostrar, no sólo que ésta existió, sino inclusive, que nunca se extinguió del todo. Para ello, Romero ofrece una lista de testimonios coloniales que cotejan la existencia de las expresiones musicales mexicas y argumenta que las causas que han provocado considerarla como extinta obedecen a cuestiones “político-sociales”, “histórico-críticas” y “músico-técnicas”. Asimismo, sostiene que es posible encontrar rastros de la música prehispánica en las sociedades indígenas que se mantuvieron geográficamente aisladas de la influencia europea. Uno de sus argumentos arguye que, de acuerdo a Ellis y Sachs, la música en la antigüedad fue exclusivamente pentáfona y que precisamente ese rasgo se conserva entre los pueblos indígenas actuales.⁸⁸ Otro argumento se apoya en la similitud que presentan las flautas indígenas actuales de cuatro orificios con los ejemplares arqueológicos de tiempos precortesianos. En el escrito, Romero recuerda varias de sus hipótesis previamente expuestas en torno a la música prehispánica (el ritmo determinado por la ortología del lenguaje, música unimelódica, preponderantemente vocal y de un ámbito reducido), sin embargo, extrañamente, apoya su discurso en las controversiales aseveraciones expuestas por Carlos Chávez en su conferencia “La música azteca” presentada en 1928 en la Escuela Nacional Preparatoria.⁸⁹ El ciclo de conferencias de Romero concluye con una síntesis de sus “Observaciones acerca del término folklore” y con la reiteración de la utilidad del folklore y el conocimiento de la música prehispánica para el compositor nacionalista.⁹⁰

⁸⁷ Un extracto mayor se publica en el tomo XVI de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística de 1942, pero las conferencias se publican de manera completa (aunque por entregas) hasta 1943 en la Revista *Orientación Musical*, órgano del Ateneo Musical Mexicano. Finalmente se publican juntas como un solo ensayo en *Anales del INAH* en 1947.

⁸⁸ Inclusive subraya la formulación de Baqueiro, Castañeda y Romero, en el segundo congreso nacional de música, en torno a “la hipótesis fisiológica de la pentafonía que sostiene que la glotis, al cantar, engendra los primeros armónicos naturales, base estos de la pentafonía” (Romero 1943, 23: 9).

⁸⁹ En dicha conferencia, Chávez, de manera poco fundada, asevera que entre las culturas prehispánicas había una preferencia por los intervalos de tercera menor y quinta justa, se conocía intuitivamente el acorde perfecto menor, no había funciones tonales por carecer de cuarto y séptimo grados, se utilizaban cinco modos distintos y se conocía la polimodalidad.

⁹⁰ “¿Qué interés práctico puede tener para el compositor, el conocimiento de la música precortesiana? Uno muy grande: el de que por su medio llegue a producir la verdadera música nacional. [...] Hasta que se conozca bien la música mexicatl y la música criolla, tendremos verdadera obra folklórica” (Romero 1943, 23: 17); “Cuando el compositor mexicano pueda usar de los motivos mexicanos en toda su pureza, podrá hacer obra de caracteres propios, obra que tenga personalidad nacionalista, al revés de lo que hoy sucede, que piensa y se expresa mediante el hibridismo occidental” (Romero 1943, 24: 8).

Evidentemente, las conferencias de Romero fueron antecedente y plataforma de las consecuentes medidas que Chávez tendría preparadas para el Conservatorio. Una de esas primeras disposiciones fue implantar el estudio de la música indígena en el área de composición. Otra fue la creación de tres academias de investigación denominadas: “Música popular”, “Historia y bibliografía” y “Nuevas posibilidades mexicanas”, que fueron incorporadas al plantel. Las tres academias se complementarían y apoyarían entre sí. Con ello, Chávez reúne en el Conservatorio a la camada joven de docentes e investigadores como Romero, Baqueiro Foster y Mendoza que harán importantes aportes posteriores en el ramo de la investigación y difusión del folklore. Hasta cierto punto, las academias darían seguimiento a la labor iniciada por la desaparecida “Comisión Técnica de Folklore”. La llamada “Academia de Música Popular”, a cargo de Mendoza y Castañeda, tenía como propósito estudiar las culturas musicales, especialmente las mexicanas, utilizando las herramientas teórico-metodológicas de la etnografía, la acústica y la estética. También se vislumbraba: la creación de un acervo de publicaciones en torno a la música popular; la confección de un calendario de fiestas indígenas; la recopilación de “música indígena y mestiza mexicana, bien sea escribiéndola o grabándola en discos fonográficos” (Romero 1947a: 761); la recopilación de danzas indígenas por medio de descripciones, notación coreográfica o películas cinematográficas; la descripción y adquisición de los instrumentos indígenas mexicanos que fuera posible; la conformación de una colección fotográfica documental y el apoyo a la labor musicográfica (Castañeda 1930a).

No habiendo recursos para publicar el trabajo de las academias, Chávez constituye una revista autogestiva, nombrada *Música. Revista Mexicana*, para difundir los resultados de investigación. El mismo Chávez funge como director, Daniel Castañeda como director en funciones, Baqueiro Foster es el jefe de redacción y Vicente T. Mendoza el administrador de la revista; su primer número sale el 15 de abril de 1930. Durante poco menos de un año de existencia, la revista muestra interés en una diversidad de temas: organología prehispánica, acústica, historia de la música en México, técnica interpretativa, notación musical, estilos de composición, teoría musical, creación nacionalista, delimitación del arte popular y el no popular, entre otros tópicos. Según Romero, con las iniciativas de Chávez “el estudio de nuestro folklore musical se elevó muy por encima del literario y del pictórico” (Romero 1947a: 769), rubros creativos que para entonces ya figuraban como los puntales artísticos del nacionalismo mexicano. Cuando Chávez deja de la dirección del Conservatorio, las academias caen paulatinamente en el olvido y con ellas la revista *Música*. Después de la “Sección de Folklore” de la SEP, puede afirmarse que la “Comisión Técnica de Folklore” y las “Academias del Conservatorio Nacional de Música” cuentan como los primeros antecedentes de centros de investigación folklórico-musical de carácter institucional.

La relevancia histórica de los veinte

Durante este decenio, varios acontecimientos dejan ver su importancia en términos

del Folklore musical. Al llegar Álvaro Obregón a la presidencia en 1920 se gesta un nuevo proyecto oficial que pretende integrar a los distintos sectores sociales del país mediante un movimiento nacionalista atento a recuperar las fuentes de la identidad mexicana. En el campo antropológico, este interés descuella con el trabajo de Gamio, quién pretende profundizar en el conocimiento de los pueblos indios con el propósito inmediato de impulsar su desarrollo y el fin último de integrarlos a la nación. En gran parte, el sustento ideológico que requiere el reordenamiento del país es abrevado de las expresiones folklóricas, las cuales representan el resultado fehaciente de la síntesis cultural, por lo que son utilizadas como símbolos de la mexicanidad (Vázquez Valle 1989a). No sería nueva la práctica de utilizar el folklore en términos políticos, pero en México se enfatiza especialmente en los años posrevolucionarios utilizándolo para legitimar la ideología e intereses de la clase hegemónica en el poder.

Así, el interés por las expresiones folklóricas no se deja esperar, sin embargo, no se otorga la misma atención a todas ellas, sino sólo a las temáticas que son consideradas como esenciales para el discurso nacionalista, esto es, el pasado prehispánico y la música “mestiza”. Irene Vázquez observa que de 1920 a 1934 hubo un marcado énfasis en las expresiones musicales mestizas, dejando de lado la música indígena que, cuando era comentada, era con alusión directa al mundo prehispánico (Vázquez Valle 1988a: 311). Si se revisa la producción de ese lapso puede advertirse lo acertado del señalamiento; pocos estudios se abocan a expresiones musicales indígenas durante ese periodo. En el decenio de los veinte, las culturas indígenas fueron vistas como primitivas y estancadas, necesitadas de su urgente integración al desarrollo nacional.

La senda de estudio de las tradiciones musicales mestizas, señalada por Ponce desde inicios de la revolución, alienta y legitima una estrategia de acercamiento abrevada de la musicología histórica, esto es, acercarse a la música clasificándola principalmente en “géneros musicales”; por cierto, una de las pocas categorías, junto a la de “música folklórica”, que dan cierta unidad a la conceptualización académica en este periodo. De la plétora de expresiones musicales mexicanas, sólo unos cuantos “géneros” merecen atención, principalmente el jarabe, la canción, los sones, el corrido y el huapango; criterio que dejará ver sus repercusiones a mediados de los treinta. Por el lado de la música religiosa, expresiones como el alabado y las alabanzas, las posadas, la música navideña y las danzas de moros y cristianos son algunas de las más aludidas por los estudiosos.

Por otra parte, el tema de la música prehispánica encuentra sus primeros precedentes nacionales de estudio en el trabajo de Rubén M. Campos; y por el lado antropológico en la obra de Manuel Gamio. Sin embargo, es Jesús C. Romero quién subraya la importancia de su conocimiento convencido de que esa debía ser la primera tarea de la investigación musical de orientación nacionalista. Las propuestas de Romero son ampliamente apoyadas por Carlos Chávez, director del conservatorio en ese entonces. La mancuerna Chávez-Romero juega un papel fundamental para impulsar el estudio de esta veta temática, siguiendo los postulados de Ponce que, desde 1919, subrayaba la utilidad de la investigación folklórico-musical en la creación musical nacionalista, instituyendo una suerte de

maridaje “intrínseco” entre el folklore y la composición. Con ello, el folklore musical toma importancia en tanto útil para la creación musical y no como valor sociocultural por sí mismo; el folklore da identidad nacional a la composición académica, pero no pone de relieve la importancia de la música como expresión cultural de los pueblos. En contraste, a los pueblos indios “vivos” se les otorga poca atención en el ámbito de la investigación musical. Durante esa década, destacan por su excepcionalidad los pocos acercamientos en torno a las expresiones musicales indígenas; su aporte es comprendido como “primitivo” y “estancado culturalmente”, “paralizado en el tiempo” reduciendo su valor mediante una visión prehispanista que idealiza un pasado mítico exaltando sus evidencias materiales (Vázquez Valle 1988a).

La difusión en este periodo jugó un papel fundamental, desde las conferencias y charlas académicas, hasta los libros y artículos publicados en revistas especializadas. En varias de las revistas de este periodo, publicaciones respaldadas por las élites en el poder, colabora lo más distinguido de la intelectualidad mexicana. Los trabajos sobre música de tradición oral no necesariamente se caracterizaron por sus pretensiones teóricas, sin embargo, fueron delineando temáticas de interés específicas y ayudaron a dirigir la mirada social hacia estas tradiciones. *Mexican Folkways*, por ejemplo, integra de lleno el rubro de la música mestiza en la discusión, mediante sus artículos en torno al jarabe y sobre todo con los que tocan el tema del corrido revolucionario.

Desde mediados de los veinte, la investigación en el ámbito musical adquiere mayor preponderancia, mientras que el quehacer antropológico se encuentra plenamente vinculado a la política cultural y educativa. En el plano de las ideas, durante estos años ocurren reflexiones fundamentales que marcan el derrotero a seguir por el Folklore musical. Es evidente que en este lapso la actividad musical gira alrededor del Conservatorio Nacional de Música, donde una pujante generación joven comienza a tomar parte en la escena musical. Las nuevas ideas emergen precisamente en los congresos nacionales de música, donde la comunidad conservatoriana es mayoría, y donde los primeros señalamientos críticos se dirigen a cuestionar el propio papel del conservatorio como institución educativa en el nuevo entorno nacional. Varias reflexiones abordan precisamente su función y razón de ser, pero la discusión eventualmente deriva en reflexiones específicas que ponen de manifiesto la importancia del folklore musical y la historia de la música en México como temas centrales en la agenda musical.

Al pacificarse el país, a fines del segundo decenio del siglo XX, el tono costumbrista heredado por Campos (1919) y Toussaint (1919), presenta como única contraparte la perspectiva de Manuel M. Ponce (1919a). A fines de los veinte, el énfasis en la mera recolección divulgadora y la falta de pretensiones teóricas de tono costumbrista son criticados y se pugna por una profesionalización de la disciplina que, de inicio, reconsidere lo fundamental: desde la definición y objetivos disciplinarios hasta sus temáticas centrales y métodos. Se propone comenzar temáticamente de acuerdo a un criterio cronológico, esto es, comenzar por la

historia de la música en México atendiendo el tema de la música prehispánica.⁹¹ Al respecto, se gestan metodologías de estudio como la arqueológico-musical de Castañeda; perspectivas histórico-musicales como la de Romero; y enfoques musicológicos, como el de Baqueiro y Castañeda sobre el grado de evolución mediante escalas o el de Romero en torno al estudio del ritmo musical basado en la ortología del lenguaje. En todas prevalece una acentuada perspectiva evolucionista unilineal. En especial, el tema de la pentaфонía como rasgo fundamental de la música prehispánica influirá significativamente a las subsecuentes publicaciones en torno a la historia de la música y a la labor de los compositores, evidente en una larga lista de obras sinfónicas pentatónicas producidas a partir de los treinta.

Una de las tareas pendientes que aflora en las discusiones es la necesidad de la recolección etnográfica. Romero retoma de Ponce la propuesta de recopilar por regiones el folklore musical del país, añadiendo que la responsable sea una “Comisión Técnica de Folklore” y aunque esta comisión es efímera y no cumple ese cometido, durante el siguiente decenio se alienta significativamente la recolección etnográfico-musical institucional. A propósito de ello, a fines de los veinte también se subraya la importancia de la “pureza” de las tradiciones apoyándose en la premisa de que los pueblos aislados conservan su pureza musical o mantienen casi puros sus “rasgos etnográficos” con “estilo y forma propios”, y “carácter regional” (Romero 1943). Así, la pureza de la recolección de lo auténtico, sin alteraciones, como música netamente nacional, se vuelve premisa fundamental a partir de los treinta.

La recolección mediante transcripciones musicales adquiere mayor relevancia, no sólo con el fin de ofrecer material musical a los compositores académicos, sino como *fuentes de entretenimiento* en el plano social. Durante los veinte, y todavía en los treinta y cuarenta, hay una fuerte tendencia al arreglo o armonización de piezas populares con el propósito último de publicarlas: desde Gerardo Murillo (1922) hasta Vicente T. Mendoza (1940c) puede observarse cómo las piezas “armonizadas” o “arregladas” establecen una suerte de paradigma en la presentación de resultados en cuestiones musicales. El arreglo obedece, en parte, a uno de los fines que persigue la recopilación de piezas populares en esa época: tocarse al piano como diversión en las tertulias de las familias citadinas acomodadas. Con ironía, Manuel M. Ponce señala este propósito: “La armonización de las canciones acusa cierta monotonía, explicable sólo por el deseo de acumular dificultades técnicas que de seguro habrían retardado el ingreso de la canción a los salones, ya que en ellos las señoritas encargadas de la parte musical son, por lo

⁹¹ Según Romero, el Folklore comienza a madurar en los veinte, pero se ha visto cómo desde el último cuarto del siglo XIX había estudios cabalmente académicos en torno a lo que luego se denominó en México “Folklore musical”. Con el trabajo de Romero de fines de los veinte se consolida la noción de que había muy poco conocimiento en torno a la música prehispánica antes de sus aportes en torno al tema, incluso, todavía a fines de los cuarenta Romero (1947a) omite mencionar a los pioneros extranjeros para no contradecirse; esa falta de conciencia histórica -o la falta de reconocimiento al trabajo precedente, como se quiera- de toda esa generación, obnubilada por un exacerbado nacionalismo, hace que la disciplina regrese al comienzo: a probar la existencia de la música precortesiana, un precepto ya sentado desde mucho tiempo atrás por la investigación en el extranjero.

general, poco duchar en desentrañar las complicaciones del contrapunto” (Ponce 1919a: 7). Asimismo, señala la costumbre de utilizar ciertas formas musicales específicas “para vaciar a ellas las melodías vernáculas” (7). Esta generalizada costumbre de arreglar piezas populares para ser ejecutadas por piano o guitarra puede observarse, entre otros muchos trabajos, en el *Cancionero Mexicano* editado por Frances Toor y en las obras de Rubén M. Campos, quien, por cierto, señala que hace reducciones para piano sin alterar “la autenticidad del canto” para que la “raíz folklórica” quede “intacta” (Campos 1928: 106) y le dedica un apartado entero a la “Influencia del pianoforte en nuestra música” (Campos 1930).

Es importante señalar que en el ámbito académico mexicano, ningún medio de grabación fonográfica se vinculó con las investigaciones etnográficas sino hasta inicios de los veinte, cuando Manuel Gamio lo integró como herramienta de recolección en su proyecto sobre Teotihuacán. En realidad, no se echó mano cabal de este recurso sino hasta muy entrado el siglo XX.

En los congresos nacionales de música se critica la labor anterior del Folklore nacional, se subraya la fuerte influencia europeizante y se pone de relieve todo aquello que musicalmente representa a *lo nacional*. Se pugna por profundizar en la historia musical del país, se concede la existencia de la música prehispánica y su carácter pentafónico (acuñado por la amalgama Romero-Baqueiro-Castañeda, que inclusive postula una hipótesis fisiológica de la pentafonía). Los congresos dan cuenta de cómo una visión porfiriana-afrancesada de lo musical transita a una de carácter nacionalista-folklórico. También puede observarse cómo en los congresos se enfatiza una división tácita para comprender lo musical desde la investigación académica: el antagonismo entre *lo culto* y *lo popular*. Si bien se pretende que ambas vertientes dialoguen como parte del anhelo nacionalista, a la postre divergen como dos sendas académicas bien diferenciadas.

Por otra parte, aunque desde las últimas décadas del siglo XIX hay interés por el concepto de Folklore, no es sino hasta fines de la segunda década del XX en que se subraya el interés en definir la disciplina folklórica a partir de las reflexiones que en torno a tal concepto propone Jesús C. Romero en sus “Observaciones acerca del término folklore”, en 1929. Con ese esfuerzo, se propone una definición de Folklore y se aclara el carácter etnológico de la disciplina; la propuesta es muy importante porque esa reflexión ontológica no volverá a suceder de manera cabal en la historia de la disciplina. Es también importante señalar que al finalizar los años veinte se asientan los primeros precedentes de instancias de investigación musical institucional, esto es, la “Comisión Técnica de Folklore” y las Academias de Investigación del Conservatorio Nacional de Música.

La publicación de *El folklore musical de las ciudades* de Rubén M. Campos cierra un periodo y una manera de acercarse al folklore musical. La siguiente generación de estudiosos critica esa perspectiva y aporta nuevas reflexiones en torno a la disciplina. En realidad, el estudio académico del folklore se legitima hasta fines de los veinte. De alguna manera, por estos años comienzan a vislumbrarse algunas bases que apuntan a consolidar el Folklore como una disciplina: temáticas específicas, una comunidad de interesados, labor de investigación y algunas publicaciones especializadas. Sin embargo, es de notar que, por estos años, la

formación de investigadores es un rubro que ni siquiera es contemplado, predominando la formación autodidacta. Asimismo, puede decirse que el apoyo a nivel institucional para el Folklore siempre es marginal y sólo posible a instancia de benefactores acomodados en posiciones estratégicas. La revista *Mexican Folkways*, por ejemplo, contó con el apoyo de Diego Rivera, Núñez y Domínguez y González Casanova, figuras que ejercían significativa influencia en la vida cultural; los congresos nacionales se realizaron en gran parte por el apoyo de Alfonso Pruneda, rector de la Universidad Nacional de aquel entonces; el gran tiraje de los libros de Rubén M. Campos fue auspiciado por la SEP gracias al respaldo de José Manuel Puig Casauranc, entonces secretario de aquella dependencia.

El inicio de los treinta

A inicios de la gestión de Pascual Ortiz Rubio como presidente, hay mayor estabilidad en el país; el movimiento cristero amaina y la autonomía de la Universidad modera las tensiones estudiantiles. Aunque la subsecuente administración de Abelardo Rodríguez termina con su abdicación del poder presidencial, a partir de 1934, con Lázaro Cárdenas como presidente, habrá un florecimiento de los estudios folklórico-musicales. La política indigenista de Cárdenas “deseosa de corregir acciones económicas y culturales anteriores encaminadas al etnocidio [...] se caracterizó por la fundación y consolidación de diversos organismos destinados a apoyarla” (Vázquez Valle 1988a: 315): el INAH, el Museo de Artes e Industrias Populares y el Departamento de Asuntos Indígenas (fundado en 1936 por iniciativa de Gamio y Sáenz y transformado en el régimen de Miguel Alemán en el Instituto Nacional Indigenista), entre otros. Así, por estos años en que al nacionalismo llega a su cúspide con la nacionalización de la industria petrolera y la reforma agraria, las instituciones, en plena consolidación, ofrecen un ámbito propicio para la investigación folklórica. En ese marco, el Folklore encuentra las vías a una deseada consolidación que se logrará, aunque muy precariamente, durante los dos siguientes decenios.

Según Romero (1947a) durante los treinta comienzan a advertirse signos claros de madurez de la disciplina folklórica: revistas especializadas, aparición de centros e instituciones con miras al estudio folklórico. Inclusive, aparecen los primeros esfuerzos por formalizar el entrenamiento de investigadores de orientación folklórica. También hay iniciativas, aunque la mayoría fallidas, de conformar sociedades folklóricas, pero que cristalizan al final del decenio con la fundación de la Sociedad Mexicana de Folklore. En el plano de la investigación, durante esta década hay una prolífica actividad académica y producción de publicaciones, algunas de las cuales tendrán enorme impacto en el desarrollo de la disciplina.

Chávez, Romero y las academias de investigación del Conservatorio

Como ya se ha visto, por estos años la mayor parte del quehacer de investigación musical se realizaba en el Conservatorio Nacional de Música. La revista *Música*, el órgano de difusión de sus academias de investigación fundado por Carlos Chávez, publica en 1930 varios artículos que dan cuenta del rumbo científico que pretendería tomar esa facción musical. En el primer número aparece el artículo “Nuestra música colonial” de Jesús C. Romero, quién ahonda ahora en la música colonial que considera cimiento de la música “criolla”. Romero es implacable con Rubén M. Campos y pone en duda que la música popular española haya influido en la conformación de la música mexicana aseverando que el “factor hispánico de nuestro criollismo musical, fué el canto llano, difundido entre los indígenas por los monjes, únicos maestros de la raza mexicana” (23). De acuerdo con Romero, existen

“hechos y observaciones incontrovertibles”, para afirmarlo, recuerda el importante papel que jugó el canto llano en la relación entre religiosos hispanos e indígenas teniendo como consecuencia las primeras composiciones musicales religiosas pos-cortesianas indígenas y los libros musicales religiosos impresos en México durante el siglo XVI. Pero, sobre todo, destaca su argumento musicológico (retomado de Baqueiro Foster) que señala que es posible implantar el canto llano fácilmente entre las “razas primitivas” cultivadoras de la pentatonía musical “porque tanto este sistema como el del canto llano, tienen la similitud de carecer de nota sensible” (Romero 1930a: 26). Con ello concluye que: “La música criolla mexicana, es el resultado de una simbiosis de la pentafonía autóctona con el canto llano y no con la música popular española” (26) y que “La música popular española es un elemento secundario y tardío en el desarrollo del criollismo musical mexicano” (26).

Otro de sus escritos de ese mismo año, “La evolución musical en México” (1930b), reiterará su menosprecio al papel de la música popular en el periodo colonial el cual “se redujo a bailables o tonadillas para canto, ambas de inferior calidad” (1930b: 16). Unos años después, las provocadoras afirmaciones de Romero encontrarán objeción y réplica en la obra de un extraordinario autodidacta discípulo de prestigiados historiadores: Gabriel Saldívar.

Uno de los resultados de las conferencias dictadas por Jesús C. Romero a fines de 1929 fue el de despertar interés científico en torno a la temática prehispánica. Reflejo de ello puede observarse en el ensayo titulado “Las flautas en las civilizaciones tarasca y azteca” de Daniel Castañeda (1930b); escrito que destaca por desplazar la mirada académica más allá de la cultura mexicana y por su meticuloso enfoque positivista. Para Castañeda, la convicción de tomar como directriz de su estudio a la flauta se sustenta en que “es el instrumento más sencillo y primitivo que *fija una escala*, es decir, que determina, por ese solo hecho, todo el desarrollo ulterior de una cultura musical [...] Es la llave mágica que abre las puertas para la historia de cualquier cultura musical”. Su propuesta de “arqueología musical” comprende el análisis de ocho flautas prehispánicas: cinco mexicas y tres tarascas. Pero su énfasis particular se dirige a los sonidos fundamentales que pueden producir las flautas, esto es, gamas pentáfonas: las cinco flautas mexicas son afinadas en diferentes registros pero correspondiéndose en el tipo de escala. Con base en ello, conjetura que la escala compuesta por los intervalos de DO, RE, MI, SOL, LA, fue “el ideal que se propusieron realizar nuestros músicos primigenios del imperio de Anáhuac” (13). Luego de establecer las escalas de las flautas señala que los mexicas desconocieron el uso de los semitonos y que eso muestra que no fueron una cultura muy desarrollada. Parte central de su análisis advierte que si se aumenta la velocidad del aire insuflado se puede producir en estas flautas el armónico 2 y 3 de cada sonido fundamental.⁹² Interesado en la producción de armónicos, la única variable a la que Castañeda

⁹² Gerónimo Baqueiro Foster, ejecutante de flauta, colabora con Castañeda para encontrar la velocidad de la corriente adecuada para que el tubo responda como *máximo resonador*. Hasta que se establece la corriente de aire a la temperatura del cuerpo humano (37 grados) es cuando se advierte mayor resonancia.

asigna realmente valor es a la velocidad del aire y no a la digitación para producir los sonidos. Un análisis de interés acústico basado en la Ley de Bernoulli para las cinco flautas mexicas concluye ese apartado.

Debido a que las flautas tarascas utilizan semitonos, Castañeda concluye también que fueron una cultura musical “muy avanzada”. Curiosamente, lo que comienza con una suposición a lo largo del artículo se convierte en una verdad categórica; de acuerdo con Castañeda, los aztecas en el grado de “evolución” que estaban no pudieron asimilar a las culturas precedentes, por ello su música “fue con seguridad muy inferior a la música tarasca: eptáfona y aún cromática y, por ende, civilizada y de refinado barroquismo, dentro de sus propias posibilidades” (33). Considerando a los “tarascos” como descendientes históricos de los mayas, Castañeda valora y enaltece a los primeros, quienes, en su perspectiva, conquistan “la realización de la gama diatónica mayor y de su particular cromatismo”. Un análisis acústico final pretende demostrar que esas son las “únicas” escalas que pueden producir los ejemplares citados.

Con una vistosa metodología, Castañeda contribuye a darle, en lo sucesivo, carácter de “ciencia dura” al estudio de instrumentos prehispánicos. Seguramente, la sorprendente certidumbre de sus aseveraciones se apoya en su convicción metodológica y, quizá por esa misma razón, sus conjeturas fueron retomadas, en lo posterior, de manera poco reflexiva. Aunque también se retomaron otros rasgos no muy afortunados como su profundo etnocentrismo y el hecho de ver a las culturas antiguas como “primitivas”, incapaces de resolver cuestiones acústicas más que de manera “económica” y simple, sin que pudiesen llegar a alguna complicación técnica. Los propósitos y la meticulosidad sistemática de Castañeda son loables, aunque no así sus conjeturas; parece difícil de creer que el estadounidense Hilborne T. Cresson, 48 años antes, haya efectuado el mismo tipo de análisis con flautas mexicas muy similares llegando a conclusiones tan distintas. Sin embargo, es indudable que el positivismo evolucionista unilineal de Castañeda sienta los fundamentos de la arqueología musical nacional.

En la revista *Música*, también aparecieron interesantes contribuciones de compositores nacionalistas que tocaron de lleno el tema del folklore musical en función de la creación musical académica tocando temas como: quién califica lo que es “arte popular”, cuál es el arte legítimo y qué papel juega la distinción de clases sociales (Chávez 1930a); las funciones sociales del arte popular (Chávez 1930b); diferencias y paralelos entre lo popular y lo no popular: sus espacios, sus fines, la formación de los músicos, la importancia de los contextos de producción musical, la relación directa entre la creación y recepción del arte popular y el no popular, el carácter individual de la creación musical (Chávez 1930c); la diversidad cultural mexicana que implica conocer las expresiones musicales desde el medio rural hasta el urbano (Chávez 1930d); análisis de la música indígena para unificar un estilo propio en la composición musical emancipado de la influencia europea (Rolón 1930); y el significado social de músicos populares como Agustín Lara (Sandí 1931).

En Chávez puede advertirse una visión simplista de “lo popular”, que no deja de mostrar su profundo etnocentrismo y que pugna por una composición idealizada

que interiorice y se identifique con un México musical en realidad ajeno a la experiencia de los compositores “cultos”. Evidentemente, Chávez subestima el enorme peso de la cultura como forjadora de valores sociales. De igual forma, Rolón pugna por unificar un estilo propio en la composición a partir de desentrañar la naturaleza esencial de lo popular subrayando la importancia del elemento rítmico. Por su parte, Sandi pretende ocultar su desdén por expresiones como la música de Agustín Lara que, dice, obedecen a su tiempo, sin embargo no deja de tildar a Lara como artista de los bajos fondos sociales que “ha alcanzado popularidad por sincero, no por mexicano; su arte no es el popular, es el de Lara; y así el pueblo se engaña al considerarlo su intérprete” (Sandi 1931: 48). El tenor de este vínculo entre la composición musical académica y lo popular se conservará con distintos semblantes en lo sucesivo.⁹³

Las publicaciones misceláneas

Si bien durante el primer lustro de los treinta se abre más el panorama para el Folklore, sólo *Mexican Folkways* se enfoca a este campo entre las publicaciones escritas. De esos años sobresale el número monográfico del jarabe (Toor 1930a) y el número especial sobre los huapangos (Toor 1932). El número del jarabe fue la primera reflexión sobre ese baile con partituras antiguas de jarabes, sones y aires mexicanos. La presentación del número, el artículo “El jarabe antiguo y moderno” de Frances Toor, advierte la asesoría e influencia de Higinio Vázquez Santa Ana, entonces jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, quién contribuye a “estereotipar” (Pérez Montfort 1994) esa y otras tradiciones musicales. El escrito refleja algunas de las nociones generalizadas en el entorno académico-artístico de esos años, como observar el tema del jarabe de manera simplista mediante estereotipos como el de la “Música del jarabe oficial y versos”. Sin embargo, Toor ofrece un panorama con matices importantes como: subrayar que el jarabe de los pueblos es muy diferente al estandarizado de las ciudades; que en la región de Occidente se utilizan para el baile tarimas que usan ollas en la suelo como resonadores y que son acompañados por mariachis con bailadores improvisando pasos y versos; que en los pueblos no se usa vestimenta especial para el baile; que comenzó a ser bailado en el periodo colonial posiblemente derivado del zapateado español y que en 1918 es retomado por Ana Pavlova para integrar una versión dancística estilizada en su gira por México, entre otros. También indica que el baile había sido implantado como parte de los programas de enseñanza coreográfica en las escuelas públicas del país desde el régimen de Álvaro Obregón y que desde entonces se denomina como “jarabe oficial”, ampliamente difundido entre la sociedad ya para 1930. Para Toor es muy clara la “uniformidad” que deriva de la socialización del jarabe y señala que

⁹³ Un interesante acercamiento en torno al papel de la creación musical como espacio social -donde se crean las prácticas y valores en juego dentro del campo de la música en México durante este periodo- puede verse en la tesis doctoral de Margarita Muñoz Rubio intitulada *El proceso de autonomización del campo de la música en México 1920-1940* (Muñoz 2008).

aunque hay objeciones, “sí, esto es lo mexicano para las ciudades” (Toor 1930a: 35). Esa publicación contribuye a apuntalar el “jarabe oficial” como género músico-coreográfico representativo de la nación según la ideología nacionalista.

Por otro lado, el número especial sobre los huapangos ofrece algunas versiones de huapangos “arreglados” y armonizados por Jesús L. Téllez (1932). Destaca desde entonces la etimología que sugiere José de J. Núñez y Domínguez para el vocablo huapango, el cual comprende como nahua y que supone significa “sobre el tablado o plataforma” (Núñez 1932). Se describen por igual, aunque con sus particularidades, los huapangos de la Huasteca y los fandangos del sur de Veracruz, el baile, sus instrumentos musicales y algunas de las coplas de los sones. También se aborda el tema de los huapangos en los casamientos y el papel de la conocida pieza “Xochipitzahua”. El huapango y otros tópicos, como el de la danza de los concheros, irán consolidándose como centrales con el trabajo de otras figuras como el siempre presente Higinio Vázquez Santa Ana quién retoma ambas temáticas en esa década (Vázquez Santa Ana 1931 y 1938).

Una de las publicaciones de divulgación de esos años fue la revista *Nuestro México*, iniciada en 1932, en ella colaboró la intelectualidad mexicana del momento; figuras como Miguel Covarrubias, Gerardo Murillo y Salvador Novo participaron de su orientación abiertamente nacionalista. Allí aparecieron un par de artículos de Gabriel Saldívar, Esteban Maqueos y de Rubén M. Campos que versan sobre la danza tradicional con comentarios colaterales en torno a cuestiones musicales. Quizá el de mayor interés sea “El origen de la danza” de Saldívar (1932), quién se apoya en una leyenda tolteca para “sugerir” el origen del huéhuetl, del teponaztli y de la danza. Otra revista que publicó escritos de folklore musical fue *Mexican Life* donde aparecieron, a mediados de los treinta, un par de artículos de Erna Fergusson en torno al pascola yaqui y la danza de voladores.

Mención especial merece el trabajo de María Luisa de la Torre de Otero (1933) intitulado *El Folk-lore en México. El Arte Popular y el Folk-lore aplicados a la Educación*, una obra poco conocida en la que aborda cuestiones teóricas y metodológicas, así como materiales folklóricos del país. La autora toca temas de interés central para el Folklore como: el objeto y límites del Folklore, su ubicación dentro del campo de las ciencias sociales y su carácter de ciencia; diferencias entre la Etnografía y el Folklore, la importancia del método comparativo y la observación directa de las expresiones folklóricas; el vínculo del Folklore y la educación, entre otros. La investigadora ofrece además una breve historia del Folklore y retoma propuestas de la Sociedad Suiza de Tradiciones Populares y la Sociedad Folklórica de Londres para sugerir clasificaciones del material folklórico para el caso mexicano. Uno de sus señalamientos más importantes es la necesidad de una “cartografía folklórica nacional”, propuesta que reitera la premura de conocer la “realidad” folklórica del país.

Con su trabajo, María Luisa de la Torre, da continuidad al interés teórico en torno al Folklore expresado previamente por Nicolás León y Jesús C. Romero. Si bien puede cuestionarse la estructura de la obra, la poca claridad de algunos de sus capítulos y una idealizada mirada en torno al “alma del pueblo”, su libro cuenta como el primer intento serio de dar algún orden a la disciplina del Folklore en su

conjunto. Desafortunadamente, no hay información de que la autora haya puesto en práctica en algún trabajo publicado posterior su extenso discurso en torno al Folklore como ciencia y al folklore como objeto de estudio.

Las historias de la música de Herrera, Vázquez Santa Ana y Galindo

Como resultado de las críticas externadas por Jesús C. Romero en los congresos nacionales de música, durante el primer lustro de los treinta se observa un marcado interés por la historia de la música en México. En 1931, la profesora Alba Herrera y Ogazón publica una *Historia de la Música* que, pese al medio millar de páginas que comprende la obra, sólo dedica nueve páginas a una “Reseña del desarrollo musical en México”. Al parecer, la brevedad del capítulo corresponde con el desconocimiento de la autora sobre la historia musical del país pues sin disimulo sostiene, por ejemplo, que “la época virreinal nada ofrece interesante ni digno de recordación en materia de música” (Herrera 1931: 494) y que “la producción musical mexicana empieza a animarse y depurarse después de la independencia” (495). Por otra parte, el desdén hacia la música de tradición oral es patente; para Alba Herrera, “nuestro canto folklórico” sólo toma relevancia en manos de algún compositor nacionalista de formación conservatoriana, los *sones* “por su monotonía y escaso valer musical, carecen de interés y no prometen utilidad alguna a fuer de material básico para una obra de arte” (500).⁹⁴

En ese mismo año, Higinio Vázquez Santa Ana publica una versión ampliada de su *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, pero esta vez con el título de *Historia de la canción mexicana*. Ya para entonces, Vázquez Santa Ana gozaba de cierto prestigio y reconocimiento en las esferas intelectuales, por lo que es retomado por no pocos de ellos, tanto para criticarlo como para elogiarlo. Si bien la historia de Vázquez Santa Ana es amplia y plena de materiales recogidos por el propio autor, su clasificación musical es un tanto enigmática: aunque indica que para estudiar “el acervo prodigioso de las canciones populares [...] ha sido necesario clasificarlas por grupos” y que existen “huapangos, corridos, sones, valonas, abajeñas, zambas, chilenas, malagueñas, portorricas, costeñas, surianas, arribeñas, yucatecas...” (Vázquez Santa Ana 1931: 25), su obra se encuentra dividida en partes poco congruentes: “Historia de la canción mexicana”; “La canción mexicana”; “Canciones, cantares y corridos”; “Canciones y cantares geográficos”; “Yucatecas”; “Sones”; “Cantares”; “Chilenas, malagueñas”; “Corridos patrióticos y guerreros”. No obstante, para Vázquez Santa Ana hay dos vertientes principales de canciones, las del Bajío (caracterizadas por “ser lentas”) y las del norte (caracterizadas por “ser rápidas”). Las del Bajío a su vez subsumen a algunas expresiones de Jalisco y Michoacán y entre las que no puede faltar “El sombrero ancho” que evoca a “los

⁹⁴ Jesús C. Romero es el primero que pugna por analizar críticamente la temática de la historia musical de México, sus agudos señalamientos aparecerán más tarde en su artículo “Música precortesiana”, escrito que ha pasado un tanto desapercibido -quizá por el título del trabajo-, pero en el que denuncia, por ejemplo, plagios textuales de Herrera y Ogazón a la obra de Joaquín García Icazbalceta (Romero 1947b: 246).

dos tipos más característicos, más graciosos, más originales de nuestra tierra: el charro y la china”. De hecho, en “El jarabe tapatío” refuerza el estereotipo de la china y el charro, y menciona que “por este carácter tan genuinamente nacional el jarabe ha invadido todas las esferas de la sociedad mexicana que lo baila con frenesí” (117).⁹⁵

Una miscelánea de expresiones se dan cita en su obra, desde el pascola yaqui o “El maracumbé” hasta el “Can-cán” y “Las mañanitas”. También varios temas recurrentes encuentran lugar en la perspectiva de Vázquez Santa Ana, por ejemplo, el origen de la palabra “mariachi” vinculada al término *mariage* y a la apología de la zona de Cocula; el carácter histórico romántico de la canción; la estructura literaria de la canción; la influencia andaluza y el carácter melancólico de la música mexicana, entre otros.

La “Historia” de Vázquez Santa Ana es valiosa por el caudal de información literario-musical recolectado y por el tratamiento de algunos temas como “Los huapangos, cantares y sones huastecos” y “Los cancioneros y sus apodos”. La publicación es también importante por su amplia difusión, pues es editada por los Talleres Gráficos de la Nación, y por la prolífica labor de divulgación con que Vázquez Santa Ana la acompaña ofreciendo charlas radiofónicas y conferencias en México y en el extranjero. Como señala Luis González y Obregón en el prólogo a la primera versión de los veinte, es el primer esfuerzo por compilar el amplio cancionero mexicano en una sola obra. En Vázquez Santa Ana es evidente la influencia de los trabajos de Manuel M. Ponce, para quién el término “canción” figura como un vasto cajón donde cabe prácticamente cualquier expresión musical. En no pocos casos, el autor mezcla su percepción personal con la información que recolecta para hacer de su “Historia” fuente inagotable de estereotipos (Pérez Montfort 1994).

Unos años más tarde, en 1933, Miguel Galindo ofrece una obra historiográfica de orientación nacionalista con una visión complaciente del llamado “mestizaje”. En *Nociones de historia de la música mexicana*, el autor elabora un discurso evolucionista que entiende de manera armónica la confluencia de las tradiciones indígenas con las hispánicas y en el que la expresión artística está determinada por el ambiente y la raza. Galindo considera el determinismo racial como una verdad científica capaz de explicar no sólo el desarrollo de la historia política y social, sino “la historia de nuestra música, explicándonos cual es el arte nacional” (Galindo, 1933: 39): “el arte, como los usos y las costumbres, como el idioma y la religión, tienen sus modalidades fincadas en los cimientos inmovibles de la raza, a la que hay que acudir siempre y en todo tiempo, para buscar las fuentes claras y puras del arte verdadero, del arte que sea expresión eterna de belleza y de sentimiento” (401). En ese supuesto, la cultura se transmite por herencia y, en consecuencia, la mezcla de razas produce modificaciones mentales en el nuevo “mestizo”.

⁹⁵ Parte sustancial de su perspectiva son las explicaciones en las que el medio físico determina el tipo de canción; en “Las canciones surianas” (de Colima, Oaxaca, Yucatán y Guerrero), por ejemplo, la geografía explica por qué la canción tiene “el ardor del clima tropical” (Vázquez Santa Ana 1931: 29).

Al igual que Campos, Galindo considera las culturas indígenas contemporáneas como tradiciones fijas, estáticas, “idénticas” a las del pasado prehispánico, por lo que cuentan como reflejo de éste. Si bien Galindo muestra prudencia en torno al tema prehispánico -pues poco puede conjeturarse a partir de la información disponible-, eso no le impide aseverar que en la música prehispánica predominaba el elemento rítmico y el pentatonismo; que era una música “tristona y melancólica” (101) -basado en que la mayoría de las flautas que analiza producen intervalos de tercera menor-, “terrible, lúgubre y sombría” y para la que “tardaba la Conquista [...] que viniera a salvarlas mezclando su sangre con la de otras para hacer surgir una nueva raza digna de mejores destinos” (103). Aunque Galindo ofrece un amplio acercamiento al instrumental precortesiano, según su apreciación, la conquista redime a la cultura prehispánica condenada al “aniquilamiento por las leyes indeclinables de la Antropología y de la Historia” (103).

Por otra parte, su lograda perspectiva en torno a los procesos transculturales coloniales devela cómo se mezclan las expresiones musicales en ese periodo, aunque sustentando el resultado cultural en los postulados raciales y ambientales de Hippolyte Taine. Sin embargo, para Galindo, la música popular “híbrida”, resultado de la interacción entre lo religioso y lo profano durante los siglos XVI y XVII, es valiosa en tanto fuente de un deseado arte nacional que viene a consolidarse posteriormente. Los sones son considerados “la más típica expresión del alma mestiza” (256), producto exclusivo de y para los mestizos; el corrido, el jarabe y la valona gozan también de ese mismo carácter. Parte sustancial de su obra se interesa en encontrar el origen de algunos géneros: por ejemplo, plantea su hipótesis de que el corrido viene del romance hispano (varios años antes que Vicente T. Mendoza); atribuye la ascendencia del jarabe (un conjunto de sones) en la seguidilla y el zapateado español; y a los sones les encuentra origen en las clases bajas de las provincias costeñas. Eso sí, lo popular se visibiliza a lo largo de la obra, en tanto mestizo, campesino y rural, pero brillan por su ausencia las colectividades indígenas que no aparecen dentro de su horizonte histórico. Galindo olvida ese presente indígena, pero lo alude en tanto pasado mítico, idealizado, en favor de apuntalar una identidad nacional fraguada al cobijo del “sano y robusto mestizaje” unificador de la nación (443).

Otra cuestión de interés es su manera de clasificar la música, mediante una taxonomía que la divide en: erudita (música extranjera “con técnica” académica); citadina o popular (“semi-erudita” y escrita en las grandes poblaciones); campesina (de los “mestizos”, híbrida muestra del “temperamento mezclado de las dos razas” presente en los ranchos y los pueblos); e indígena (210). Asimismo, señala la importancia de “encontrar las características de ritmo y melodía en los cantos populares, y de precisar sus diferencias según las regiones” (457) con el pionero propósito de conformar una “geografía musical” del país.

En Galindo es meritorio un primer intento de dar orden a la historia musical de México; su obra presenta una enorme cantidad de reflexiones interesantes en una diversidad de temas, aunque abordadas mediante la óptica racial: la limitada comprensión académica de la música indígena como consecuencia de no compartir

la herencia “racial” de la estética indígena (257-260); lo flexible que debe de ser cualquier clasificación de la música considerando la gradación intrínseca entre las categorías con que se conceptualiza (erudita, citadina, campesina, indígena) (210); las limitantes que presenta el estudio de las expresiones prehispánicas basándose en los instrumentos musicales arqueológicos (75); la importancia del proceso de evangelización (265) y la preponderante influencia andaluza desde inicios de la colonia (185); la crítica a los compositores académicos que pretenden retomar motivos folklóricos careciendo de ese “bagaje popular” (260); la ambigüedad con que es tratado el término “popular” en términos nacionalistas (411); los factores históricos que acentúan la división clasista de la música entre popular y erudita (344); la música religiosa como baluarte de la expresión popular por su carácter poco cambiante (516); la capacidad del jarabe para atravesar el gusto de variadas clases sociales (554); la mención a una flauta doble prehispánica del occidente mexicano desconocida hasta entonces (609); la importancia de “encontrar las características de ritmo y melodía en los cantos populares, y de precisar sus diferencias según las regiones”(457), entre otros tópicos. Si se observa a Galindo obviando su excesiva retórica, su reiteración temática, sus frecuentes olvidos para citar fuentes y su arraigado determinismo racial, puede advertirse cómo su esfuerzo titánico, cronológico y paciente trasciende el nivel descriptivo pugnando por un afán analítico a lo largo de su obra. Si bien el autor expone conjeturas controvertidas y deja de lado temas tan centrales como el aporte africano a la cultura mexicana, muestra un inusitado interés en torno al rubro “popular” a lo largo de su obra.

El acercamiento historiográfico de Gabriel Saldívar

En 1933, con la llegada del compositor Carlos Chávez a la jefatura del Departamento de Bellas Artes y con Luis Sandi como jefe de la Sección de Música, se advierten políticas que favorecen el repunte del quehacer musical general. En lo particular, la investigación musical se vio beneficiada con el apoyo institucional a la investigación de campo y a la publicación de resultados de investigación. Uno de los trabajos publicados, importante por establecer un parteaguas en la historia de la disciplina, fue la *Historia de la música en México* de Gabriel Saldívar y Elisa Osorio Bolio (1934). El libro de los Saldívar refleja un largo proceso histórico que comprende la “música precortesiana”, su posterior contacto con la música europea y la multiplicidad resultante de esta interacción. La primera parte de la obra conjunta temáticamente al pasado prehispánico con el presente indígena estableciendo una línea directa entre ambos, aunque acotando que es imposible establecer la “evolución” entre uno y otro. Pese al fuerte europeísmo del entorno académico, Saldívar flexibiliza su oído occidental y visibiliza distintos pueblos originarios que no habían sido considerados hasta entonces en las historias precedentes. Aunque no deja de ensalzar nacionalistamente el tema prehispánico, no reduce la multiplicidad de expresiones indias al mundo mexica, sino que esboza, de manera precursora, la vasta multiculturalidad indígena. No obstante, en su

perspectiva los pueblos indios contemporáneos son vistos como “intactos” o musicalmente “puros” y, en general, minimiza el aporte indígena en los procesos de mestizaje.⁹⁶

Algunas libertades interpretativas que se toma Saldívar en la parte de la “música indígena”, se compensan con su trato al periodo colonial. Como lo señala el propio autor, su historia llena un hueco dejado por investigadores precedentes al abarcar *incluyentemente* ese periodo. Su rigurosa mirada, que parte de un laborioso trabajo documental en archivo, hace amplio énfasis en las expresiones populares, destacando además la importante presencia afrodescendiente en la música mexicana. De hecho, de manera pionera y en contraposición con Campos y Galindo, subraya el carácter multicultural de la cultura ibérica del siglo XVI e incluye, como parte sustancial identitaria de “lo mexicano”, la interacción ibero-africana colonial que sitúa lo indígena en su justa dimensión:

La aportación más significativa de Saldívar, es que se contrapone abiertamente a las elucubraciones hechas por Campos y por Galindo, con relación a los componentes definitorios de lo “mexicano”. En tanto para los dos últimos las “formas vernáculas” o la “música mexicana”, es el resultado de la combinación de las tradiciones ibérica y la indígena, para Saldívar es el resultado, principal y sustancialmente, de la interacción de manifestaciones entre la población negra colonial y la ibérica [...] Saldívar se opone de manera directa no sólo a los antecedentes de la historiografía musical mexicana, sino a la corriente general de pensamiento de lo mexicano de las décadas aquí contempladas. ‘Golpea’ en los núcleos más duros de la construcción historiográfica sonora de lo nacional, en los sones y jarabes, que hasta antes de él habían sido considerados como la quintaesencia en potencia de lo nacional con todas las implicaciones ideológicas que de aquí se desprenden. (Campos Velázquez 2003: 213-214)

Su contribución es doblemente valiosa si consideramos que su historia se publica a inicios del cardenismo, en un entorno de exacerbado nacionalismo que idealiza la síntesis hispano-indígena del mexicano nacional. Saldívar subraya la temprana emergencia de la música popular mexicana, mediante el mestizaje tripartito indo-afro-hispano, al considerar los siglos XVI y XVII como de consolidación. Si bien es cierto que Saldívar no elude completamente su entorno nacionalista, pues favorece esta imagen y exagera el deseado modelo de mexicano nacional con sesgos evolucionistas, su acercamiento a los cantos y bailes prohibidos por el Santo Oficio de la Inquisición sienta los precedentes en torno al tema constituyéndose, todavía hasta hoy, como referente obligado al hablar de las expresiones musicales populares durante el virreinato.

Para Saldívar, durante la época colonial la música presentó muy variados aspectos, lo que hace indispensable una clasificación: música religiosa (compuesta a su vez por motetes populares, danzas religiosas, pastorelas, coloquios religiosos, alabados

⁹⁶ Si bien algunas de sus aseveraciones son cuestionables, uno de sus aciertos es trascender el plano descriptivo al proponer interesantes interpretaciones en torno a la presencia de elementos de raigambre hispánica o prehispánica en la música de varios pueblos indígenas actuales. También hay señalamientos en torno a la función social de la música prehispánica y el carácter del canto como vehículo de transmisión de la memoria histórica. Su amplio recuento de citas textuales de cronistas en torno a cantares y danzas prehispánicos, recuerda a los escritos de Miguel Othón de Mendizábal, a quien, por cierto, reprocha su convicción de que no existieron cantos eróticos en el mundo mexica.

y alabanzas), música semireligiosa o semiprofana (danzas y coloquios que en su origen fueron religiosos pero que adquirieron caracteres profanos) y música profana (arrullos, rondas de niños, cantos de amor y cantos diversos). En el plano de la música profana, se contrapone a Romero (1930a) y a Castillo Ledón quienes consideran que sólo hubo música sacra durante el primer siglo colonial, sosteniendo que, por el contrario, sí hubo gran influencia de la música profana, pues se desarrolló a la par de la religiosa. Como éste, la lista de temas que aborda Saldívar es enorme y de la que aquí sólo pueden mencionarse unos cuantos: los intrincados procesos transculturales coloniales; el diálogo entre la música religiosa y la profana; la importancia musical del teatro y el coliseo colonial; el rastreo documental de géneros tradicionales; el papel de los métodos en la enseñanza musical; la construcción de instrumentos por los indios y sus regulaciones durante el siglo XVI; la consolidación de la música popular en el siglo XVIII; las escuelas de danza y sus desórdenes en la segunda mitad del siglo XVIII; la etimología de palabras como *tum-teleche* o *tololoche* para encontrar sus orígenes, entre otros. Su extenso capítulo sobre la música popular -el cual incluye apartados sobre cantos infantiles, arrullos, el corrido, la valona, el son, el jarabe, el huapango, la canción y la influencia africana- ocupa la tercera parte del libro, aunque las tradiciones orales se encuentran insertas a lo largo de toda la obra.

Las historias de la música en general tuvieron el papel de realizar “estados de la cuestión” del conocimiento musical, sin embargo, la historia de Gabriel Saldívar, más que ninguna, cumplió ese cometido. Un aspecto fundamental de Saldívar es precisamente su labor de síntesis de una gran cantidad de bibliografía. Por esa misma razón, Saldívar da la impresión de acuñar clasificaciones y maneras de ordenar el conocimiento musical. Sin embargo, con Saldívar es necesario hilar fino. Por ejemplo, su clasificación de la música proviene precisamente de recoger los intereses centrales de la disciplina durante la década anterior, esto es, la música entendida mediante géneros musicales. Saldívar no propone acercarse a la música mediante los géneros musicales, no inventa esa manera de concebirla, sino que sólo sigue la costumbre, ya establecida para entonces en el ámbito del Folklore mexicano, de acercarse a las expresiones musicales mediante una clasificación genérica; estrategia común de los estudiosos, abrevada conciente o inconcientemente de una de las prácticas de estudio de la musicología histórica. La música prehispánica, el jarabe, el corrido, el huapango y la canción mexicana tienen ya para 1934 muchas páginas en su haber. Los trabajos de Cordero, Ponce, Campos, Vázquez Santa Ana y la plétora de autores de *Mexican Folkways* hicieron cuajar esa manera de ver la música “popular”. En este particular ordenamiento de la música, Saldívar agrega información nueva a cada género musical y confecciona un capítulo que ejercerá significativa influencia en los estudiosos posteriores. Esto nos lleva a otro aspecto central de Saldívar, es decir, su labor de recopilación documental.

Como él mismo lo consigna, varios de sus capítulos reúnen una cantidad enorme de información contenida en publicaciones dispersas que él ordena y enriquece con información de su vasto archivo personal. Lo que hace Saldívar es recopilar las aportaciones precedentes y agregar sus aportes, aunque sin aclarar qué es de

quién, por lo que no es fácil identificar a quién pertenece el aporte: los autores de los que abreva son mencionados colateralmente en el texto sin incluirlos en la bibliografía general (como Mendizábal o Castañeda). Bien podría cuestionarse a Saldívar el no otorgar el debido crédito a los autores que retoma para escribir muchas partes de su texto. Por mencionar algunos ejemplos: sus apartados sobre los tarahumaras, coras y tepehuanes son una traducción casi literal de capítulos de *México desconocido* de Lumholtz -autor a quién Saldívar no menciona en su apartado- incluidas las transcripciones musicales. De Rubén M. Campos, abreva, sin mencionarlo, toda la parte de la sustitución de ritos prehispánicos por medio de la introducción de danzas de los misioneros como estrategia de conversión. Asimismo, Saldívar retoma de manera casi literal a Cordero en torno al tema de la combinación rítmica binaria-ternaria como característica de la “música nacional”. Es necesario señalar que Saldívar fue muy conocido por su enorme acervo documental personal conformado por toda clase de documentos importantes, sobre todo coloniales, sin embargo, se le otorgó credibilidad irreflexiva al conjunto de sus textos quizá por este mismo hecho.⁹⁷ El análisis de su obra deja ver que heredó mucha de esa información de otros autores que nunca citó claramente.⁹⁸ Empero, da forma a una historia de la música que es más propositiva e incluyente que cualquiera de sus contemporáneas. Con Saldívar hay que ir más allá del nacionalismo -pues comparado con los autores de su tiempo, fue uno de los más meditados en términos nacionalistas- y advertir la enorme síntesis que realizó. Inclusive, desde 1934, Saldívar señala algunas de las rutas que seguirán varios investigadores subsecuentes: el importante papel jugado por los africanos y mulatos en la música colonial; el continuo vínculo entre *lo culto* y *lo popular* en ese periodo; la raigambre indo-afroandaluza de saraos y fandangos; y el profundo contacto y mutua influencia de la música novohispana con la región del Caribe. Son de destacar también sus aportes metodológicos: sus procedimientos de investigación develan un constante diálogo diacrónico/sincrónico, perspectiva circular, complementaria, pionera en su época, que apuntala lo que hoy podría entenderse como germen de una necesaria *musicología etnohistórica*. Antes de cumplir la edad de 25 años, Saldívar había escrito un clásico.

El acento prehispánico

Uno de los pocos proyectos que pudo concretarse de las academias de investigación del Conservatorio fundadas por Carlos Chávez fue la publicación del estudio en torno a percutores precolombinos a cargo de Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza. El aporte es publicado por entregas en los *Anales del Museo Nacional*

⁹⁷ No obstante, algunos segmentos de la obra se hacen acreedores a agudas críticas, como la de Jesús C. Romero (Mendoza 1939) en torno al corrido.

⁹⁸ Por lo menos así sucede con toda la primera parte de su historia; hay que recordar que, para inicios de los treinta, todavía había poca información confiable en torno a los pueblos indios de México, exceptuando el extraordinario aporte de los investigadores pioneros extranjeros, de quienes retomó mucha información y conjeturas sin mencionarlos.

durante 1933 y poco después aparece de manera conjunta como libro con el título de *Instrumental Precortesiano*. En él, Castañeda da seguimiento a su perspectiva arqueológico musical, que había utilizado desde 1930 para el estudio de aerófonos prehispánicos, pero esta vez enfocado a instrumentos de percusión: huéhuetls y teponaztlis, así como tambores de barro, cascabeles, carapachos de tortuga, piedras sonoras, omichicahuaztlis y maracas, entre otros. Los autores se apoyan en el estudio de instrumentos históricos originales, instrumentos actuales e iconografía con el fin de estudiar los sonidos e intervalos producidos, su construcción, evolución, cambio, uso musical, forma de ejecución e instrumentaciones.

El acercamiento es admirable por la cantidad de fuentes consultadas y por lo exhaustivo de las descripciones organográficas acompañadas de planos e ilustraciones. Aunque la mayoría de los instrumentos estudiados pertenecen al Museo Nacional, también describen algunos pertenecientes a museos regionales y colecciones privadas. El interés de la investigación claramente se aboca al origen y evolución de estos instrumentos, así como al conocimiento de sus propiedades sonoras con fines prácticos, como por ejemplo, el de “introducir el timbre” del teponaztli a la entonces Orquesta Sinfónica Mexicana (Castañeda y Mendoza 1933c).⁹⁹ Si bien la mayoría de las interpretaciones provienen de autores precedentes como Saville, Seler, Starr, Hamy, Beyer y otros nacionales como Antonio Peñafiel, José G. Montes de Oca y Alfredo Chavero,¹⁰⁰ los ensayos compilan una gran cantidad de información: etimología de los nombres de los instrumentos, construcción de los mismos, mitos o “leyendas” en torno a su origen, referencias bibliográficas y hasta la propuesta de una clasificación de instrumentos que utiliza como criterio principal las dimensiones del instrumento y no la manera de poner en vibración al aire (Hornbostel-Sachs 1914).¹⁰¹

Como señala Irene Vázquez Valle (1988a), el estudio contribuye a darle el lugar de instrumento musical a piezas arqueológicas que hasta entonces eran vistas como objetos de otro uso (urnas, vasos). Destaca asimismo la reproducción en español de un fragmento del artículo de Eduard Seler sobre el huéhuetl de Malinalco (1904) y la lograda síntesis bibliográfica que sustenta al párrafo de pequeños percutores: la obra ofrece un vasto compendio de fuentes imprescindibles para la temática. Los análisis acústicos ratifican el aire positivista del estudio, sin embargo, las abundantes hipótesis planteadas no dejan de ubicarse en el plano especulativo. Pese a su marcado evolucionismo unilineal, *Instrumental Precortesiano* se instituye como fuente ineludible en el tema de la producción musical prehispánica. Prácticamente este estudio es la presentación de Mendoza en el campo del Folklore

⁹⁹ La investigación pretende favorecer la adaptación del teponaztli a las necesidades musicales contemporáneas mediante un proyecto de construcción del “teponaztialpilli”, esto es, un juego de teponaztlis que abarca los 12 sonidos temperados de una octava.

¹⁰⁰ Al parecer, por los agradecimientos de Castañeda y Mendoza, las fuentes consultadas provenían de las bibliotecas de la Sociedad Científica Antonio Alzate y de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.

¹⁰¹ El análisis acústico de los instrumentos incluye una útil tabla que muestra los intervalos y armónicos producidos por cada uno de los 14 teponaztlis del Museo Nacional dispuestos de manera que permiten la comparación entre sí. De allí se desprende que los teponaztlis utilizaron intervalos pertenecientes a la escala pentáfona y que eso “permitió a nuestros aborígenes el desarrollo de una música muy superior a la de los pueblos primitivos” (2M, 3m, 3M, 4J, 5p).

musical.

La investigación de campo

Los congresos nacionales de música y las investigaciones historiográficas de inicios de los treinta ponen de manifiesto la necesidad urgente de un mayor conocimiento de las culturas indígenas vivas. A partir de 1931, la investigación y recolección etnográfica comienza a despuntar entre los investigadores con formación musical. Por estos años, Alfonso Pruneda, jefe del Departamento de Bellas Artes, y Luis Sandi, director de la Sección de Música, programan las que serían las primeras investigaciones musicales en campo de carácter institucional.¹⁰² Más tarde, Carlos Chávez, como jefe de Bellas Artes, también apoyaría estas expediciones. Las primeras misiones tendrían como propósito la recolección de música para incrementar el acervo auxiliar en la docencia musical escolar (Mendoza 1953a). Según Baltasar Samper (1962), las expediciones fueron hechas en condiciones desfavorables pues se contaba con poco presupuesto, iba un solo investigador y no se disponía de equipo de grabación. La mayoría de ellas fueron realizadas por Francisco Domínguez en los estados de México (1931 y 1933), Morelos (1933 y 1937), Sonora (1933), Jalisco, Chiapas e Hidalgo (1934). Otras dos expediciones en Puebla y Veracruz fueron realizadas por el músico Roberto Téllez Girón en 1938, y una más, en 1939 en Nayarit. Un primer volumen, que incluye informes, música anotada al dictado y registros etnográficos, fue publicado hasta 1962 bajo el nombre de *Investigación Folklórica en México* con el subtítulo de “Materiales”. El segundo volumen, que recoge el enorme trabajo realizado por Téllez Girón de enero a mayo de 1939 entre los coras de Nayarit, es publicado de manera póstuma en 1964, es decir, veinticinco años después de la expedición.¹⁰³ Es irónico que en los créditos de investigación del primer volumen, Roberto Téllez aparezca al final, después de Luis Sandi, toda vez que sus escritos componen casi la mitad de la obra; este “detalle” quizá haya tenido que ver con la prominente posición política de Sandi comparada con la figura menos conocida de Téllez Girón. En realidad, Luis Sandi sólo realiza un viaje a Chiapas en compañía de Francisco Domínguez en 1934. El trabajo de Domínguez y Téllez Girón es admirable; ambos realizan trabajo de campo en las fechas de festividades de las comunidades y entran en contacto directo con los músicos. Los informes mantienen cierta homogeneidad de formato: ubicación de la comunidad, entorno geográfico y cultural, descripción de la festividad y detalladas transcripciones del repertorio musical (pese a no contar con máquina grabadora). En sus escritos ambos autores dan cuenta de la urgencia de

¹⁰² También debe mencionarse que, en enero de 1932, algunos de los miembros de la Sociedad de Alumnos de la entonces Facultad de Música, fueron apoyados por la Universidad Nacional para realizar investigaciones folklórico-musicales en el Istmo de Tehuantepec. Según José E. Guerrero (1957), se redactaron amplios informes sobre la misión y se recogió un vasto muestrario del repertorio de sones tradicionales.

¹⁰³ Frances Toor es otra de las investigadoras que hace trabajo de campo por estos años. En 1931 realiza una corta estancia entre los yaquis, aunque los resultados de su investigación se publican hasta 1937 en *Mexican Folkways*.

recolectar el repertorio musical tradicional frente a los acelerados procesos de cambio y el impacto del fonógrafo y el radio en las comunidades, narran además las vicisitudes del trabajo de campo y lamentan la “pérdida de originalidad” de los repertorios. Las estadías en campo de Domínguez duran alrededor de una semana, a excepción de su trabajo en Sonora que dura más de un mes. Las estadías de Téllez Girón destacan por su prolongada duración, de uno a cinco meses en campo. Es evidente que el interés de las expediciones gira en torno a la recopilación musical mediante transcripciones, quizá por ello destaca la meticulosidad de las mismas incluyendo en varios casos las partes ejecutadas de todos los instrumentos (no sólo de la melodía), afinaciones y detalles de ejecución como apoyaturas y adornos. También es claro el desdén de los investigadores hacia la “música de moda”, sin embargo, a decir de Domínguez: “A pesar de ser música extranjera y de mal gusto, adquiere cierto carácter regional al ser ejecutada por los indígenas.”(Domínguez 1964a: 15). Mientras que Domínguez y Sandi tienden a emitir juicios personales en los que prevalece un enfoque purista de las tradiciones, Téllez Girón mantiene un acento más mesurado. En los informes no necesariamente se omite el trasfondo cultural de la música, de hecho, ocasionalmente se indica en qué momento de la celebración se toca cierto repertorio, para qué evento se toca, qué objetivo persigue y qué respuesta tienen los participantes. Asimismo, se describen someramente algunas “leyendas” que dan sentido a algunas celebraciones o mitos que explican el origen de ciertos instrumentos (como el teponaztli de Tepoztlán).

En lo musical, hay un interés generalizado en la rítmica e intervalos, no son pocos los comentarios en pos de identificar filiaciones netamente “indígenas”, “hispanas” o “mestizas” mediante este rubro musical. En el caso de los cantos otomíes, por ejemplo, Domínguez acusa notable filiación indígena en el repertorio que utiliza intervalos que los diferencian de los cantos indígenas de otras regiones. El acento perceptible en las danzas, principalmente en las que algunos llaman “de conquista”, y en algunos aspectos literarios, aunados a la extraordinaria cantidad de datos registrados sientan las bases de estudio para ciertas tradiciones musicales mexicanas. Por otra parte, toda la investigación se acompaña de útiles índices onomásticos, toponímicos, de instrumentos, fiestas, ceremonias, instituciones y juegos, de grabados e índice bibliográfico.

El vasto acercamiento de estos tres autores es difícil de compendiar aquí, sin embargo, no pueden dejarse de lado algunas cuestiones relevantes. De Francisco Domínguez destaca su aporte en torno a la región del noroeste que entre otros aspectos incluye: una detallada descripción de la Semana Santa yaqui; una propuesta de clasificación de la música yaqui;¹⁰⁴ casi un centenar de transcripciones del repertorio musical de yaquis, seris y mayos; un meticuloso registro etnográfico de la vida de los seris (subrayando la relación de su música con el entorno natural y sus celebraciones del ciclo de vida); y la descripción pormenorizada de instrumentos musicales como el *eéneg* y el arco musical. En sus

¹⁰⁴ El estudio de Domínguez se realiza poco después de la publicación de *Yuman and yaqui music* de Frances Densmore (1932), obra que conjunta gran cantidad de información etnológica y musical en torno a estos dos pueblos.

escritos, Domínguez da cuenta de su actualizado conocimiento en torno al trabajo publicado de su entorno académico.

Por otra parte, también sobresale el informe de Luis Sandi con Domínguez en torno a su viaje a Chiapas, en abril de 1934, donde registran música lacandona y de otros pueblos indios del sureste. El relato es fascinante y ofrece una gran cantidad de material musical transcrito (incluyendo afinaciones de los instrumentos), sin embargo, Sandi señala que para realizar un estudio serio es preciso vivir con ellos durante los cuatro meses en que ocurren sus ceremonias religiosas.

El aporte de Téllez Girón merece mención aparte.¹⁰⁵ Roberto Téllez Girón se graduó como pianista en el Conservatorio en 1933 y fue profesor de música en escuelas secundarias dentro de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes, hasta que en 1938 la SEP lo nombra recopilador musical y folklorista. Como una de sus primeras tareas, en julio de 1938, Téllez Girón hace un recorrido de reconocimiento por la región de Puebla y Veracruz recogiendo ejemplos del repertorio fandanguero huasteco y música de danzas. Las transcripciones que presenta dan una idea bastante precisa de los rasgos básicos de esa música, transcribiendo las partes del violín, la guitarra y el canto de una vasta cantidad de sones huastecos. Además ofrece un calendario extenso de fiestas de la región. Su detallado informe de campo pone especial énfasis en aspectos organológicos y en el cotejo de la música recogida al dictado con los propios músicos.¹⁰⁶

Después de sus dos expediciones a Puebla y Veracruz, Téllez Girón le propone a Luis Sandi, jefe de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes, que le asigne una misión de recolección musical a Nayarit. Sandi aprueba la comisión y Gerónimo Baqueiro Foster le facilita sus notas y calendario de fiestas de una visita previa que él había hecho a la región en 1933. Así, Téllez Girón visita a los coras de Nayarit y permanece entre ellos durante cinco meses, de enero a mayo de 1939. En su informe reporta los más diversos temas de la cultura cora: relaciones interétnicas entre coras, mestizos, tepehuanes y huicholes; organización social; forma de gobierno; alimentación; curaciones tradicionales; mitos; nahualismo; cultivo de la tierra y su vínculo con ceremonias rituales como la del mitote. De este último hace una descripción detallada observando la participación del arco musical y el baile por parejas. Describe también las distintas partes de la fiesta de las Pachitas, importante festividad cora, y en la que destaca su comentario en torno al repertorio musical, aparentemente similar entre sí, pero que se diferencia por

¹⁰⁵ Baltasar Samper, al presentar el volumen II de *Investigación Folklórica en México*, subraya el valor del trabajo de Téllez Girón advirtiendo “el perfecto equilibrio entre la información etnográfica y la documentación musical. En aquella se trata de costumbres, creencias, festividades, alimentación, indumentaria, actividades diversas, organización social, régimen particular de gobierno, se anotan leyendas y supersticiones, etc.; y la música recogida queda así bien situada en el cuadro de un género de vida minuciosamente descrito” (Samper 1964: 12). Si bien el trabajo de Téllez Girón dista del “equilibrio” logrado por algunas etnografías musicales estadounidenses de años posteriores (McAllester 1954), efectivamente ofrece un acercamiento que puede comprenderse como modelo de las investigaciones de folklore musical para ese entonces.

¹⁰⁶ Al parecer, su recolección musical tiene fines prácticos e inmediatos; Téllez menciona que “Xochipitzahuac” y “Fandango” fueron rápidamente seleccionadas para ser tocadas por la Sección de Música en el Palacio de Bellas Artes en el programa del concierto del 28 de octubre de 1938 (Téllez 1964: 408). Por otra parte, en varias ocasiones, los autores sugieren a la SEP ofrecer ayuda económica a las comunidades que representan ciertas danzas para que no caigan en desuso.

pequeños cambios que confieren a las piezas carácter propio. Describe también las celebraciones del miércoles de ceniza y la semana santa, así como los bailes de tarima.

Varias observaciones musicales de Téllez Girón distinguen su acercamiento: la ejecución ininterrumpida y simultánea de dos cuerdas del violín como rasgo de la estética musical cora; la ausencia de pentatonía en los cantos de las Pachitas y la “particularísima armonización de estas melodías” (Téllez 1964: 84); la libertad rítmica de los tonos de cuaresma; los detalles de construcción y ejecución de las flautas de cuaresma; el carácter improvisatorio de las introducciones en el repertorio de la danza de maromeros y su transcripción y descripción formal, entre otros. Aunque Téllez Girón no deja de considerar al pueblo cora en un “grado primario de su desarrollo cultural” (92), concluye su informe aseverando que su estudio es solo inicial y que el “arte” de los indios es un legado extremadamente rico que tiene mucho que ofrecer al conocimiento del Folklore.¹⁰⁷

Es probable que Téllez Girón haya conocido, previo a su trabajo de campo, los textos de Preuss sobre los coras (Stevenson 1968a: 148); aún así, el aporte de Roberto Téllez Girón todavía no ha sido suficientemente valorado dentro de la investigación musical en México; su talento musical para recoger melodías *in situ* fue extraordinario. La enorme cantidad de material recolectado está a la espera de acercamientos musicológicos. No pocos de sus comentarios en torno al contexto cultural pueden ser útiles a la etnografía contemporánea. No es de extrañar que el informe del trabajo de Téllez Girón entre los coras le haya valido una elogiosa aunque aguda reseña de Norman Fraser (1966) en el *Journal of the International Folk Music Council*.

En 1936, Luis Chico Goerne, rector de la UNAM, patrocina varias expediciones al Valle del Mezquital con el objeto de estudiar la cultura otomí (Moedano 1976). Miguel Othón de Mendizábal es comisionado como encargado de las investigaciones generales, mientras que Gabriel Saldívar y Vicente T. Mendoza son asignados como especialistas para los aspectos folklórico-musicales. La investigación musical da como resultado la monografía titulada *Música indígena otomí*, que fue entregada para publicarse en 1940, pero que salió a la luz mucho después, fragmentariamente, entre 1951 y 1954, en la *Revista de Estudios Musicales* de Argentina.¹⁰⁸ Aunque la investigación general de la UNAM en el Mezquital tenía como fin “investigar y resolver” (Mendoza 1963: 7) los problemas de la población

¹⁰⁷ Téllez Girón dedica también espacio a la música de los huicholes. De ellos subraya varios aspectos de interés musical. Uno de ellos es la peculiaridad del violín huichol, de puente y arco redondeado -que permite tocar tres notas simultáneas- y su particular timbre. De la ejecución general destaca el ritmo “enérgico, pero a la vez sufre en cierto modo los efectos de las características *movedizas*, podemos decir, de la línea melódica” (156), donde la parte cantada es ejecutada en falsete. También señala que los finales de pieza invariablemente llevan *glissandos* descendentes, característicos de la música de los mitotes huicholes. Varias transcripciones musicales con acompañamiento de percusión y algunos comentarios sobre el papel del peyote concluyen el apartado.

¹⁰⁸ En 1937, durante el trabajo de campo en Hidalgo, Mendoza sufre un accidente automovilístico en el que se lesiona gravemente la columna vertebral, este hecho le obliga a permanecer por espacio de un año y medio enyesado (Mendoza 1963). Es en ese lapso que Mendoza, teniendo que suspender la investigación, redacta el escrito en torno a la música otomí.

otomí, el propósito de Mendoza fue “comparar un mayor número de versiones de un mismo canto, con el fin de obtener datos mejores y más amplios con respecto a la ideología contenida en el texto, así como para apreciar mejor la difusión de la música otomí en los lugares circunvecinos del Mezquital” (9). En la investigación, Mendoza se hizo cargo de la transcripción musical y Saldívar de la parte literaria. La primera parte de la obra presenta un panorama contextual de temas como: geografía, clima, origen de los otomíes, procesos de evangelización, alimentación, habitación, vestido, actividades laborales, gobierno, supersticiones y hechicerías, alcoholismo y lujuria, matrimonio y muerte, entre otros. La parte que concierne a las cuestiones musicales abarca desde el papel de la salmodia cristiana en el proceso de evangelización hasta el vocabulario utilizado en las comunidades otomíes a fines de los treinta para referirse a instrumentos musicales y ejecutantes.

El recorrido histórico por la música otomí comienza con las primeras menciones coloniales a instrumentos musicales y sigue con menciones a Seler y Brinton quienes rescatan de los cantos recogidos por Sahagún tres que son otomíes. En el apartado de “Los cantos otomíes”, Mendoza reitera la usanza de conceptualizar la música como religiosa y profana en su esquema clasificatorio de los cantos otomíes; una vez más se ratifica esta división de las expresiones musicales ya esbozada por Galindo y ratificada finalmente por Saldívar. En “Música profana”, Mendoza incluye: canciones de cuna, cantos que refieren a animales y cantos amatorios. La parte de “Música religiosa” no aparece en el estudio publicado.

Mendoza señala que los cantos fueron más relatados que “entonados” con uso de muy pocos sonidos y con inflexiones en la voz. Como Lumholtz, Mendoza utiliza la estrategia de cantar algunos cantos locales -provenientes del Archivo de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes- para obtener de los informantes otros cantos.¹⁰⁹ Al carecer de herramientas fonográficas, Mendoza explicita cómo recoge los cantos incluidos en su estudio, esto es, registrando al momento en papel pautado mediante “dictado” musical (en pequeños fragmentos de frase, aproximadamente de ocho sonidos) hasta completar todo el canto seguido del consiguiente cotejo con el propio informante. En total recogen 67 piezas.

Para Mendoza, el uso de pocas alturas -a veces un solo intervalo que asciende y desciende-, las pocas fórmulas prosódicas empleadas rítmicamente, la carencia de ritmo isócrono y la dirección descendente u oscilante de la melodía son algunos de los “aspectos más puros de indigenismo” (141) que ofrecen los fragmentos. Según Mendoza la mayoría de los cantos están incompletos y son reminiscencia de cantos más largos. En esta obra hay un marcado énfasis en la ascendencia cultural de los cantos, y aunque concede que varios ejemplos derivan del romance, no deja de señalar que “la música del Valle del Mezquital contiene un sello indígena inconfundible”, caracterizado en lo musical por el uso de idioma otomí puro, que impone su prosodia y fonética en la manera de melodizar (manteniendo líneas

¹⁰⁹ Mendoza parte del trabajo antecedente de Roberto Weitlaner en el Mezquital, en el que se incluyen las transcripciones fonéticas y traducciones libres de la letra de 14 cantos otomíes, aunque sin partes musicales y desde una perspectiva enfáticamente lingüística (Weitlaner y Soustelle 1935). Weitlaner recoge durante el lapso de diez años poemas y canciones en la zona otomí de Ixmiquilpan.

melódicas descendentes u oscilantes, ritmos particulares y formas alternativas de responsorio); el uso de escalas fragmentarias o primitivas que la alejan de los modos mayor y menor acercándola a los modos litúrgicos gregorianos, aunque diferenciándose de éste, al repetir escasas fórmulas melódicas (de pocos sonidos) alternadas. Por otra parte, en todas las muestras musicales, Mendoza ofrece diagramas de entonación, la escala utilizada, esquema sintetizado del ritmo y la parte literaria en dos versiones fonéticas y traducidas.¹¹⁰

En el estudio de Mendoza es loable que haya una pretensión clara de llegar a conjeturas históricas mediante el análisis musical: cadencias que remiten a viejos romances, melodías derivadas de la música litúrgica, el uso de onomatopeyas para ciertos cantos que aluden a animales, fórmulas rítmicas isócronas que parecen derivar de la danza. De igual manera, sobresale su tentativa de caracterizar formalmente a la música otomí. No obstante, la manera en que aborda otros rubros da cuenta de cierta postura prevaleciente en los días del Folklore musical. Por ejemplo: debido a que algunos cantos sólo utilizan dos sonidos y como máximo el intervalo de sexta, postula que entre menos número de notas se usan entonces los cantos son más antiguos. Asimismo, considera como netamente indígena la alternancia entre valores de dosillo y tresillo en la rítmica musical, o bien, el hecho de que algunos incisos terminen en una apoyatura ascendente lo considera propio y característico del canto otomí. Aún así, su estudio es exhaustivo y acude a las fuentes más actualizadas y acreditadas de ese entonces. Sorprende sobre todo su intuición para acercarse a la música otomí si se toma en cuenta que su preparación como investigador hasta esas fechas era autodidacta. El texto de Mendoza se hace acreedor a una halagadora reseña en el *Journal of the International Folk Music Council* (N. F. 1964).¹¹¹

Hacia fines de los treinta, el inglés Rodney Gallop publica dos artículos que abordan temas frecuentados dentro del Folklore musical. El primer escrito, "The music of Indian Mexico" (1939), tiene por objeto señalar el diluido aporte indígena presente en las tradiciones mexicanas en contraste con la fuerte herencia española manifiesta en instrumentos, formas musicales y líneas melódicas. Gallop encuentra, por ejemplo, que la primera parte de una danza de pascola de los yaquis tocada con violín y arpa bien podría ser el fragmento inicial de una sonata de violín de Haydn, aspecto que trata de demostrar con una transcripción musical. En contraste, Gallop advierte la peculiaridad de las combinaciones rítmicas en la música mestiza, rasgo que considera como netamente mexicano. En el segundo escrito, "Otomí indian music from México", de 1940, Gallop reorienta su postura y, si bien señala que las melodías "auténticamente indígenas" son raras en México por la avasalladora influencia hispana, al ritmo sincopado y patrones rítmicos de algunas piezas otomíes les concede "indudable" carácter indio considerándolas "la

¹¹⁰ Es de notar que sus diagramas recuerdan en algo los contornos melódicos que más tarde teorizará Mieczyslaw Kolinski (1965).

¹¹¹ Mendoza da seguimiento a la música otomí unos años después al identificar un juego infantil hispano del siglo XVI llamado "Pez Pecigaña" entre las costumbres otomíes y en el que dos participantes se canturrean (utilizando sólo tres alturas tonales) preguntas y respuestas en forma de responsorio (Mendoza 1943c).

primera música verdaderamente india”.

Gallop fue conocido por su interés musical al realizar trabajo de campo en México, en especial, enfocando su trabajo a los *huehuetls* y *teponaztlis* y al *juego de los voladores*; la mayor parte de sus indagaciones en tierras mexicanas aparecen en la síntesis titulada *Mexican Mosaic* (1939). El trabajo general de Gallop es tan importante que, inclusive, para 1941, es considerado por Otto Mayer Serra como “el autor del único estudio digno de tomarse en cuenta” (Mayer Serra 1941: 121) en lo tocante a Folklore. Ciertamente, Gallop matiza de manera franca varios postulados, compartidos por la facción de estudiosos musicales nacionalistas, que idealizan el pasado prehispánico. Esos mismos argumentos serán más tarde aprovechados por Otto Mayer Serra con el mismo fin.

Una de las publicaciones periódicas más conocidas, *Mexican Folkways*, dirige también la mirada a tradiciones indígenas. El último ejemplar de la revista, que aparece en 1937, es un número especial dedicado a los yaquis el cual se publica tres meses antes del acuerdo presidencial que restituiría parte de su territorio a este pueblo indio. En ese número, Francisco Domínguez saca a la luz su informe sobre la expedición a la región yaqui que más tarde es publicado en *Investigación Folklórica en México*. Asimismo, Frances Toor ofrece un par de artículos con breves datos musicales de la cultura yaqui que son corolario de su visita a la región en 1931. Algunos artículos de Elisa Osorio y Francisco Domínguez en torno a la música zapoteca y publicados en la revista juchiteca *Neza*, así como otros menos conocidos de Erna Fergusson, completan este ramillete de estudios de campo en torno a los pueblos indios.

Esta década de auge del trabajo de campo también tiene sus exponentes en el ámbito antropológico.¹¹² Raúl Guerrero, antropólogo y folklorista musical que por esos años inicia su carrera en el campo de la investigación, publica un par de estudios centrados en la música tradicional huave y zapoteca (Guerrero 1939a y 1939b). Por otro lado, en EE.UU. aparecen también algunas publicaciones que ponen de relieve lo musical como parte del entramado cultural. Una de ellas es la de Wendell Bennett y Robert M. Zingg, *Los tarahumaras*, publicada en 1935, y en la que los autores otorgan especial importancia a la música e instrumentos musicales. La permanencia de Bennett y Zingg entre los rarámuri de Samachique durante nueve meses de 1930, les confiere experiencia suficiente para valorar culturalmente instrumentos como la flauta de carrizo, el arco musical de boca, el palo de ludimiento, el violín (*dabéli*), la carraca de madera (*alíki*) y el tambor

¹¹² En ocasiones, los investigadores del “Departamento de Etnografía Aborigen” del Museo Nacional de Antropología fueron asignados a grabar música durante sus estancias fuera de la ciudad, como en el caso de Agustín Villagorda y Guillermo Velarde, que recaban datos en torno a la Danza de la Pascola en Tlaxcala: “Tales investigaciones no pudieron tener presupuesto para hacer viajes a Sonora, ‘debido a la crisis económica’ por lo cual atravesaba el país, de ahí que solo se recabaran datos sobre la Danza de la Pascola, en la cercana población de Tlaxcala, en donde se encontraba un número considerable de ‘yaquis de destacamento’” (Torres 1998: 68). De acuerdo con los informes del jefe del Departamento, esa investigación tuvo que hacerse ‘ya que en estos últimos años han sido tan solicitados los susodichos datos por los sectores científicos, comerciales y artísticos del país y del extranjero...’ (Vázquez Valle 1988a: 318). Como señala Irene Vázquez, “Para entonces las danzas del ‘Venado’ y de ‘Pascolas’ yaquis, formaban parte de los símbolos visibles del nacionalismo mexicano” (Vázquez Valle 1988a: 318).

(*kampóra*). Para algunos de estos instrumentos, inclusive, se sugiere posible procedencia y vías de difusión. Por otro lado, Bennett y Zingg destacan cómo los cantos rituales cumplen un papel central en actos rituales como los funerales, las curaciones y en toda ceremonia donde aparece la danza del *dutubúri*. Todas sus experiencias entre los tarahumaras son contrastadas con la información previa que ofrece Lumholtz (1902) con el fin de estudiar los procesos de cambio en la cultura a partir de elementos específicos.¹¹³ De hecho, Bennett y Zingg aportan un inventario de rasgos culturales de interés en términos musicales.

Otros estudios evidencian la creciente atención depositada en las culturas indígenas, como el trabajo de Nellie y Gloria Campobello, titulado *Ritmos indígenas de México*, que Otto Mayer Serra (1944) califica más tarde como “extraordinario libro” de investigación comparada. En realidad, muchos de los aportes que se publican durante el segundo lustro de los treinta son producto de trabajo de campo. En suma, el conjunto de publicaciones dejan ver cómo entre los investigadores de esos años hay una tendencia al estudio de comunidades indígenas vivas que compagina también con no pocos acercamientos de corte arqueológico e histórico dirigidos al pasado prehispánico. Como se verá más adelante, durante estos años también aflorarán algunos de los clásicos en torno a las tradiciones mestizas, seleccionadas como representativas de la cultura mexicana desde el decenio de los veinte, y que apoyarán el impulso nacionalista de la época desde el terreno del Folklore.

El énfasis revolucionario nacionalista

Durante el auge nacionalista del cardenismo, se intensifica la búsqueda de los cimientos de la mexicanidad con temáticas de investigación que apuntalan ese fin. El interés en la música prehispánica perdura en no pocos trabajos publicados por entonces: Rubén M. Campos (1936), José E. Guerrero (1937), Bodil Christensen (1939), Daniel Ayala (1937) y Sofía Cancino (1937), entre otros, ponen de relieve el pasado prehispánico en relación a las culturas indígenas del presente. Varios de estos escritos fueron publicados en la Revista *Cultura Musical* dirigida por Manuel M. Ponce y Jesús C. Romero.

En el plano internacional aparecieron varios textos que dan cuenta de las nociones en boga en torno a la música prehispánica. Un par de ellos fueron publicados por importantes figuras del Folklore musical como Manuel M. Ponce y Vicente T. Mendoza quienes sacan a la luz sus escritos en el *Boletín Latino-Americano de Música* de Uruguay. Cabe notar que, entre 1935 y 1938, en ese “boletín”, editado en sendos volúmenes de entre 400 y 900 páginas, sólo se publicaba lo más connotado de cada país latinoamericano. Allí aparece el artículo “Apuntes sobre música mexicana” de Ponce, donde refleja la necesidad de concebir a la música prehispánica como elemento sustancial de lo mexicano y como sustento del

¹¹³ Según Isabel Aretz (1980: 36), Bennett y Zingg transcribieron 23 melodías grabadas por Lumholtz a fines del siglo XIX, sin embargo, por lo menos en la versión en español de esta obra, no aparecen.

nacionalismo musical. Aunque Ponce está claro en que “la música que acompañaba estos bailes se perdió para siempre” (Ponce 1937: 39), plantea una manera de acercarse al estudio de la música prehispánica que es para entonces ya un modelo: subrayar el grado de avance de las civilizaciones precortesianas homologado con su música; utilizar como fuentes principales a cronistas y misioneros; y centrar la atención en los instrumentos, sus afinaciones y escalas (generalmente pentatónicas). Por otra parte, las nociones de Ponce en torno a los intrincados procesos transculturales coloniales en el rubro musical pueden sintetizarse en que: “Las dos grandes corrientes musicales que llegaron a nuestra tierra -religiosa y profana- mezcláronse a los últimos ecos del arte de los nahuas e impulsaron el sentimiento musical indígena” (40) “Naturalmente que en este mestizaje predominó la música española, más organizada que los primitivos cantos aborígenes. Y esa herencia subsiste hasta nuestros días en la música popular mexicana (41).

Por otro lado, el escrito de Vicente T. Mendoza titulado “Música precolombina en América” (1938), publicado un año después, sostiene que parte significativa del arte musical indígena prehispánico permanece “puro” en las culturas actuales de algunas regiones de América y México, y que hay cierta relación entre condiciones geográficas y estilos de las distintas expresiones musicales americanas. Según Mendoza, elementos musicales como los instrumentos, las melodías, los ritmos, las escalas y la “ideología” de los cantos ofrecen la posibilidad de deducir el estado de un arte musical pre-europeo en América. Así, deduce que la música prehispánica debió de haber sido fuertemente rítmica dado el variadísimo instrumental de percusión. También concluye que por el número de instrumentos de aliento seguramente se buscaban la exaltación dionisiaca por medio de los “sonidos agudísimos”. Sobre las melodías señala que las de mayor difusión son las descendentes, que generalmente comienzan en la parte más aguda y descienden a lo más grave del ámbito, pero señala que también hay ocasiones en que el ámbito de la melodía es muy restringido (de tres o cuatro sonidos), con lo que “indican que el pueblo que los acostumbra se halla en etapas, tanto más primitivas, cuanto menor sea el número de sonidos que emplee” (Mendoza 1938: 245). Para Mendoza, “la música aborígen de América está basada principalmente en el ritmo” (249) y en escalas pentatónicas: “Lo que primero salta a la vista en un setenta por ciento de la totalidad de cantos indígenas americanos es que las escalas en que se basan carecen casi siempre de dos sonidos diatónicos, es decir, son pentatónicas” (251) y que esta pentatonía en un 50 % carece de semitonos, como en la escala más generalizada: DO, RE, MI SOL, LA. Mendoza encuentra coincidencias entre las escalas de los yaquis y de los pápagos con las del norte de Europa, lo que según él denota una clara influencia europea en América pero de épocas prehistóricas. Una exacerbada mirada difusionista y evolucionista unilineal se conjunta en la perspectiva prehispanista de Mendoza, que influye a no pocos de sus contemporáneos.

Pero al lado del énfasis prehispanista, el interés en la música mestiza también aflora con fuerza durante este lustro; de hecho, algunos de los estudios publicados por estos años se convierten en clásicos de la disciplina. Indudablemente, uno de

ellos es el de Gabriel Saldívar, *El Jarabe, baile popular mexicano* (Saldívar 1937), que termina por ratificar la importancia de esta expresión como componente esencial de la cultura nacional. Saldívar presenta un interesante rastreo histórico del género, sus orígenes y menciones literarias y citas pictóricas. Parte sustancial de su escrito es la descripción del jarabe en lo musical y en lo dancístico. Es de notar que Saldívar transcribe el análisis musical que Juan N. Cordero hiciera casi cuarenta años antes y lo contrasta con las pesquisas de su propia descripción musical del género.

Otro escrito que se vuelve un clásico es el de Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano* publicado en 1939. En su exhaustiva obra Mendoza postula que el corrido mexicano descende del romance español; para ello, ofrece amplios antecedentes, hace un recuento de romances tradicionales identificados en México y aborda el corrido mexicano en relación con los romances de relación. Parte central de su investigación es el análisis de la parte literaria y el análisis musical entre géneros, presentados con minuciosos análisis comparativos, lo que lo aventaja de acercamientos previos. Un enorme *corpus* de ejemplos de romances españoles, corridos y romances de relación, clasificados por tema y época, componen la mayor parte del estudio, algunos transcritos musicalmente en su totalidad. El agudo prólogo que hace Jesús C. Romero para presentar el libro, aprovecha para cuestionar el tratamiento del tema por autores precedentes que lo habían abordado más literaria que musicalmente por lo que el trabajo de Mendoza se instituye como un referente ineludible del Folklore de esos años.¹¹⁴

Algunos otros breves escritos también se abocan al estudio de la música mestiza en conjunción con las sociedades indígenas: “El origen de los sonos” de Gabriel Saldívar (1938); “La Zandunga” y “Los huapangos” de Higinio Vázquez (1936 y 1938); y “La música zapoteca de Juchitán” de Elisa Osorio Bolio de Saldívar (1939). Otros, como “El Folklore Musical de México” de Rubén M. Campos (1937), abordan los géneros mestizos y hacen hincapié en el papel del desarrollo tecnológico y la influencia de los nuevos géneros musicales mediáticos. Hay que recordar que en la década de los 30 se consolidan la industria fonográfica, radiofónica y cinematográfica, fenómeno que generará grandes cambios en el gusto musical social. La importancia de las canciones populares en el cine nacional de los años treinta, por ejemplo, fue enorme (Pérez Turrent 1992).

Durante el segundo lustro de los treinta, no sólo se publican importantes estudios, sino que se promueve la difusión de la música folklórica entre el público urbano. En 1937 por primera vez se presentan algunas danzas tradicionales en la sala del Palacio de Bellas Artes. La “Primera gran serie de exhibiciones de danzas mexicanas auténticas” es auspiciada por el Departamento de Enseñanza Agrícola y Normal Rural de la SEP y coordinada por los profesores Luis Felipe Obregón y Jesús Acosta (Rodríguez 1988). De acuerdo con Raúl Guerrero, la participación de las danzas tuvo un gran impacto entre el público general:

¹¹⁴ De acuerdo con Clara Meierovich (1995), las aseveraciones de María Luisa De la Torre en torno al corrido, incluidas en su obra *El Folklore en México*, ejercen gran influencia en Mendoza para retomar ese tema. Asimismo, señala acertivamente que Mendoza inspiró su tesis hispanista en torno al corrido en la obra de Gabriel Saldívar (1934).

las vio el pueblo y tuvieron mucho éxito. Hubo exhibiciones en Bellas Artes, en la Alameda, en algún club deportivo. Fue la primera exhibición que se hizo en esa forma y casi todo el país estuvo representado. [...] Luis Chávez Orozco era el jefe de Asuntos Indígenas en la época de Lázaro Cárdenas. Era un individuo muy indigenista, un gran historiador, de manera que le dio mucho impulso a todas esas cuestiones. Él auspició mucho trabajo. Además, Luis Felipe Obregón era muy amigo de él, de manera que obtuvo el patrocinio perfectamente. (Lomelí 1991:44-45)

Este apoyo a la difusión va de la mano con un interés generalizado en el Folklore en varios países del mundo, por ejemplo, José de Jesús Núñez y Domínguez como representante y director del Museo Nacional propone en el Congreso Internacional de París de 1937 la creación de un Instituto Internacional de Folklore (Vázquez Valle 1988a). En 1939, el Congreso Internacional de Americanistas recomienda a los gobiernos de América la creación de institutos de Folklore en las universidades y museos folklóricos, así como escuelas de arte aborigen donde se cultive y estudie científicamente el folklore (Vázquez Valle 1988a). En 1938, se funda la “mesa de música” en el Departamento de Asuntos Indígenas donde se apoya la edición de varias publicaciones importantes de los cuarenta y la “tecnificación musical” de los indígenas (Romero 1947a: 769). Durante el cardenismo, en el Museo Nacional, una sección de Folklore estuvo a cargo de Rubén M. Campos que recopiló música tradicional principalmente en la ciudad de México. En abril de 1940, el Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas editó el *Primer Álbum de Música Aborigen* integrado por arreglos a piezas musicales procedentes de once etnias del país (Vázquez Valle 1988a).¹¹⁵

A mediados de los treinta, puede advertirse también cierta preocupación por la formación de investigadores. Según Jesús C. Romero, Manuel M. Ponce introduce la cátedra de Folklore musical en la Escuela Universitaria de Música en febrero de 1934 (Romero 1950), sin embargo, José E. Guerrero señala que no es sino en 1935 cuando se establece esa cátedra (Guerrero 1957), mientras que Estanislao Mejía asienta que fue fundada en 1937 (Mejía 1950). Pese a la ambivalencia de la fecha de instauración, Ponce contribuye en la formación de una pequeña generación de investigadores; aunque es necesario mencionar que su labor docente no tuvo los resultados esperados por la falta de un programa adecuado y por su irregular asistencia para impartir la cátedra (Guerrero 1957).

Las Sociedades de Folklore y la pugna con los musicólogos españoles

El verdadero auge de los estudios de Folklore musical en México se consolida con la formación de sociedades de estudiosos que guían el rumbo de la disciplina en los subsecuentes años. Un evento significativo en este periodo fue la conformación, el 30 de agosto de 1938, de la Sociedad Mexicana de Folklore. La constitución de la sociedad obedecía a la recomendación que, en una conferencia en el seno de la

¹¹⁵ También en este lapso de los treinta puede identificarse un mayor contacto académico entre los estudiosos del folklore de varios países americanos, evidente en publicaciones como el *Boletín Latino-Americano de Música* y la noción de “Americanismo musical” de Curt Lange.

Sociedad de Antropología, había hecho el connotado folklorista estadounidense Ralph Steele Boggs. Así, se conformó la Sociedad Mexicana de Folklore como filial de la Sociedad Mexicana de Antropología; los estudiosos más interesados, Vicente T. Mendoza y Gabriel López Chiñas resultaron electos como secretarios y Raúl Guerrero como tesorero de la Sociedad. Luego de 1940, la sociedad sigue otro derrotero, sin embargo, se mantiene como el principal foco de desarrollo del Folklore musical.

También por esos años es fundada otra instancia importante, el Instituto Mexicano de Musicología y Folklore, de corta vida, pero en el que participaron connotadas figuras de la investigación musical. El Instituto estuvo íntimamente ligado a “la presencia en México de distinguidos musicógrafos hispanos” (Mendoza 1953a: 105), hay que recordar que el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas brindó su apoyo y hospitalidad a los intelectuales españoles perseguidos en la guerra civil española. De hecho, La Casa de España en México inició sus actividades en julio de 1938 con el propósito de acoger temporalmente a este nutrido grupo de estudiosos entre los que se encontraban Adolfo Salazar, Jesús Bal y Gay, José Gaos y Enrique Díez-Canedo. El Instituto, fundado el 30 de agosto de 1939 por iniciativa de Luis Sandi, entonces Jefe de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes, publicó un solo número de su “Boletín” en el que se incluyeron textos de Esperanza Alarcón, Jesús Bal y Gay, Adolfo Salazar y Roberto Téllez Girón. Sin embargo, el Instituto Mexicano de Musicología y Folklore sólo llevó a cabo una sesión, el 22 de agosto de 1940 (Mendoza 1953a), y feneció “de inanición” ese mismo año (Romero 1947a).

Uno de los resultados de la llegada de los musicólogos españoles a México fue una histórica pugna al interior del gremio del Folklore musical. Debido al constante interés en discutir y definir los intereses de la disciplina del Folklore en el ámbito musical mexicano, el Instituto Mexicano de Musicología y Folklore se propuso, en su única sesión de 1940, someter a discusión el escrito de Jesús C. Romero “Observaciones acerca del término Folklore” (1942) con el fin de adoptar o desechar la definición de “Folklore” que allí se proponía. Poco antes, Jesús Bal y Gay había publicado una dura reseña sobre la obra *El romance español y el corrido mexicano* de Vicente T. Mendoza y se esperaba una fuerte crítica al escrito de Romero.¹¹⁶ El texto había sido discutido con anterioridad en la Comisión Técnica de Folklore (1929), pero por distintas vicisitudes no pudo ser publicado. La sesión consistiría en la exposición del autor, una réplica, una ronda de intervenciones, contrarréplica e informe del Comité del Instituto. Al evento acudieron tanto figuras representativas de la musicología histórica como del ramo del Folklore musical, entre ellos: Luis Sandi, Adolfo Salazar, Jesús Bal y Gay, Gerónimo Baqueiro Foster, Daniel Castañeda, Francisco Domínguez, Otto Mayer-Serra, Vicente T. Mendoza y Roberto Téllez Girón. La asamblea fue una acalorada discusión, que según el propio Romero a veces tomó el tono de “expresiva”, “vehemente” y “sarcástica” (Romero

¹¹⁶ Quizá por es misma razón, Mendoza más tarde, en un artículo dedicado exclusivamente a la influencia hispana, justifica sus necesarias omisiones como pionero en ciertos temas: “de hecho me ha tocado internarme en un campo inexplorado cuando los musicógrafos españoles de prestigio, con quienes ahora convivimos aún no habían llegado; pero consciente de nuestra época, me impuse como misión ahondar en estos problemas apasionantes [...]” (Mendoza 1953e: 6-7).

1947a: 689), pero que finalmente fue calificada por Romero como “Una sesión folklórica memorable”.

La sesión fue narrada con gran detalle por Romero, no pasando por alto las cuentas pendientes entre investigadores nacionales e hispanos y la competencia entre estudiosos, ofreciendo una muestra del pulso disciplinario a inicios de esa década. Romero hace énfasis en el menosprecio de Bal y Gay hacia la recién conformada Sociedad de Folklore (Romero 1947a: 688) y prácticamente narra una justa académica entre la élite de intelectuales mexicanos y españoles. El encontronazo pone de manifiesto la autoconfianza de Romero, pues los españoles azuzan a su mejor intelectual, Salazar -con un amplio bagaje y agudo ojo crítico- a arremeter contra las tesis propuestas por Romero. Como resultado, tanto la Sociedad Folklórica de México como el Instituto de Musicología y Folklore adoptan las nociones de Romero en torno al Folklore y se acuerda la publicación de sus premisas centrales en el *Anuario de la la Sociedad Folklórica de México* en 1942.¹¹⁷

De estos hechos es conveniente subrayar un par de cuestiones. Por un lado, el escrito de Romero revela que durante las primeras cuatro décadas del siglo XX el conocimiento del Folklore en México fue un área de estudio reducida a un grupo pequeño de personas que solían tener largas discusiones en torno a la manera de comprender su propio quehacer disciplinario. En gran medida, estas iniciativas fructificaron en la definición propuesta por Romero en la sesión de 1940 ante el Instituto Mexicano de Musicología y Folklore. Es importante notarlo porque el interés en discutir y definir los propósitos de la disciplina durante los veinte, treinta e inicios de los cuarenta, no se repetirá en el decenio de los sesenta al adoptar el término “Etnomusicología” para denominar a esa parte especializada del Folklore dedicada al estudio musical. Asimismo, destaca la tirante colaboración presente entre los investigadores en torno a lo culto y lo popular en el país; una facción, representada por los musicólogos históricos españoles, y la otra, por la camada de estudiosos mexicanos influenciados por el nacionalismo. Desde entonces puede advertirse en México la brecha entre la Musicología histórica y el Folklore musical; separación disciplinaria fundada en las posturas “clasistas” sobre “alta” y “baja” cultura.

El Folklore musical y la década de los treinta

No obstante que, para Jesús C. Romero (1947a), el Folklore comienza a madurar en los años veinte, se ha visto cómo desde el último cuarto del siglo XIX había estudios

¹¹⁷ No obstante, unos años después, Gerónimo Baqueiro Foster aprovecha la publicación en notación moderna del *Cancionero de Upsala*, realizada por Jesús Bal y Gay, para arremeter contra el trabajo de este estudioso español. Al final de su aguda crítica, Baqueiro sentencia: “esta clase de trabajos, deben confiarse a especialistas calificados por la crítica correspondiente y no a recomendados cuyos trabajos de investigación todavía no han pasado ‘por el meridiano glorioso de la imperación’” (Baqueiro 1944b: 206). Este “ajuste de cuentas” tenía sus razones. Jesús Bal y Gay, en sus notas periodísticas de *El Universal*, constantemente había atacado a los historiadores de la música en México y a los compositores de orientación nacionalista. En *Revista Musical Mexicana*, por ejemplo, se dio seguimiento a una polémica de Bal y Gay con Ponce a inicios de 1944 sobre la supuesta “insinceridad” del “Concierto para violín y orquesta” de Ponce.

cabalmente académicos en torno a lo que luego se denominó “Folklore musical”. En lo general, la posición nacionalista entre los folkloristas mexicanos se exagera al extremo y, sólo con excepciones, se dialoga abiertamente con la producción académica extranjera publicada antes de 1920. Aunque varios de ellos abrevan del conocimiento aportado previamente, no todos lo reconocen; esta práctica encuentra raíces en Romero y es reiterada por Saldívar y la mayor parte de su generación. Sin embargo, en Saldívar hay una mirada nacionalista más mesurada que la de sus contemporáneos,¹¹⁸ muchos de los cuales, por lo menos hasta 1934, producen conocimiento folklórico con miras a servir como fuente a la composición musical académica nacionalista o para darlo a conocer al público urbano mediante “armonizaciones” para piano. Es importante notar que las misiones de la Sección de Música de los años treinta tenían como objetivo recolectar música para la docencia musical escolar y, en no pocas ocasiones, las piezas recolectadas fueron “arregladas” para ser tocadas por orquestas en el Palacio de Bellas Artes.

Como en el caso de otros países, el movimiento nacionalista en el ámbito musical involucró principalmente a los creadores y a los investigadores de la música. En México los compositores académicos se vincularon fuertemente con el desarrollo del Folklore. Algunos de ellos jugaron un papel protagónico en las políticas culturales del país, respaldándose en la proyección que les ofrecía su propia obra musical de alcances no sólo estéticos, sino también políticos, instituyéndose como los portavoces de las cuestiones musicales ante la sociedad. Sin embargo, el Folklore fue alentado por su utilidad en términos de la creación musical, más que por el valor cultural de las expresiones en sí mismas. En general, durante los treinta se incrementa el uso de elementos indígenas en la composición musical académica. Para sus propósitos, los compositores desmenuzan la música indígena y campesina: la analizan para desentrañar su *ethos* (Rolón 1930), disciernen entre lo que puede ser considerado popular y lo no-popular (Chávez 1930a, b, c), evalúan y sancionan sus expresiones urbanas (Sandi 1931), califican las influencias populares extranjeras (Ponce 1937), reflexionan sobre sus límites y alcances (Chávez 1930d) o sobre su compromiso social (Mejía 1938), pero a menudo se les escapan aseveraciones y comentarios que explícita o implícitamente son peyorativos, racistas o clasistas para la música que supuestamente defienden. Un profundo colonialismo interiorizado prevalece en el ámbito musical, comenzando, inclusive, por los folkloristas.

Con las reformas que instaura Carlos Chávez en el Conservatorio a inicios de la década, se da un mayor impulso a la investigación musical y, con ello, al Folklore musical. En general, las publicaciones ponen de relieve los tópicos en boga. Uno de los temas, el pasado musical prehispánico, axioma central y punto de partida de “lo mexicano”, es profusamente abordado, sin embargo, es el estudio de Castañeda y Mendoza (1933) el que establece un paradigma para acercarse a esa temática. Por su parte, el trabajo de Romero, Saldívar y Galindo subraya la importancia de la música colonial y los procesos transculturales ocurridos en ese periodo, sin

¹¹⁸ Si bien es cierto que Saldívar no deja de ver en las tradiciones musicales indígenas “una fuente de conocimientos de grandes posibilidades para los músicos que se dedican a la producción sobre motivos folklóricos” (Saldívar 1934: 74), su estudio no se aboca necesariamente a ese fin.

embargo, hay un marcado énfasis en las tradiciones musicales mestizas.

Es precisamente en este decenio que comienzan a aparecer obras folklórico-musicales de mayor envergadura, en formato de libros y trabajos monográficos, que permiten trascender los límites restringidos de una noticia, un artículo o un ensayo. Al respecto pueden advertirse diferencias de calidad entre las publicaciones especializadas (*Revista Música*) y las publicaciones de divulgación de gran tiraje (las obras de Campos y Vázquez Santa Ana, o las de revistas como *Mexican Folkways*); evidentemente, las obras de más tiraje ejercieron un mayor impacto social.

Un aspecto que caracteriza a la década de los treinta es la publicación de varias historias de la música en México. En general las “historias” tuvieron el papel de realizar síntesis del conocimiento musical ofreciendo cierto ordenamiento a la información disponible hasta entonces. No obstante, cada una pone el acento en temas específicos como la llamada canción (Vázquez Santa Ana) -un enorme cajón donde cabe casi cualquier género tradicional-; el mestizaje racial-musical (Galindo); o las filiaciones de los géneros y los procesos transculturales (Saldívar). Las historias comparten el sitio común de la visión nacionalista y tienden en general a entender las tradiciones musicales como estáticas, estimando también su “autenticidad” y “pureza” en el marco de un discurso esencialista, lo que no demerita su enorme labor de síntesis.

Otro rasgo representativo de los años treinta es el afán por tener un mejor conocimiento de las expresiones musicales de las culturas indígenas vivas. El trabajo etnográfico-musical despuntó en estos años y básicamente lo caracterizó la recolección musical sin ayuda de medios fonográficos. Investigadores notables como Francisco Domínguez, Roberto Téllez Girón, Vicente T. Mendoza y Raúl Guerrero figuran como pioneros de esa labor. Desde entonces pueden advertirse ciertas regiones y etnias como las preferidas para los estudiosos: la región yoreme, el Valle del Mezquital, la Sierra norte de Puebla, los Altos de Chiapas, la Mesa del Nayar, la región rarámuri, el Istmo de Tehuantepec y la Huasteca. En conjunto, la labor realizada por estos estudiosos es admirable y constituye uno de los cimientos de la actual etnomusicología mexicana.

Las temáticas de estudio a las que se dedica el Folklore musical durante el siglo XX se presentan durante los veinte y se consolidan en los treinta, aunque el interés en algunos tópicos remite a decenios atrás, como en el caso de la música prehispánica y el jarabe. Las publicaciones de Rubén M. Campos representan toda una manera de concebir el Folklore musical; la generación siguiente abre un nuevo ciclo que critica esa manera previa de asumir el estudio folklórico-musical, apareciendo estudiosos con mayores pretensiones científicas. Los investigadores afinan sus estrategias abrevando con discreción de la lingüística (etimologías), la historia (códices y crónicas de época) o la antropología (etnografía), y a las que subyace una fuerte influencia de la musicología comparativa (identificación de escalas, ritmos y estructuras musicales; acercamientos organológicos diacrónicos o sincrónicos). Pueden identificarse ya propuestas clasificatorias de la música, pero en las que rara vez se toman en cuenta las taxonomías locales. Difusionismo y evolucionismo unilineal siguen predominando en las perspectivas: el interés por los

orígenes de las tradiciones, expresado décadas atrás por Manuel Toussaint, perdura generalizadamente, así como la preocupación por la autenticidad esencialista de las expresiones musicales.

Algunas categorías comienzan a ser utilizadas con frecuencia, como la de “Música regional”, de uso corriente para Domínguez y Téllez Girón, o el término de “Folklore musical” -acuñado por Ponce en sus primeros escritos- para referirse al rubro musical de la disciplina del Folklore. En términos académicos, la división entre lo culto y lo popular se establece desde los Congresos de Música de los veinte, pero se consolida durante los cuarenta con la injerencia de los musicólogos españoles: Salazar, Bal y Gay y Mayer-Serra.

La importancia de Jesús C. Romero entre 1926 y 1940 es notoria. En los Congresos Nacionales rompe con la generación hegemónica de estudiosos precedentes (Romero 1928), reitera un par de años después su agudo cuestionamiento a la postura dominante (Romero 1930b), prologa a Mendoza (Mendoza 1939) y es el representante del gremio mexicano ante el embate de los musicólogos españoles (Romero 1947a). Pero Romero cierra otro ciclo hacia fines de los treinta y la escena folklórico-musical es ocupada entonces, casi en su totalidad, por el trabajo de Vicente T. Mendoza, quién para 1936 ya forma parte de la nómina de investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional. En el trabajo de Mendoza comienzan a aflorar perspectivas comparativas más sistemáticas y destaca también su intención de llegar a conjeturas históricas echando mano directa del análisis musical. Durante los treinta aborda algunos de los temas más importantes de la agenda nacionalista: el pasado prehispánico (Castañeda y Mendoza 1933), el presente indígena (Mendoza 1963) y las expresiones mestizas (Mendoza 1939). Mendoza se vuelve muy conocido y prestigiado por la exhaustividad mostrada en sus estudios, especialmente en *Instrumental precortesiano* y *El romance español y el corrido mexicano*. Su gran labor recopiladora, su vasto conocimiento de fuentes, su extraordinaria habilidad como transcriptor y hasta su gran caligrafía musical lo hicieron destacar entre los estudiosos de su generación.

Por estos años, la formación del folklorista musical es autodidacta, pero el concepto de folklorista varía durante todo este periodo: para Nicolás León, el folklorista es un etnólogo especializado; para Ponce, la composición musical y el folklore van de la mano; para Romero, el Folklore es una rama antropológica. No obstante, para algunos como Rubén M. Campos, el *Folk* del Folklore debe dejar de lado a las sociedades indígenas como parte fundamental de su estudio.¹¹⁹ Más

¹¹⁹ En una de sus obras Campos asevera: “Los músicos amigos de lo exótico podrán ir entonces a esas lejanas regiones a traer, recogidos pacientemente, cantos seris y yaquis, es decir, cantos exóticos y ajenos al acervo que constituye el folklore mexicano propiamente llamado así, la producción musical del pueblo que evoluciona, que se instruye, que piensa con idénticas modalidades de pensamiento indoeuropeo, pueblo indígena afinado por la herencia del mestizaje, que ya no es posible que sea como el indio confinado en una sierra, aislado en sus reservaciones voluntarias por enorme y profundísimos precipicios, puñados de seres primitivos, que tienen sus creencias, sus ritos y su música absolutamente aparte de la nuestra, de la mexicana. [...] Es bella y sagrada la tradición india para los que blasonamos de ser indios; pero es nuestro deber racial traer al indio salvaje a participar de nuestra cultura, y no renunciar a los beneficios de esa cultura para ir a incorporarnos nosotros al salvajismo.” (Campos 1928b: 150-152)

tarde, Mendoza pugna por entender al Folklore como una disciplina independiente. En realidad, durante los veinte y los treinta pocos materiales aparecen bajo el título específico de “Folklore musical” y la mayoría se supeditan al conjunto de estudios de Folklore. Ponce y Rubén M. Campos utilizan ese término para particularizar su objeto de estudio desde 1930, pero es quizá Mendoza quién lo reafirma y lo da a conocer más en una serie de artículos publicados en *Orientación Musical* en 1941.

El interés americanista en el Folklore musical y el impulso difusor que otorga la administración de Lázaro Cárdenas a las expresiones populares redondean este contexto de fines de los treinta. Varios autores (Anaya 1958, Rodríguez 1967, Frenk 1975, Moedano 1976, Rodríguez 1989) coinciden en que a fines de la década de los treinta comienza “la verdadera etapa de estructuración científica del folklore en México” (Moedano 1971: 23). Algunos hechos importantes de la época justifican esta opinión compartida en torno a la historia del Folklore. Uno de ellos es la marcada influencia de Ralph Steele Boggs, a partir de 1938, sobre la generación de estudiosos que serán a la postre representativos de los estudios de Folklore, y que culminará con la fundación de la Sociedad Mexicana de Folklore en ese mismo año, la cual tendrá, ya como Sociedad Folklórica de México, una intensa actividad que caracterizará el quehacer del Folklore musical durante la década de los cuarenta.

El contexto pos-cardenista

Al término del periodo presidencial de Cárdenas comienza a desvanecerse la dirección política de su grupo, durante los sexenios de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán, ocurre un viraje político que hace transitar al país del nacionalismo revolucionario al desarrollismo capitalista. Éste se refleja en el marcado crecimiento agropecuario y la intensa industrialización del país. El indigenismo de estos años pasó a ser parte fundamental de la política gubernamental como elemento uniformador de las diferencias culturales. El país participó activamente del indigenismo americanista al ser sede del Instituto Indigenista Interamericano, fundado en 1940, en el Primer Congreso Indigenista Interamericano realizado en Michoacán. En ese congreso surgieron lineamientos para la integración de los pueblos indígenas al desarrollo económico de los países latinoamericanos (Medina 1988).

Otras instituciones fundadas en este decenio también se destinan a apoyar el proyecto cultural hegemónico. Una de ellas fue el Instituto Nacional Indigenista, fundado a fines de 1948, orientado a la integración nacional del indio, aunque en la práctica, el INI jugó un rol político en las regiones y también un papel modernizador más que integracionista (Nolasco 2003). Otra institución fundada en este decenio fue el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA) que asume como tarea el fomento e investigación de las expresiones consideradas “artísticas”, así como la organización de la educación en torno a las mismas; labores todas orientadas “hacia el público en general y en especial hacia las clases populares y la población escolar” (como lo señala la *Ley que crea el INBA*). En esta década se advierte una creciente difusión de las expresiones folklóricas; los certámenes internacionales de música y danza y los festivales folklóricos remiten precisamente hasta 1940. Durante el Primer Congreso Indigenista Interamericano, a la par del tratamiento de la redistribución de la propiedad rural y la reforma agraria, se recomienda fomentar la música, la danza y el teatro autóctonos y “auspiciar a los conjuntos que con tal objeto se formen para que puedan recorrer las naciones americanas” (Confederación de Trabajadores de América Latina 1940: 49). Los “representantes de las tribus indígenas” proponen que “el Segundo Congreso Interamericano de Turismo en el año de 1941, se efectúe en Festival Folklórico” para lo que necesitan que “se preparen con oportunidad a los grupos artísticos indígenas que seleccionen para venir a participar con sus bailes, canciones y exhibición de trajes en el festival folklórico interamericano que va a tener lugar en la Ciudad de México en el año de mil novecientos cuarenta y uno, en ocasión del Segundo Congreso Interamericano de Turismo, valorando el gran interés que los grupos indígenas de México tienen en recibir la visita de sus hermanos de América”(49). Entre 1942 y 1946 no era sorprendente que las conferencias sobre Folklore fueran en el Palacio de Bellas Artes y se publicaran a la brevedad (Romero 1947a: 738). Los suplementos dominicales de los principales periódicos ciudadanos de esos años continuamente publicaron artículos de Folklore. También las obras

compuestas por folkloristas tuvieron divulgación: en 1945, por ejemplo, son tocadas en Bellas Artes por la Orquesta Sinfónica de Jalapa las orquestaciones de Baqueiro sobre “El Pájaro Cú”, “La Morena”, “La Bamba” y “El Balajú” (Escorza 1999a). La proyección y difusión de las expresiones folklóricas pronto tuvo un mayor alcance, hay que recordar que el énfasis que los gobiernos de estos años depositaron en la “cuestión indígena” pasó a ser tema de las expresiones mediáticas masivas vinculadas a la iniciativa privada como el cine y el radio. Durante los años cuarenta y cincuenta, cineastas como Emilio “el indio” Fernández y Gabriel Figueroa exacerbaban en sus producciones el nacionalismo del país mediante sus expresiones folklóricas; es el tiempo de las figuras populares que, con el tiempo, se yerguen como estereotipos de la mexicanidad: Pedro Infante, María Félix, Dolores del Río, entre otros. Hay que recordar que el impacto del cine y la radio antes de 1950 fue enorme: el alto índice de analfabetismo del México de entonces fue fundamental para que estos dos medios masivos adquirieran un papel preponderante como narradores audiovisuales de la historia y la cultura mexicanas entre la sociedad. Evidentemente, la música de raigambre tradicional jugó un papel importante en el esplendor del cine mexicano contribuyendo al tejido de expresiones artísticas que apuntalan el nacionalismo, pero más que nada a los estereotipos de la cultura popular (Monsiváis 2000, Pérez Montfort 2003a).

La Sociedad Folklórica de México: ruptura entre Antropología y Folklore

En el plano del Folklore, un primer acontecimiento que caracteriza a la década de los cuarenta es la separación de la Sociedad Mexicana de Folklore de la Sociedad Mexicana de Antropología. La Sociedad, que se instituyó como filial de la antropológica en 1938, dos años más tarde se independizó convirtiéndose en la Sociedad Folklórica de México. De acuerdo con Moedano, “la incomprensión e intolerancia de algunos de los antropólogos, aunadas a la susceptibilidad y orgullo de algunos de los folkloristas, trajeron consigo la separación de ambas corporaciones” (Moedano 1976: 266). Esta escisión académica es importante porque asume una postura disciplinaria definida, encabezada esencialmente por Vicente T. Mendoza quién insistió con frecuencia en considerar el Folklore como una disciplina independiente de la Antropología.

Históricamente puede observarse que desde el siglo XIX “un elemento esencial en ese proceso de institucionalización de las disciplinas fue el esfuerzo de cada una de ellas por definir lo que la distinguía de las demás, especialmente lo que la diferenciaba de cada una de las que parecían estar más próximas en cuanto a contenido en el estudio de las realidades sociales” (Wallerstein 1996: 34). La postura de Mendoza es importante, históricamente hablando, pues en realidad el Folklore nunca encuentra cabal cabida ni en el ámbito académico musical ni en el antropológico. De hecho, las fronteras entre Folklore y Etnografía nunca fueron muy claras. Ya desde la introducción de *La población del valle de Teotihuacán*, Manuel Gamio muestra ambivalencia al especular sobre las fronteras entre ambas. Quizá por ello el continuo maridaje y divorcio entre el Folklore y la Antropología

perdura durante varios decenios hasta el declive del Folklore en los años setenta. Con la posición disciplinaria de Mendoza, que veía el Folklore como ciencia independiente, el desarrollo futuro de una fracción muy representativa de estudiosos del folklore se desenvuelve aparte de la antropología precisamente cuando ésta comienza su etapa de “época de oro”. Hay que recordar que en 1940 se funda el Instituto Nacional de Antropología e Historia y la Escuela Nacional de Antropología e Historia, y se encuentra en auge el impulso indigenista posrevolucionario (Nolasco 1970).

Así, los esposos Mendoza asumen la presidencia y secretaría de esta nueva sociedad apoyada principalmente por la Universidad Nacional. Uno de los primeros aportes de la Sociedad Folklórica de México fue la publicación de su *Anuario*, desde 1942, el cual se consolida como un importante foro para la pequeña comunidad de estudiosos del folklore. El *Anuario de la Sociedad Folklórica de México* es la primera publicación totalmente especializada en Folklore y se publica sin interrupción de 1940 a 1954, aunque dura hasta 1956. Los esposos Mendoza publican dos volúmenes extraordinarios en 1953 y 1958, titulados respectivamente, *Aportaciones a la Investigación Folklórica de México* y *Nuevas aportaciones a la investigación folklórica de México*. Algunos de los acercamientos publicados en el *Anuario* abordan colateralmente cuestiones musicales (Ramírez 1942; Galván 1942; Ibarra 1944a, 1944b); otros lo hacen de manera más específica (Rodríguez 1942; Breton 1944; Bustos 1949), pero, en general, en el rubro musical predominaron los trabajos de Vicente T. Mendoza.

Los autores, las revistas y los temas en el primer lustro de los cuarenta.

La cantidad de publicaciones en torno al Folklore musical durante los años cuarenta es especialmente abundante. Mendoza caracteriza esta década como “de extraordinario interés demostrado por toda clase de revistas de esta capital y aun los cuatro grandes diarios en sus suplementos dominicales dando cabida a diversos artículos folklóricos” (Mendoza 1953a: 105). Ciertamente, una gran cantidad de artículos de folkloristas reconocidos aparecieron en las columnas de periódicos como *El Nacional*, el *Excélsior* o *El Universal*. Sin embargo, la mayoría de los estudios aparecieron en las revistas especializadas del ámbito musical y antropológico. Al lado del *Anuario*, otras publicaciones jugaron un papel importante en la producción académica; entre las principales revistas puede mencionarse a *Orientación musical* y *Revista Musical Mexicana*, si bien otras menos conocidas como el *Boletín de la Orquesta Sinfónica de México* y *Anuario de la Sociedad Folklórica Yucateca* también figuraron en la escena musical.

Orientación musical fue el órgano del Ateneo Musical Mexicano y apareció periódicamente entre 1941 y 1957. Hasta 1942 fue dirigida por Vicente T. Mendoza y más tarde por el compositor Estanislao Mejía. La revista tenía varias secciones, pero en las tituladas “Folklore musical”, “Etnografía folklórica”, “Sección de Folklore” y “Sección de Musicografía” aparecieron artículos representativos de Vicente T. Mendoza (1941a, 1941b, 1941c, 1941d, 1941e), José E. Guerrero (1942,

1943, 1945a, 1945b, 1947a), Jesús C. Romero (1941a, 1941b, 1943, 1945, 1946) y Nabor Vázquez (1944). Por su parte, la *Revista Musical Mexicana*, fundada y dirigida por Gerónimo Baqueiro Foster, incluyó por igual artículos técnicos, de crítica, historia y folklore, entre los que destacan los propios escritos de Baqueiro Foster (1942a, 1942b) y alguno de Andrés Henestrosa (1942).

En el ámbito antropológico, el Instituto Indigenista Interamericano en su órgano *América Indígena*, publicó un par de artículos de interés folklórico musical y lo mismo sucedió con la Sociedad Mexicana de Antropología y su *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*. Algunas obras antropológicas de gran envergadura publicadas por estos años también incluyeron ocasionalmente la descripción de algunas danzas indígenas y su música, como en el caso de *La población indígena de México* de Carlos Basauri publicado en 1940. En el extranjero, el *Boletín Latino-Americano de Música* (dirigido por Curt Lange) y *Folklore Americas* (a cargo de Ralph Steele Boggs) se consolidaron como escaparate de los estudios folklórico-musicales.

Algunas publicaciones de mayor extensión aparecidas por esos años se convirtieron más tarde en “clásicos” de la investigación musical. Una de ellas retorna al tema de la historia de la música en México. En 1941, el musicólogo español Otto Mayer Serra publica su *Panorama de la Música Mexicana*, obra escrita en tan sólo diez meses de investigación, luego de dos años de estadía del autor en nuestro país. Una tercera parte de la obra se encuentra vinculada con el tema de la música de tradición oral, sin embargo, la generalidad de “lo popular” se encuentra fuertemente entrelazado con el tema del nacionalismo musical mexicano. Así, su acercamiento a la música de tradición oral es básicamente un pretexto para ilustrar las “fases de evolución” de ese movimiento. Aun cuando Mayer Serra matiza algunos postulados nacionalistas idealizados y aporta análisis musicales de cómo se entreveran algunos sonos tradicionales en obras sinfónicas nacionalistas, su *Panorama de la música mexicana* no evita calificar la tarea de “creación artística” del compositor nacionalista como una “labor de transformación culta” o “estilización” de canciones populares (Mayer 1941: 126). Si bien Mayer Serra se aleja del toque costumbrista y pintoresco que arroja a los discursos historiográficos precedentes -exceptuando el de Gabriel Saldivar- deja, de manera explícita, temas y preguntas que considera son trabajo para “los folkloristas”, aspecto que delata y pone en cuestión su restringida concepción de “música mexicana”, la cual sólo incluye a la música de tradición escrita.

De la prolífica producción del primer lustro de los cuarenta destaca, por su incidencia en el rumbo general de la disciplina, el trabajo que realizaron Daniel Castañeda, Jesús C. Romero, José E. Guerrero, Gerónimo Baqueiro Foster, Raúl Guerrero, Henrietta Yurchenco y Vicente T. Mendoza. Puede decirse que estos autores trabajaron las temáticas principales que preocuparon al Folklore musical de esos años. El rubro teórico de la definición disciplinaria continuó a cargo de Jesús C. Romero, con sus artículos “Observaciones acerca del término Folklore” (1943) y “La Folklorología” (1945, 1946), éste último que agudiza una importante diferencia epistemológica entre Romero y Mendoza (quién para entonces había adoptado las nociones del estadounidense Ralph Steele Boggs en torno al Folklore).

La bibliografía en torno a la temática prehispánica también tiene un seguimiento particularizado patente en los escritos “Música precortesiana” (Romero 1943), “El secreto armónico y modal de un antiguo aire maya” (Baqueiro 1942a), “La música y la danza” (Guerrero 1946a) y “Una flauta de la cultura tarasca” (Castañeda 1942). De estos escritos destaca el de Guerrero, que presenta un exhaustivo compendio de menciones musicales provenientes de códices prehispánicos y post-hispánicos; y el de Romero, que retoma las nociones que él mismo había venido manejando desde 1928 en torno al tema. En su escrito, Romero pretende demostrar la existencia de la música prehispánica enumerando las causas que han provocado considerarla extinta y proponiendo una hipótesis fisiológica de la existencia de la pentafonía entre los “pueblos primitivos”.¹²⁰

El tema de la música folklórica en el periodo virreinal es abordado por Jesús C. Romero en la serie de artículos titulados “Los cultivadores de nuestra enseñanza musical a través de sus biografías” (1941a) y en “Estado de la cultura musical de España durante el siglo XVI” (1941b). En esos trabajos, Romero cuestiona agudamente los asertos de Icazbalceta, Campos, Galindo, Saldívar y Bernal Jiménez en torno al supuesto esplendor de la enseñanza musical colonial. Romero niega el pretendido auge de la instrucción musical novohispana a principios del virreinato mediante un recuento de testimonios de época en torno a la educación musical de ese periodo. Su tesis postula que la cultura musical hispana estaba a la altura de cualquiera otra europea del siglo XVI, sin embargo, lo que llega a Nueva España es la preparación “limitada” de los misioneros y sus propósitos musicales utilitarios, aspecto que coincide con “la pentafonía” indígena, la cual no permitía más que enseñarles música del medioevo a estos últimos.

El necesario tema del mundo musical indígena y mestizo de la agenda nacionalista es tratado por escritos como: “La música y la revolución mexicana” (Castañeda 1941), *El corrido mexicano. Su técnica literaria y musical* (Castañeda 1943), “Consideraciones sobre la música tarasca de la región lacustre de Michoacán” (Guerrero 1941), “Ensayo para un estudio sobre la danza de los concheros de la Gran Tenochtitlan” (Solórzano y Guerrero 1941), “Andanzas folklóricas. Minas de Guanajuato” (Guerrero 1942), “La Música Indígena en Chiapas” (Yurchenco 1943), “Grabación de Música Indígena” (Yurchenco 1946a), “La recopilación de música indígena” (Yurchenco 1946b) y “El zapateado tabasqueño” (Guerrero 1945a). De ellos sobresalen los escritos de Castañeda por su enfático interés nacionalista. Uno de ellos, “La música y la revolución mexicana” (1941), enlista los tipos de grupos y orquestas del medio rural que llegaron a la capital y que se convirtieron en “verdaderos representantes del sentimiento nacional” (447): los mariachis de Cocola, los trovadores yucatecos, los cantadores de jarabe y zandunga, las

¹²⁰ Con su característica lucidez analítica, Romero critica agudamente las perspectivas previas, sin embargo, siembra la noción de que no había otros estudios sobre el tema antes de su acercamiento de 1928. Esa falta de conciencia histórica, de él y de la mayor parte de su generación, obnubilada por un exacerbado nacionalismo, no les permite valorar los aportes pioneros previos y los retorna al comienzo: probar la existencia de la música precortesiana, un precepto ya sentado desde hacía mucho por la investigación en el extranjero. Como ya se ha señalado en otros capítulos, todavía en 1947, Romero deja ver su tendencia evolucionista unilineal y su desmedido interés en contribuir desde el plano de la investigación a conformar una música nacional (Romero 1947b).

orquestas típicas, los grupos de soldados yaquis, los trovadores tamaulipecos y veracruzanos, los tocadores y cantadores de huapangos de Veracruz, los cancioneros típicos de Oaxaca, los mariachis de Guerrero, los cancioneros de Michoacán y las orquestas típicas de la región de los lagos. Castañeda hace hincapié en el proceso “de ida y vuelta” de estas manifestaciones musicales entre el campo y la ciudad durante los años veinte: para él, estas expresiones llegan a las urbes y luego

responden las Ciudades y la Capital con una *dispersión* de la música popular -ya impuesta y aceptada por el auge del creciente nacionalismo en todas sus varias expresiones -hacia los pueblos, los pequeños poblados y las rancherías, devolviéndoles no sólo su música -ya autorizada, pudiera decirse- sino también la distante emoción musical de sus hermanos de dolor, de miseria y de lucha [...]. Este doble fenómeno: *concentración y dispersión de la música popular* -que culminó en el año de 1925, pero que aún sigue- es obra exclusiva de la Revolución. (Castañeda 1941: 448)

Otro escrito de Castañeda que apuntala un tema nacionalista por excelencia es *El corrido mexicano. Su técnica literaria y musical* (1943). En ese estudio, Castañeda presenta un extenso “estado de la cuestión” en torno al corrido que abarca rubros como: origen, antigüedad, distribución, temática, clasificación, relación musical con los romances y aspectos literarios. El trabajo en general pretende establecer las diferencias particulares entre el romance español y el corrido mexicano; según Castañeda, musicalmente, el corrido respeta la forma del romance español, sin embargo, son enormes las posibilidades que ofrece el corrido mexicano con sus particulares combinaciones métrico-literarias (basadas en la repetición rítmica que permite cambiar de melodía y palabras), las licencias métricas del corridista mexicano y el cambio de acento en las palabras (por las necesidades de acento en la música). Así, se ofrece un cuadro de los ritmos que preponderan en el corrido mexicano ahondando en las estructuras rítmico-musicales y rítmico-literarias diferenciadoras de ese género mexicano.

Por su parte, en “Ensayo para un estudio sobre la danza de los concheros de la Gran Tenochtitlan”, Armando Solórzano y Raúl Guerrero (1941) encuentran correspondencias entre los testimonios coloniales sobre los mexicas y algunas características actuales de la danza de los concheros recogidas en campo: transcriben fragmentos musicales y literarios, describen indumentaria, jerarquías, formas de organización interna, ritos, sincretismos religiosos, instrumentos y afinaciones, evoluciones dancísticas, velaciones y alabanzas. Un acercamiento extenso y riguroso, apoyado en testimonios de campo e investigación documental entregado en 1939, previo al escrito de Mendoza sobre las *Danzas de los Concheros de San Miguel de Allende* (Mendoza-Fernández-Rodríguez 1941).

El compositor y folklorista José E. Guerrero, publica algunos escritos producto de sus incursiones en el interior de la República. En “Andanzas folklóricas. Minas de Guanajuato” (1942), Guerrero recoge una alabanza cantada por los mineros al inicio de su jornada al ingresar a la mina a trabajar; “De mis andanzas folklóricas. Chicnahuatenco. La Barca” (1943) aborda el tema del mariachi y el papel incidente de la radio en el cambio en los repertorios tradicionales; “El zapateado tabasqueño” (1945a) ofrece una descripción general de esa expresión poniendo el

acento en su herencia hispana.

Como puede verse, la producción en este decenio es vasta y no pueden más que abordarse algunos de los escritos más representativos. Es importante mencionar que en el primer lustro de los cuarenta comienza a arraigarse también otra manera de acercarse a las expresiones musicales, esto es, mediante acercamientos a la historia musical de entidades específicas, como en el caso de “Historia de la música” de Yucatán (Romero 1944) y “Aspectos de la música popular yucateca en tres siglos” (Baqueiro 1944a). El acercamiento de Romero (en colaboración con Daniel Ayala y Fernando Burgos) es destacable, pues aborda temas poco tratados hasta entonces sobre la música en Yucatán: las bandas de viento, los sones mestizos, las vaquerías, las jaranas, las orquestas típicas, la canción yucateca y la influencia colombiana. Baqueiro ahonda en el legado hispánico de la música folklórica yucatanense incluyendo una serie de transcripciones musicales de sones tradicionales.

El registro fonográfico-musical en campo: Guerrero y Yurchenco.

Una cuestión que caracteriza el quehacer folklórico-musical de inicios de los cuarenta en México es el retorno y auge del registro fonográfico-musical en trabajo de campo. Si bien el trabajo de campo y los escritos de orientación etnográfica de esta década no igualan en cantidad a los de la década precedente, investigadores como Raúl Guerrero, Henrietta Yurchenco y Gerónimo Baqueiro Foster realizaron productivas incursiones al medio rural mexicano.¹²¹ Aunque Baqueiro Foster es más conocido por sus aportes en el campo de la historia de la música en México, publicó una enorme cantidad de artículos en periódicos capitalinos y fue un asiduo investigador de campo. Con justa razón, su obra es clasificada en cuatro campos: recopilación folklórica, investigación acústica, teoría musical e historia de la música en México (Escorza 1999a). Las incursiones de Baqueiro en campo incluyeron la Mesa del Nayar, el Istmo de Tehuantepec, Veracruz, Guerrero, Michoacán, Sonora, Chiapas, Campeche y su tierra natal, Yucatán (Escorza 1992). En general, Baqueiro hizo recolección de música indígena y repertorios mestizos mediante transcripciones musicales *in situ* a la usanza folklorista de su tiempo, pero también realizó “unas cuantas grabaciones en discos de pasta y cintas” (Escorza 1999a: 181). Uno de sus textos más logrados, “El huapango” (Baqueiro 1942b), ofrece una extensa descripción del fandango veracruzano de la zona de Alvarado.¹²²

En los años cuarenta, el lugar que había ocupado Rubén M. Campos en el Museo

¹²¹ Algunos etnógrafos se interesaron en documentar la música folklórica por estos años, como en el caso de Roberto Weitlaner en Chilacachapa, Guerrero, o Miguel Covarrubias en el sur de Veracruz y el Istmo de Tehuantepec (Vázquez Valle 1988a).

¹²² Baqueiro señala que por ocho años, durante sus vacaciones de tres meses anuales observó esta tradición y de esa experiencia proviene su escrito. En el artículo abunda en el significado de la palabra huapango, la región, el repertorio, los instrumentos y sus afinaciones, fragmentos líricos, décimas, transcripciones de partes melódicas y de la armonía utilizada, entre otros aspectos. De manera interesante y, desde entonces, Baqueiro subraya la influencia hispana y africana del repertorio.

Nacional de Antropología, Historia y Etnografía -antecedente del actual INAH- como “folklorista B” es ocupado por el antropólogo y músico Raúl Guerrero, quién permanece allí hasta 1946 (Vázquez Valle 1988a). Guerrero privilegia el estudio de la música indígena y se interesa pioneramente en el registro audiovisual etnográfico. De hecho, las primeras grabaciones fonográficas y cinematográficas del INAH fueron realizadas por él. Desde el año de 1940, Alfonso Caso, director del INAH, lo comisiona a salir a la región de la Chinantla al lado de otros investigadores para filmar en película de cine y para grabar los primeros discos del Instituto (Lomelí 1991). Guerrero no tenía experiencia grabando, sin embargo, cuando le hicieron entrega de los aparatos le instruyeron para manejar el exposímetro, el grabador de discos y la máquina de energía eléctrica. Caso lo seleccionó porque, según Guerrero, no había nadie más interesado en estudiar la música indígena en el Instituto.¹²³ El equipo de investigadores que salió a la Chinantla estaba conformado por dos antropólogos físicos, un etnólogo y él como folklorista. Estuvieron parte de diciembre y todo el mes de enero de viaje. Como equipo visitaron también Huautla de Jiménez, y él solo por su cuenta visitó Tlaxiaco y la región triqui de la mixteca alta. Allí encontró a Carlos Basauri (etnólogo), Arturo Monzón (etnólogo), Eusebio Dávalos (antropólogo físico) y Juan Comas (antropólogo) que estaban estudiando a los triquis. Durante todo el viaje llevó la cámara de cine y la grabadora; registró trajes, danzas, ceremonias de las regiones chinanteca, mazateca, mixteca y triqui y entregó alrededor de 12 o 15 películas al Instituto. Más tarde, Guerrero también realizó grabaciones en Chiapas, Veracruz, Durango, Hidalgo y la Sierra y la Costa de Michoacán. Todas las películas eran mudas, pero en el viaje a Oaxaca trató de hacer grabaciones en discos para ilustrar las imágenes, como cuando registró la charla con un viejo músico de la Chinantla y en la que toca el arco musical.¹²⁴

El impulso recolector en el ámbito mexicano parcialmente derivó del auge de la grabación etnográfico-musical en Estados Unidos. El entusiasta estudioso John Lomax, por ejemplo, junto a muchos otros, percibió la urgencia de documentar las tradiciones musicales y literarias que se desvanecían día a día en manos de “la modernidad”. Este afán recolector pronto se extendió hacia el vecino país del sur: México, donde a partir de 1940 varios investigadores estadounidenses realizaron grabaciones musicales etnográficas. Laura Boulton, por ejemplo, visitó la República Mexicana en varias ocasiones. En estos viajes realizó grabaciones de campo en los estados de Puebla, Oaxaca, Tlaxcala, Yucatán y en la Ciudad de México. Los registros comprenden música de varios pueblos indígenas, como los yaquis, los zapotecos y los otomíes. Muestra de estos registros aparecen en la caja de discos *Indian Music of México. An album by Laura Boulton* de la compañía RCA VICTOR,

¹²³ Guerrero detalla su experiencia novicia con la tecnología de registro: “la máquina de energía eléctrica se echaba a andar con una piola, y se unía a la grabadora por un cable muy largo, como de 50 metros, para que no se grabara el ruido del motor. Una vez que se contaba con energía eléctrica funcionaba el aparato grabador. Esta máquina producía corriente alterna; la energía directa perjudicaba al aparato” (Lomelí 1991). También habla de cómo funcionaba la cortadora de discos, del peso de la máquina de energía -que había que llevarla “a lomo de mula”- y de que realizó una copia para su archivo personal de la mayoría de los discos que grabó.

¹²⁴ Guerrero también fue pionero en la difusión radial (en la XEUN) de música indígena en programas que iban acompañados de comentarios redactados por él (Vázquez Valle 1988a).

publicada en 1945.¹²⁵ Sin embargo, será otra investigadora, Henrietta Yurchenco, quién incidirá con su trabajo recolector de manera significativa en el medio académico mexicano.

Henrietta Yurchenco llega a México en 1941 en un viaje de oportunidad, esto es, invitada por sus amigos, el pintor Rufino Tamayo y esposa, quienes viajaban de regreso a México, desde Nueva York, en su automóvil particular. Yurchenco, pianista de profesión, había perdido su trabajo como locutora en un programa de folklore musical en la radiodifusora pública de esa ciudad (WNYC). En plena guerra mundial, Yurchenco viaja a México y echa mano de su capital cultural neoyorquino para insertarse en el ámbito artístico e intelectual mexicano. Las memorias de vida de Yurchenco, publicadas recientemente, son casi un inventario anecdótico de varias de las relaciones personales que le permitieron trabajar y publicar en México. Aquí conoce a Pablo Neruda, Rodolfo Halffter, Amalia Hernández, Blas Galindo, Frances Toor y Luis Sandi. En 1942, una amiga de Yurchenco, la conocida bailarina Waldeen Falkenstein, consigue con sus conocidos que la Sección de Música de la SEP le otorgue el transporte y el gobernador de Michoacán los gastos de alimentación y hospedaje para realizar grabaciones en esa entidad estatal. El equipo, los materiales y el pago a los músicos serían aportados por la propia investigadora (Yurchenco 2003).

A su regreso de Michoacán, Daniel Rubín de la Borbolla, director de la Escuela de Antropología, la invitó a dar una conferencia; Roberto Weitlaner la auxilió dando la ponencia, mientras que ella mostró sus grabaciones. Más tarde ofreció otra plática en la biblioteca Benjamin Franklin. Después de esas dos conferencias, Manuel Gamio, director del Instituto Indigenista Interamericano, le ofreció preparar una serie de programas para radio. Hay que recordar que entre julio de 1942 y febrero de 1943 estaba en apogeo un proyecto para difundir por radio música indígena y música académica basada en motivos indígenas (Yurchenco 2003). El proyecto era auspiciado por el INAH, dirigido por Alfonso Caso, y la División de Música de la Unión Panamericana, a cargo de Charles Seeger.¹²⁶

En agosto de 1942, Yurchenco consiguió apoyo para realizar un viaje a Chiapas. La expedición fue auspiciada por el INAH y el gobernador de Chiapas, Rafael Pascacio Gamboa. Alfonso Caso comisionó a Raúl Guerrero para acompañarla a campo, aunque Yurchenco fue nombrada directora de la expedición. Guerrero relata que la conoció en el museo y que Yurchenco casi no hablaba español por lo que se entendían con dificultades.¹²⁷ Yurchenco visitó Chiapas por segunda vez en junio de

¹²⁵ El Museo de las Culturas del Mundo de la Universidad de Indiana conserva la colección de grabaciones de Laura C. Boulton (de 1929 a 1978), así como las respectivas notas de campo, ponencias y correspondencia.

¹²⁶ También Jaime Torres Bodet desde un importante puesto público en la SEP favoreció la labor de Yurchenco en el medio mexicano. La coyuntura es interesante: una joven pianista, simpatizante de la izquierda política, es apoyada por la élite antropológica y artística nacionalista de inicios de los cuarenta.

¹²⁷ De la expedición, cada quien entregó un informe por separado, aunque Guerrero recuerda: “Yo tengo la impresión de que ella comerciaba con esto. Pero nunca volví a saber de ella. Terminando el viaje entregué materiales, aparatos e hice mi informe incluyendo transcripciones musicales en papel pautado. Todo lo entregué y me reservé una copia para mí. Este material me lo publicaron en la *Revista de Estudios Musicales* de Curt Lange bajo el título de “Música de Chiapas” (Lomelí 1991: 67).

1945 (Yurchenco 1946b) realizando grabaciones entre tzotziles y tzeltales y otros pueblos indios. Poco después, grabó a coras, huicholes, seris, tarahumaras y yaquis siendo auspiciada por distintas instituciones como la Secretaría de Educación Pública de México y la de Guatemala, la División de Cooperación Cultural del Departamento de Estado de los EE.UU. y la Biblioteca del Congreso de Washington (Yurchenco 1946a). A finales del sexenio de Ávila Camacho, alrededor de 1946, Yurchenco donó a la fonoteca del Museo Nacional copias de sus grabaciones. (Yurchenco 1946b).

En los tres artículos en que rinde informes sobre su trabajo de campo, Yurchenco (1943, 1946a, 1946b) se interesa en dos aspectos principales: las cuestiones técnicas, fines y objetivos de la grabación de campo; y la descripción, clasificación, función y filiaciones culturales de la música. El primero de estos rubros persigue fines didácticos: Yurchenco enlista, por ejemplo, las vicisitudes del trabajo de campo (como los problemas que acarrea el no hablar las lenguas locales), los tipos de situaciones en que pueden realizarse grabaciones musicales en campo (con sus ventajas y desventajas) y recomendaciones técnicas precisas en torno a la grabación (microfoneo, cuidado de los aparatos, suministro eléctrico, remuneración, entre otras). Su artículo “La recopilación de música indígena” (Yurchenco 1946b) prácticamente es un compendio de consejos de grabación dirigido a jóvenes investigadores. Ya desde entonces, Yurchenco habla de la influencia de la modernidad y la desaparición paulatina de las tradiciones musicales subrayando la importancia de la grabación musical: “Por este motivo, la grabación de la música india, especialmente de la más primitiva, es preciso emprenderla sin demora” (1946a: 78). Algunos juicios de Yurchenco son sorprendentes. En ese mismo artículo señala, por ejemplo, que la grabación es más que “la reproducción fiel de la música, y se transforma en un documento oral de la escena viva” (Yurchenco 1946b: 326) acreditando así el carácter documental histórico de las tradiciones orales mediante el uso de fonogramas.

El segundo conjunto de aspectos que pueden identificarse en estos escritos de Yurchenco son: su interés en la búsqueda de filiaciones y sobrevivencias culturales en las tradiciones musicales que registra; cierta concepción de aislamiento y estaticidad de la música tradicional -una música que, en su perspectiva, cambia poco-; el énfasis en la función ritual de la música indígena para vincularse con las deidades; y la descripción general de la música y sus instrumentos musicales. Es importante destacar que desde 1946, Yurchenco ya subrayaba una dicotomía entre los acercamientos musicológicos y antropológicos a la música señalando las limitaciones de cada uno; discusión que tendría efervescencia hasta mediados de los sesenta en la comunidad etnomusicológica estadounidense, y que Yurchenco propone “solucionar” con “la amalgamación de ambos métodos de investigación musical: lo que se necesita son etnólogos-musicólogos o musicólogos-etnólogos” (Yurchenco 1946b: 323).

El trabajo de Yurchenco como recopiladora fonográfica de música tradicional es admirable e indiscutible. Sin embargo, pocas veces se menciona que en la mayoría de sus investigaciones en México fue acompañada por investigadores mexicanos que la asesoraron y orientaron en campo. Roberto Téllez Girón acompañó a Yurchenco

en su primer viaje a Michoacán en abril de 1942. El propio Téllez Girón, inclusive, le hizo la transcripción de música chiapaneca que aparece en el artículo de Yurchenco de 1943. Raúl Guerrero durante el primer viaje de Yurchenco a Chiapas, manejó la máquina grabadora, mientras que Yurchenco manipuló el micrófono en las grabaciones. Agustín Maya, eminente fotógrafo mexicano, fue otro fiel acompañante en sus estadías entre los coras, huicholes, seris, tarahumaras y yaquis entre 1944 y 1946.

Por otro lado, en sus informes de campo, Yurchenco hace notas sobre aspectos generales de la música, sin embargo, su énfasis es en las grabaciones. En realidad, como lo menciona en sus propias memorias, las misiones de trabajo de campo para Yurchenco consistían en terminar de grabar todos los discos disponibles, y entonces salir a deambular por los alrededores para comer y platicar con los lugareños. Yurchenco deja ver en sus textos una preocupación constante por la calidad con que se graba la música y la imperante necesidad de registrar la música fonográficamente como fin en sí mismo.¹²⁸ Para Yurchenco el primer paso en la investigación es grabar y el segundo paso es la difusión de los materiales. En su perspectiva, se graba no sólo para transcribir la música y conservar los fonogramas en archivos para uso exclusivo de técnicos y científicos, sino para generar un documento que sirva como fuente para el compositor, para programas de radio o para musicalizar películas. Yurchenco conservará este énfasis en “socializar” y divulgar la música grabada durante toda su carrera, inclusive, como prioridad antecedente a la investigación académica. Es curioso que su capital cultural cosmopolita y su experiencia radiofónica neoyorquina que le permitió conocer de cerca a personalidades como Bela Bartok, Theodor Adorno, George Herzog, Alan Lomax y Margaret Mead no haya promovido en Yurchenco un interés teórico en la manera de acercarse a las tradiciones musicales mexicanas.

Vicente T. Mendoza

El interés de Mendoza en la manera en que debía entenderse la disciplina del Folklore se manifiesta a inicios de los cuarenta. Algunos de sus escritos publicados en la columna “Folklore Musical” de la revista *Orientación Musical* reflejan esa inquietud. Un primer artículo (Mendoza 1941a) esboza los antecedentes históricos disciplinarios y hace un breve recuento de los trabajos más significativos y la labor de algunas instituciones. En un siguiente escrito, Mendoza (1941b) pretende dar cierto marco de ordenamiento a la disciplina mediante la propuesta de una clasificación para el folklore musical y el coreográfico. El plan divide a las expresiones musicales sujetas a estudio en “Música indígena”, “Música hispánica” y

¹²⁸ El siguiente párrafo es representativo de las convicciones de Yurchenco: “Muchas investigaciones se han hecho ya sobre la música de nuestros indígenas, sin embargo, estos trabajos no tienen prácticamente gran utilidad en tanto no se emplee una máquina grabadora de sonidos. El Instituto Indigenista Interamericano en breve iniciará una serie de programas de radio con transmisiones de música indígena en diversos países latinoamericanos, empleando discos grabados en los lugares mismos. Por otra parte, el Instituto ha comisionado a los más conocidos de nuestros compositores para escribir obras orquestales basadas en la música original grabada” (Yurchenco 1943: 311).

“Música mestiza”; todas categorías utilizadas anteriormente por otros autores. A su vez, subdivide cada una de éstas en parte lírica (“canciones”) y parte coreográfica. Así, existen cantos indígenas (míticos, guerreros, amatorios, de animales, de objetos, a la naturaleza, de ebriedad) y danzas indígenas (míticas, astronómicas, ceremoniales, imitativas). En cuanto a la música hispana hay canciones (de juglares y trovadores, canciones de gesta, religiosos antiguos, báquicos, de navidad, de labor, de arrullo, infantiles, de ronda, de cortejo, de boda) y danzas (arcaicas, ceremoniales, regionales, teatrales). En torno a la “Música mestiza” existen cantos religiosos, alabados, alabanzas, villancicos, románticas, patrióticas, políticas, de arrullo, infantiles, amorosas, pregones, relaciones, corridos, picarescas, báquicas) así como géneros locales y regionales (alteños, abajeños, serranas, llaneras, ribereñas, costeñas) y danzas (sones, danzas, valsos, lanceros, cuadrillas, etcétera). Ese mismo marco es utilizado poco después por Mendoza en tres escritos en torno a las tradiciones musicales indígenas: “Cantos míticos y cosmogónicos” [sic] (Mendoza 1941c); “Canciones guerreras, amatorias, de animales, etc.” (Mendoza 1941d) y “Danzas míticas y astronómicas” (Mendoza 1941e). En ellos, asevera que es posible encontrar supervivencias de cantos míticos prehispánicos en la tradición oral viva y que pueden hallarse en los escritos de Brinton, Preuss y Lumholtz.

En realidad, la vasta producción de Mendoza en esta década puede ubicarse en alguna de las categorías en que divide la música folklórica: música indígena (prehispánica y actual), hispánica y mestiza. En torno al rubro prehispánico destaca “Tres Instrumentos Musicales Prehispánicos” (1941f) donde Mendoza aborda una tríada de instrumentos poco mencionados en la literatura de Folklore musical: una flauta recta de hueso y bisel simple procedente de Oaxaca, una flauta doble de Colima y una “trompeta” con resonador mixteco-zapoteca. Con un enfoque evolucionista unilineal presenta la evolución técnica del silbato azteca y de la flauta, y analiza la morfología de esos tres aerófonos encontrando relaciones de éstos con otros de procedencia tan distante como Perú, Egipto y China. Esas mismas relaciones que Mendoza encuentra entre instrumentos tan distantes geográficamente son ampliamente abordadas en un polémico escrito llamado “Música Indígena. Teorías migratorias, influencias asiáticas, de las Islas del Océano Pacífico, posibles influencias del Oriente y del Sur, instrumentos exóticos que aparecen en México, el por qué de su persistencia” (Mendoza 1943a). En ese artículo, desde una postura difusionista, Mendoza habla de las grandes migraciones humanas muy previas al siglo XVI que dejaron rastros musicales de culturas asiáticas, africanas, norteamericanas y orientales en tierras mexicanas. Un escrito cuestionable en el que sorprende la confianza con que Mendoza asegura, por ejemplo, que los monocordes seri y otomí son de procedencia china, o que las largas trompetas utilizadas en el altiplano central pueden estar relacionadas con los aerófonos utilizados en el Tibet; que el teponaztli fue importado de Nueva Guinea y Nueva Zelanda, o que el huéhuatl es una herencia oriental. Un Mendoza muy alejado de la sistematicidad mostrada en *Instrumental precortesiano* o *Música indígena otomí*.

Por otro lado, en torno a las tradiciones indígenas vivas, puede ser representativo el artículo “Supervivencias de la cultura azteca. La canción y baile del Xochipitzahua”, en el que Mendoza utiliza el análisis de los rasgos musicales para identificar las supervivencias “auténticas” así como los rasgos hispanos heredados en la conocida pieza del repertorio tradicional indígena.

La cuestión de los orígenes de las tradiciones fue una preocupación constante en la agenda académica de Mendoza, aunque durante el primer lustro de los cuarenta ésta compaginó con su marcada predilección por identificar los rastros de la cultura hispana en la cultura mexicana. Artículos como “La Canción de Mayo en México” (1941g); “Música Española. Lírica Hispánica” (1942a); “Un romance castellano que vive en México” (1942b); “Una canción isabelina en México” (1943b) y “Una canción extremeña” (1944a) muestran abiertamente esta inclinación. Ya desde entonces, Mendoza hace hincapié en las versiones de un mismo canto o pieza tanto en España como en México para subrayar sus similitudes o compararlas, como lo hace en “Los cantos de Arada en España y México” (1940a); “Una canción provenzal en México” (1940b); “Pregones y pregoneros” (1942c); “Derivaciones de la canción de Mambrú en México” (1942d); “Origen de dos canciones mexicanas” (1942e); “La copla musical en México” (1945a) y “México aun canta seguidillas” (1945b). Algunos escritos ponen de relieve la herencia hispana en las culturas indígenas y son sugerentes desde sus títulos: “Un juego español del siglo XVI entre los otomíes” (1943c) y “Las flautas de tres perforaciones usadas entre los indígenas de México son de origen hispánico” (Mendoza 1945c).

En el plano de la música mestiza, Mendoza acude a los temas ya clásicos del Folklore musical: el jarabe (1941h), el mariachi (1943d), los corridos (1944b) y la canción (1945d). La mayoría de sus escritos aparecieron en importantes revistas de esa época como *Nuestra Música*, *Anuario de la SFM*, *Boletín Latino-Americano de Música*, *Orientación musical*, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, *Revista Mexicana de Sociología*, *Revista Hispánica Moderna* o *México en el Arte*. Con el afán de mera divulgación, Mendoza publica *Cincuenta romances. Escogidos y armonizados* (1940c) y *Cincuenta corridos mexicanos escogidos y armonizados* (1944b) con lo que continúa la tradición de presentar el material folklórico para un público ciudadano.

La vasta producción escrita de Mendoza difícilmente podría compendiarse en este espacio, sin embargo, pueden distinguirse algunos rasgos generales de su obra durante el periodo comprendido entre 1937 y 1945. La constante preocupación de Mendoza por los orígenes de las expresiones folklórico-musicales y la identificación de filiaciones hispánicas y “supervivencias” culturales son dos rasgos que caracterizan su producción de ese lapso (Moedano 1976). Un explícito evolucionismo unilineal y difusionismo caracteriza su obra de estos años, aunque también algún artículo deja ver un arraigado determinismo geográfico donde el carácter de la producción musical se define por la naturaleza del medio circundante (Mendoza 1943e). Como otros autores, su interés en el rubro prehispánico se vincula a la ideología nacionalista que prevalece en toda esa generación de estudiosos. Sin embargo, aun cuando Mendoza trabaja cercano a Gabriel Saldívar y conoce su obra, se inclina a defender la idea de que *lo mexicano*

es producto de la mezcla de lo *indígena* y lo *hispanico* (como lo refleja su introducción de *Romance y Corrido*) y sorprendentemente omite valorar el aporte africano a la cultura mexicana.¹²⁹

Por otra parte, quizá debido a su preparación autodidacta, Mendoza hasta entonces no se preocupa por definir el Folklore desde el ámbito de una sesión académica legitimada, como Jesús C. Romero, sino desde la práctica, estableciendo paulatinamente con su trabajo el canon de una investigación folklórico-musical y la delimitación del campo de estudio. La decisión de Mendoza de mantenerse un tanto al margen de la discusión en torno a la definición, objetivos, metodología y organización del Folklore cambiaría al conocer y entablar una estrecha relación con el conocido folklorista Ralph Steele Boggs, quién desde mediados de los cuarenta, ejerce influencia en los esposos Mendoza y, en consecuencia, en el rumbo que tomaría la Sociedad Folklórica de México. La categoría de “Folklore musical”, ya utilizada previamente por Manuel M. Ponce y Rubén M. Campos para particularizar esta vertiente disciplinaria del Folklore, es reafirmada y difundida en 1941 por Vicente T. Mendoza con su serie de artículos en la columna “Folklore Musical” de *Orientación Musical*. Es de destacar que si bien Mendoza realizó poco trabajo de campo como tal, pudo acceder a valiosos testimonios sin tener que desplazarse de la ciudad; varios de sus textos se apoyan en testimonios de personas provenientes del interior del país entrevistadas en la ciudad de México. Si bien de esta manera se pierde el contexto de la música, la información no deja de ser valiosa. Ya desde entonces se advierte también su renuencia a realizar registro fonográfico confiando en la metodología tradicional de recoger mediante dictado *in situ* los ejemplos musicales.¹³⁰

La influencia de Boggs y “EL” método folklórico

Desde su llegada a México, Ralph Steele Boggs ejerció una decisiva influencia en la comunidad de estudiosos del Folklore. Luego de ofrecer sus primeras conferencias en México publica, en 1939, una “Bibliografía del Folklore Mexicano” -en la que fungieron como sus colaboradores Rafael Heliodoro Valle y Gabriel Saldivar (Romero 1947a)- que fue el primer intento de recuento bibliográfico exhaustivo en torno al Folklore.¹³¹ Un año después, Boggs publica una ambiciosa bibliografía sobre el Folklore Latinoamericano (Boggs 1940) y, en 1942, una bibliografía comentada de la

¹²⁹ En realidad, Mendoza reconocerá ese aporte sólo de manera colateral, más tarde, en *La décima en México. Glosas y valonas* (1947d), y de manera más enfática hasta mucho después, en un único artículo dedicado al tema de la influencia africana: “Algo del folklore negro en México” (1956c).

¹³⁰ En contraste, su mentor Ralph Steele Boggs realizó bastante trabajo de campo en México y mantuvo siempre el deseo de conformar un acervo fonográfico de folklore, el cual nunca pudo llevar a cabo por faltarle el equipo de grabación (Cf. Meierovich 1995).

¹³¹ Según Meierovich (1995), en 1938 Boggs recorre en automóvil la República Mexicana durante los meses de junio a agosto recogiendo materiales folklóricos. Boggs narra esa experiencia en el artículo “Una expedición de folklore en México” aparecido en el volumen 3, no. 2 de *Southern Folklore Quarterly* en junio de 1939. Durante 1945, Boggs emprende otra serie de viajes para realizar registro y de los cuales conforma un acervo de 234 fotografías depositadas en la Biblioteca Benjamín Franklin.

revista *Mexican Folkways* (Boggs 1942). Boggs, doctor en lengua y literaturas hispánicas de la Universidad de Chicago, fundador y director de la revista *Folklore Americas*, influyó especialmente el ámbito mexicano con su artículo “El Folklore, Definición. Ciencia y Arte” (1943) publicado en el vol. III del *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*. De acuerdo con Gabriel Moedano, el escrito, que pretende organizar la disciplina con base conceptual en el método histórico-geográfico o finlandés, es ampliamente aceptado:

Este artículo habría de tener profundas repercusiones en el trabajo de Mendoza y, por ende, entre los miembros de la Sociedad y aun, a la larga, en el carácter de los estudios folklóricos de toda una época [...] El mencionado artículo se convirtió para todos en la cita obligada, en cualquier conferencia, artículo, etcétera, que tuviese alguna implicación teórica [...] Reorientó criterios, determinó los temas a investigar y los grupos sociales entre quienes indagarlos, estableció las pautas a seguir en la recolección del material y, lamentablemente, llegó incluso a limitar las tareas posteriores a la simple etapa descriptiva. En suma, podemos decir que alcanzó una importancia desmedida, más allá seguramente de la que el propio autor se propuso hacer dentro de modestos términos de divulgación, desde el punto de vista de un discípulo de la escuela finlandesa. Tal aceptación casi dogmática del citado artículo, sin ninguna reducción crítica a la situación y necesidades nacionales, puede fácilmente explicarse si se toma en cuenta la carencia casi absoluta en el país de trabajos con carácter teórico y metodológico sobre folklore en aquella época, así como la deficiente información que se manejaba al respecto. De este modo entra al país la concepción del Folclor, como objeto y como ciencia, desde el punto de vista de la escuela finlandesa, difundiéndose rápidamente dentro del pequeño círculo de estudiosos de la disciplina, que se congregaba en torno a la Sociedad Folklórica. (Moedano 1976: 277-278)

El impacto de este artículo sería más tarde respaldado por la presencia directa de Boggs en México. En 1945, la Sociedad Folklórica de México gestiona que Boggs imparta dos cursos de iniciación al Folklore, uno de un año de duración en la Escuela Nacional de Antropología y otro en el seno de la Sociedad Folklórica (Mendoza 1948a). Es tal la influencia de Boggs sobre Mendoza, que el *Anuario* de la Sociedad Folklórica de México se reorganiza con base en la clasificación propuesta por Boggs en sus cursos docentes (Mendoza y Boggs 1945). A partir del volumen quinto la Sociedad Folklórica de México adopta la definición de Folklore y la clasificación de la Cátedra de Folklore general de la Escuela Nacional de Antropología, impartida por Boggs (Mendoza 1953a). Como señala Moedano (1976), en el volumen siguiente del *Anuario* puede observarse que varios trabajos utilizan el método histórico geográfico, entre ellos el propio artículo de Mendoza titulado “La danza de las cintas o de la trenza” (1947c) en que se pretende identificar el origen prehispánico de esa tradición. Asimismo, la Universidad Nacional publica *Clasificación del Folklore*, de Boggs y Mendoza, una guía para la recolección de materiales, versiones y variantes folklóricas, con el propósito de conformar eventualmente un archivo y un mapa folklórico, ambos proyectos, premisas heredadas de la escuela finlandesa de Folklore.

Otros dos escritos de Boggs acabarían por consolidar esa influencia en Mendoza: la “Reimpresión de la carta de W. J. Thoms” (Boggs 1945a) en que propone por primera vez el término “Folklore” y la “Metodología folklórica” de Kaarle Krohn

(Boggs 1945b), ambos traducidos al español.¹³² Con ello, el método histórico-geográfico de la escuela finlandesa enraíza vigorosamente como “EL” método que dictaría las pautas del quehacer disciplinario en una facción de estudiosos mexicanos.

Stith Thompson y el paso de los esposos Mendoza por Estados Unidos

Como consecuencia de la relación con Boggs, en el verano de 1946, los esposos Mendoza son becados por la Universidad Nacional, la fundación Rockefeller y el Departamento de Estado de Washington para “perfeccionar su preparación científica en Folclor” (Moedano 1976: 268) y tomar cursos en el Instituto de Folklore de la Universidad de Indiana en Bloomington (Mendoza 1953a) y con el doctor Boggs en su biblioteca particular en la Universidad de Chapell Hill, Carolina del Norte (Mendoza 1953b).¹³³ En Indiana, donde hay una intensa actividad folklórica, Mendoza es influido por Stith Thompson. Hay que recordar que Stith Thompson fue quién llevó el método histórico geográfico finés a Estados Unidos, utilizado en su obra *The Folktale* (Thompson 1946), y fue la figura más representativa del Folklore en Estados Unidos por los años cuarenta (Nettl 1991). El estudio de Thompson, entre otros aspectos, se aboca a encontrar el lugar de origen, cuál fue la forma original y como se difundieron en el mundo algunas expresiones folklóricas.

En lo general, por esos años en Estados Unidos había una diferenciación clara del campo de estudio del Folklore, pues se daba prioridad a los aspectos verbales mientras que las demás expresiones de la cultura se reservaban para la Etnología. De hecho, la mayoría de los números del *Journal of American Folklore* de esos años mantienen esa misma orientación. Como se verá más abajo, Mendoza no adopta estos límites del campo, pero sí retoma abiertamente el rubro metodológico de la concepción estadounidense del Folklore caracterizada por el método histórico-geográfico. Esa misma orientación toma la mayoría de sus escritos sobre Folklore musical a partir de 1945.

Es importante destacar que Mendoza no se vincula en Estados Unidos con la facción de estudiosos de la música que poco después tomará parte en el surgimiento de la

¹³² Un tercer artículo, escrito a petición de Manuel Gamio a Ralph Steele Boggs, amoldaría las premisas sostenidas por este último al desarrollismo indigenista de Gamio (Boggs 1945c). En el mismo número de *América Indígena* donde aparece el escrito de Boggs, Manuel Gamio hace énfasis en la parte aplicada de las ciencias sociales en su artículo “El material folklórico y el progreso social”: “¿Con qué objeto, aparte del puramente científico se ha elaborado ese enorme e interesante acervo de conocimiento que significa cuantiosísimo gasto de energías, tiempo y dinero? ¿Qué trascendencia ha tenido respecto a las condiciones de vida de los grupos investigados?” (Gamio 1945: 207).

¹³³ De hecho los esposos Mendoza inician su viaje en Nuevo México a fines de 1945, lugar que visitan con el objeto de estudiar su música tradicional. Los Mendoza permanecen allí hasta junio de 1946, estancia de la que se desprende un estudio titulado “La Música Hispano-Mexicana en Nuevo México”, el que, como lo asienta el propio Mendoza, es uno de los primeros trabajos en que comienzan a aplicar las enseñanzas de Boggs (Mendoza 1953b). Poco después, los Mendoza entregan a publicar su obra *La música tradicional de Nuevo México*, trabajo que sin embargo se publicó casi 40 años después de su creación. Por sus logros académicos, la Universidad de Nuevo México reconoció a Mendoza con el grado de “Master of Music” en junio de 1946 (Meierovich 1995).

nueva disciplina llamada Etnomusicología. Este hecho quizá obedece a ciertas coyunturas. Por un lado, el clima académico de la Universidad de Indiana -entonces inclinado al rubro del Folklore- pudo haber favorecido el lazo estrecho de Mendoza con folkloristas como George M. Foster o el propio Stith Thompson. George Herzog, por ejemplo, figura clave del posterior auge etnomusicológico estadounidense, ingresó a trabajar a la Universidad de Indiana hasta 1948 (McAllester 1985), por lo que su influencia no se dejó sentir allí sino hasta después de ese año. Quizá otro rumbo habría seguido el Folklore musical en México si Mendoza y Herzog se hubiesen conocido personalmente en Indiana o si Mendoza hubiese tenido contacto con los etnólogos y musicólogos vinculados con las asociaciones estadounidenses de musicología y antropología. Por otra parte, otro factor que pudo haber intervenido para que Mendoza no se mantuviese muy cercano al ámbito musicológico-antropológico estadounidense, fue su postura de concebir al Folklore como una disciplina independiente. Hay que recordar que ese mismo aspecto fue el que separó a la Sociedad Folklórica de México de la Sociedad Mexicana de Antropología. Aquí, es necesario abundar respecto a la manera de conceptualizar el “Folk” y el “lore” de Mendoza. Gabriel Moedano, alumno directo de Mendoza, ha ofrecido una completa reseña de las orientaciones teórico-metodológicas de Vicente T. Mendoza antes y después de su contacto con Boggs (Moedano 1976). De ese balance es importante distinguir las concepciones que desde mediados de los cuarenta adopta Mendoza de Boggs en relación con el folklore como objeto (*lore* y *folk*) y como ciencia.¹³⁴ En “El Folklore, Definición. Ciencia y Arte”, Boggs sustentaba

que el *lore* comprende tanto los aspectos verbales como los parcialmente verbales y los no verbales de la cultura de cualquier grupo humano (indígena, campesino, mestizo, etcétera); [pero] arguye que lo que distingue al Folclor de otras disciplinas no son los límites del *lore*, ni los límites del *folk*, sino el punto de vista específico, el método y las finalidades. (Moedano 1976: 280-281)

Así, puede verse que, como objeto de estudio, para Boggs, el rubro de “lore” comprendía un espectro amplio de expresiones mientras que la noción de “folk” era entendida como una gama amplia de sociedades.

Mendoza estaba consciente de los problemas que afrontaba el Folklore como ciencia en ciernes, la definición de sus materiales y los límites de su campo de acción, sin embargo, el método histórico-geográfico le ofrece una manera de conceptualizar el quehacer disciplinario. De hecho, en su postura hay un claro énfasis en la manera de estudiar las expresiones folklóricas mediante el método histórico-geográfico: el peso del factor metodológico adquiere un papel preponderante inclusive relegando las nociones de “folk” y “lore”. Su posición, idéntica a la de Boggs, ponía el acento, no tanto en el tipo de sociedades a estudiar (*folk*) o en los aspectos culturales que debían estudiarse (*lore*), sino en el tipo de preguntas que guiarían una investigación y la manera de contestarlas. Como señala Moedano, en sus libros lo mismo aparecían “como informantes humildes campesinos

¹³⁴ Una revisión histórica extensa en torno a los límites del “Folk” y el “lore” puede encontrarse en la obra *Folk y lore en la realidad sociocultural de México* de Jorge Martínez Ríos y Gabriel Moedano (1963).

que prósperos abogados, un corridista de Guanajuato que un destacado escritor istmeño, una familia de clase media de la ciudad de México que una familia indígena de Cholula” (Moedano 1976: 281).¹³⁵ Por otra parte, la definición de “Folklore” sería la misma expuesta por Boggs en 1943, retomada de Krohn, que hacía hincapié en la legitimidad y autonomía del Folklore como ciencia, independiente de las ciencias antropológicas, y asumía como único método para la ciencia el histórico-geográfico. De aquí la marcada tendencia histórico-comparativa de Mendoza durante los años cincuenta. En las propuestas de Boggs, Mendoza encuentra una manera de fundamentar teóricamente la práctica que hasta entonces había estado ejerciendo. No obstante, el término “Folklore” continuó dando pie a enconadas controversias en cuanto a su concepción y significado (Villa 1945, Salazar 1948).

La Folklorología de Raúl Guerrero: desavenencia entre Romero y Mendoza

La importancia de Romero entre 1926 y 1940 es notable: en los Congresos Nacionales rompe con la generación hegemónica anterior y señala la importancia de mejorar la investigación historiográfica y folklórica (1926 y 1928); propone la conformación de una “Comisión Técnica de Folklore” y ofrece una definición de la propia ciencia del Folklore; presenta argumentos para demostrar la existencia de la música precortesiana y propone su estudio sistemático; toma parte central en la conformación de las Academias de Investigación del Conservatorio Nacional de Música (1930); prologa el libro en torno al corrido de Vicente T. Mendoza (uno de las obras más representativas de la época del Folklore); y da la cara por los mexicanos en la justa académica contra los musicólogos españoles (1940). Durante esos años, Romero es el líder ideológico de la facción de estudiosos del Folklore en México, sin embargo, su figura es eclipsada por la creciente presencia de Vicente T. Mendoza y las repercusiones académicas del contacto de éste último con Ralph Steele Boggs. Mendoza se adscribe dogmáticamente a las nociones folklóricas que Boggs promulga y retoma sus directrices para el *Anuario* y la Sociedad Folklórica de México dejando de lado los aportes previos de Romero que ya había adoptado. En consecuencia, en 1944, Jesús C. Romero decide separarse de la Sociedad Folklórica de México -de la cual había sido miembro desde sus inicios-, y emprende su propia cruzada académica aunque con pocos seguidores. Ya desde 1943, Romero había tenido diferencias con Mendoza en torno a un artículo de Romero, publicado en el *Anuario*, sobre la ofrenda de alimentos a los muertos: Romero comprendía esa tradición como herencia egipcia, mientras que Mendoza la consideraba un legado prehispánico, así que la controversia fue causa de un debate en una de las reuniones de la Sociedad Folklórica. Pero la ruptura académica entre Romero y Mendoza vendría poco después, cuando el antropólogo Raúl Guerrero da a conocer su concepto de “Folklorología”.

¹³⁵ Como se verá en un capítulo posterior, la concepción de “Folk” y “lore” tuvo diferencias significativas con respecto a otros países latinoamericanos, a EE.UU. y Europa (Moedano 1963).

En octubre y noviembre de 1945, la revista *Orientación Musical* reproduce un pequeño artículo de Jesús C. Romero -publicado con anterioridad en la Revista *Nosotros*- titulado “La Folklorología”. En él, Romero aborda varios aspectos centrales en torno a la reflexión disciplinaria. Un primer punto habla del lugar que ocupa el Folklore entre los conocimientos humanos y hace una diferenciación *sui generis* de lo que llama protohistoria (humanidad sin escritura) e historia (humanidad con escritura). Una vez más, Romero reitera su convicción de que el Folklore debe comprenderse como una rama de la Etnografía y que, debido a que es una ciencia que ha definido claramente “su objetivo, sus métodos y su sistemática” entonces puede afirmarse que el Folklore “existe como ciencia madura” (Romero 1945: 10). Dentro del Folklore en México identifica dos tendencias: los *Enciclopedistas* (representados por Boggs-Mendoza) para quienes el campo del Folklore es “toda la Historia Humana y toda la ciencia del Universo” (Romero 1945: 11) y los *Exclusivistas* (representados por Romero y Guerrero) quienes ven el “Folklore como ‘vivencias’ de épocas históricas que sobreviven en culturas actuales” (Romero 1945: 11). Romero hace una crítica a la escuela enciclopedista por identificar bajo un sólo rubro seis capítulos que, según él, deben diferenciarse: “Arte popular”, “Arte vulgar”, “Arte popularizado”, “Costumbrismo” y “Nacionalismo” (Romero 1945: 11). Cada uno de ellos es brevemente caracterizado y ejemplificado.¹³⁶ Romero califica de *Enciclopedistas* a ese grupo por el hecho de abarcar los fenómenos más diversos dentro de la denominación de Folklore, y de *Exclusivistas* a los que concretan y aclaran en conceptos su materia de estudio. Al respecto, Romero lanza al aire una jactanciosa pregunta: “Entre los que confunden y aclaran, ¿qué grupo es más evolucionado?” (Romero 1945: 11). En el mismo escrito, Romero recuerda su propia definición del término “Folklore”, definición que fue discutida y aprobada ante la “Comisión Técnica de Folklore” en 1930, la “Sociedad Mexicana de Folklore” en 1938 y ante el Instituto Mexicano de Musicología y Folklore en agosto de 1940, pero que en su perspectiva requiere ajustes. Romero había juzgado acertado llamar a la disciplina “Folklórica” emulando a otras ciencias como la Botánica o la Química, no obstante, en un congreso en 1941, el “Dr. Raúl G. Guerrero, colega y colaborador del Dr. Romero, presentó la palabra FOLKLOROLOGÍA como más científica y digna de nombrar a esta ciencia” (Romero 1946: 6). Asimismo, Romero y Guerrero coinciden en que no había “una sistemática que le diera cuerpo como ciencia, a esta disciplina, ya que el Dr. Boggs, erudito folklorista norteamericano, no la había dado a sus alumnos en su curso especial de Folklore que diera en el Museo Nacional” (Romero 1946: 7). Romero entonces propone una “sistemática universal” que divide en cinco capítulos

¹³⁶ Para Romero (1945, 1946), el “Arte popular” es de “carácter espontáneo” y surge del pueblo anónimo y se vuelca en el propio pueblo como el canto de “La Valentina” de los villistas. El “Arte vulgar” son producciones “no espontáneas, sino rebuscadas”, como las canciones transmitidas por la radio. El “Arte popularizado” es el producto de “eruditos en la materia” y se “riega por el pueblo”, como el “Himno Nacional” o la “Canción mixteca” compuestas por músicos académicos pero de uso popular. “Costumbrismo” es la narración de las costumbres de un pueblo, “no por un hombre de ciencia” (como los etnógrafos) sino por un literato, embelleciendo la forma de la narración como los cuentos de “Micrós” o los Romances de Guillermo Prieto. El “Nacionalismo” es la obra de un erudito que pretende intensificar el interés por lo propio, como “Janitzio” de Silvestre Revueltas.

al Folklore: Mitología, Teogonía, Cosmogonía, Antropogenesia y Vida humana; y de la que se desprende una clasificación: expresiones artísticas, expresiones folklóricas relativas al pensamiento y expresiones relativas a la voluntad. Romero utiliza términos subjetivos y enfáticamente polisémicos para sus definiciones, por lo que éstas se tornan poco específicas y útiles, empero, no dejó de tener seguidores (González 1945, Mejía 1946). Un sentido párrafo contra el malinchismo académico, evidentemente referido a la posición de Boggs en el ámbito del Folklore en México concluye el artículo:

la mentalidad mexicana, es fructífera como cualquier otra, no cabe pues, subestimarla, como ha sucedido por años luengos. Se dan multitud de casos en que nuestras autoridades educativas importan catedráticos e investigadores extranjeros, sin hurgar primero entre nuestros connacionales, en busca de valores; y les dan cátedras altamente remuneradas, en relación con los sueldos que perciben nuestros maestros de la misma categoría; tales acciones deprimen el espíritu de nuestros intelectuales y castran la voluntad de superación: ya que no es timbre de deméritos dedicarse a investigaciones. Actualmente tenemos en México maestros huéspedes que perciben altos sueldos y catedráticos nuestros que valen tanto como ellos, pero que tienen el pequeño defecto de ser mexicanos, quienes reciben por el mismo tiempo de labores una sexta o séptima parte de emolumentos. (Romero 1946: 7)

Unos años después, Raúl Guerrero apuntalaría las críticas de Romero a Mendoza con su escrito “Consideraciones sobre Folklore y ciencia folklórica” (Guerrero 1952) aparecido en *Archivos venezolanos de Folklore*. En ese artículo, Guerrero apoya la caracterización propuesta por Romero en torno a los “hechos folklóricos”:

se cree que todo lo popular y lo popularizado es folklórico, y aunque lo folklórico sí debe ser *popular*, es decir, debe ser producto del pueblo, conocido por el pueblo y difundido entre el pueblo, puesto que el conocimiento de un hecho folklórico y su expresión pertenecen al pueblo, a la colectividad, para que un motivo sustente la categoría de ‘folklórico’, debe tener como características además de la anterior, las siguientes: ser una producción *vernácula* (nacida en el pueblo mismo, aunque sus antecedentes tengan remoto origen, procedente de otros lugares) [...]; ser una producción *espontánea* (no como producto de erudición, de estudios previos, hecha por individuos eruditos sino por el pueblo mismo); ser una producción anónima (el nombre del autor efectiva e inconscientemente desaparece por el uso); y, como condición indispensable, debe constituir una *supervivencia* que tenga la tradición de haber estado en uso durante otras épocas históricas, y todavía vivir, en continuo contraste con las normas establecidas en la época en que se le estudia. Estas *supervivencias* es lo que se llama *vivencias inhistóricas* [...] (Guerrero 1952: 94).

Pero el tema central que interesa a Guerrero es discutir la pertinencia del término que designa a la disciplina. Guerrero señala que varios autores han propuesto diferenciar el objeto de estudio de la ciencia con una distinción ortográfica escribiendo la palabra Folklore con mayúscula (si se refiere a la disciplina) o con minúscula inicial (si se refiere al objeto de estudio o expresión folklórica). Para Guerrero esa distinción debe suprimirse pues al hablar no se puede hacer tal distinción. Propone conservar la palabra “folklore” de W. J. Thoms para referirse al objeto de estudio, por su universalización y amplia aceptación, y propone para designar a la ciencia, el concepto de *Folklorología*, conservando la raíz de Folklore, pero agregando la desinencia “logos” universalmente aceptada para expresar ciencia, tratado o estudio. Guerrero pretende distinguir la designación de la

disciplina con respecto a la del objeto de estudio mediante el nuevo concepto de “Folklorología”. En conjunción con la nueva designación disciplinaria, Guerrero propone modificar también la definición de “Folklore” externada por Romero en 1929, de tal manera que: “Por folklore se entiende la manifestación cultural vernácula, espontánea y anónima de un pueblo [...]”, mientras que la Folklorología “es la ciencia etnográfica que estudia las manifestaciones culturales vernáculas para clasificarlas mediante leyes generales” (Guerrero 1952).

Otro aspecto que interesa a Guerrero en su escrito es afirmar que hasta entonces no existe una “Sistematización del Folklore” sino sólo clasificaciones folklóricas de autores como Alfredo Poviña, Raúl Cortázar y Luiz da Câmara Cascudo, que caen dentro del terreno de la casuística. Sin embargo, su crítica sustancial va dirigida al “Esquema de Motivos para Estudios Folklóricos” de Vicente T. Mendoza, publicado en *El Nacional*, clasificación que tilda de localista, aplicable sólo a México y sin pretensiones de universalidad. De igual forma critica la obra *Motif-Index of Folk Literature* de Stith Thompson, por su clasificación unilateral y casuística enfocada únicamente en la literatura folklórica, y la *Clasificación del Folklore* de Boggs, que corre con la misma suerte al centrarse en casos especiales sin ofrecer una aplicación genérica. Según Guerrero, Boggs traduce, publica y difunde la “Metodología folklórica” de Krohn como texto para estudiar esta disciplina, pero

no es precisamente una ‘Metodología’, sino una serie de reglas y consejos -muy buenos- que sirven de guía -muy aceptable- para la Técnica de la Investigación Folklórica, o lo que es lo mismo, en nuestro concepto tan solo constituye un capítulo de lo que debe entenderse por ‘Metodología Folklórica’, nos atrevemos a pensar que en otras partes del mundo, por lo menos hasta hoy, tampoco se ha hecho o intentado una Sistematización de la Ciencia Folklórica. Si esto se llegase a comprobar, México sería la primera nación que aportase a la ciencia universal un estudio sistemático del Folklore, así como fue el primer país que dio una definición concreta y exacta del Folklore, que es la definición debida al Dr. Romero y que hemos comentado ampliamente. (Guerrero 1952: 103)

Es evidente que, como resultado de esta “afrenta”, Mendoza unos años después desdeña la labor de Guerrero como pionero de la grabación musical etnográfica en México al hacer un recuento histórico de la disciplina; por el contrario, Mendoza realza “la verdadera labor técnica” de Hellmer con “aparatos mecánicos, tal y como lo piden los adelantos de la época”(Mendoza 1953a: 109).¹³⁷

Las propuestas y críticas de Romero y Guerrero pueden ser cuestionadas, sin embargo, toda esta discusión es interesante pues parecería que Vicente T. Mendoza nunca fue increpado o tuvo contrincantes académicos.¹³⁸ En realidad, el dúo Romero-Guerrero propone un rumbo alternativo para la disciplina del Folklore en México, atendiendo elementos centrales de su discusión: el término para designar a

¹³⁷ Una clara competencia afloró entre Mendoza y Guerrero, desde inicios de los cuarenta. En el escrito “Ensayo para un estudio sobre la danza de los concheros...” (Solórzano y Guerrero 1941), por ejemplo, hay una nota de Curt Lange al final del artículo que especifica que Guerrero entregó a publicar su artículo desde 1939, un par de años antes del sorpresivo interés de Mendoza en los “Concheros”. Ese señalamiento claramente pone en evidencia la fuerte competencia entre Guerrero y Mendoza por la primacía en abordar ciertas temáticas.

¹³⁸ Jesús Haro y Tamariz, por ejemplo, impugna varias de las nociones que Mendoza suele manejar en su perspectiva general de la música folklórica, sin embargo, no todos lo que disintieron tuvieron la iniciativa de publicar sus desacuerdos (Haro 1952).

la disciplina (Guerrero 1952); definiciones pretendidamente “universales” del campo de estudio (Romero 1928 y 1942); la particularización de categorías como “popular”, “populachero”, “popularizado”, “arte comercial”, “costumbrismo”, “Folklore empírico”, “Folklore científico” (Romero 1947a); la caracterización de los hechos folklóricos (Guerrero 1952); y algunas propuestas clasificatorias para el campo de estudio (Romero 1945). Otros matices pueden hallarse en la literatura sociológica respecto al concepto de Folklore,¹³⁹ empero, el trabajo y la figura de Mendoza dominará la escena folklórica al desempeñar un papel central en los pilares de la disciplina: las publicaciones especializadas, la formación de nuevos investigadores, las sociedades de estudiosos y las principales temáticas musicales de interés nacionalista.

La Sección de Investigaciones Musicales del INBA

En 1945, el Departamento de Música de la Secretaría de Educación Pública, a cargo de Luis Sandi, mostró un gran interés en el estudio, clasificación y preservación de los materiales folklóricos recogidos por la SEP hasta entonces (Samper 1947). Con dicho propósito, se nombró una Comisión de Folklore, a cargo de Baltasar Samper (Mendoza 1953a), que conformaría un plan de trabajo para ese órgano. La Comisión determinó como una de las prioridades nutrir el archivo mediante la recolección de materiales folklóricos directamente en campo. Para ello, se redactaron normas de recolección y se dividió el territorio bajo criterios lingüísticos y étnicos con el propósito de realizar una primera expedición de acopio de materiales. Asimismo, se hizo una revisión de los legajos históricos que contenían materiales folklóricos para comenzar a organizarlos y clasificarlos (Samper 1953). Un año después, en enero de 1946, por iniciativa de Luis Sandi, “fue creada en el mismo Depto. de Música, una Sección de Investigaciones Musicales con dos subsecciones” llamadas “Investigación de Archivos” e “Investigación Folklórica” (Mendoza 1953b: 43). Una de las primeras labores que organizó la sub-sección de Investigación Folklórica fue una expedición al Valle del Mezquital la cual fue asignada a Raúl Guerrero, quién fue autorizado para dejar momentáneamente su puesto de Folklorista en el Museo Nacional de Antropología para efectuarla (Guerrero 1947a). En septiembre de 1946 ya se informaba en el *Boletín del Departamento de Música de la Secretaría de Educación Pública* que Guerrero había tenido un “éxito considerable” en su expedición al Valle del Mezquital y en febrero de 1947, la misma publicación incluiría un primer informe sobre su labor en campo de junio a octubre de 1946.

A inicios de 1947, luego del decreto presidencial de la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la Sección de Investigaciones Musicales pasa a

¹³⁹ “En la definición del Folklore que ha formulado el Dr. Steele Boggs se alude a pautas geográficas que desde luego son muy interesantes; pero de acuerdo con el punto de vista que acabamos de exponer, la investigación folklórica no sólo ha de propender a determinar el área de difusión del saber popular sino también su profundidad social o sea sus grados de penetración en las distintas capas o clases de la sociedad para determinar lo que es común a todas, las variantes que sufren en cada una de ellas y lo que es peculiar de ciertos grupos sociales” (Mendieta 1946: 112)

formar parte de ese Instituto. Para entonces, esa Sección ya contaba con un acervo conformado con la donación de documentos y discos de música recolectada por Henrietta Yurchenco en años previos, una colección de instrumentos musicales adquiridos por distintos investigadores para la Secretaría de Educación (Samper 1953) y la documentación folklórica de archivo aportada por estudios precedentes. En estas fechas los fonogramas comenzaban a tener mayor presencia en el medio musical; alrededor de 1947, Yurchenco saca a la luz su disco *Folk Music of Mexico* con grabaciones del repertorio cora, seri, tarahumara, tzotzil y tzeltal registradas entre 1944 y 1946. Piezas de mitote, carnaval y curación; dotaciones de flauta y tambor, palos ranurados y “tambores de agua”, canto y huéhuetl, entre otros, se dan cita en este fonograma que posiciona a Yurchenco como pionera en la publicación de música folklórica grabada en campo.

Otro investigador estadounidense vinculado al INBA que ejerció significativa influencia en el desarrollo del Folklore musical fue José Raúl Hellmer. Este investigador, nacido en Filadelfia en 1913, comenzó a interesarse por la música mexicana en 1941, cuando por casualidad, en su ciudad natal, dio con una colección de acetatos de música tradicional mexicana en una oferta de discos. De acuerdo a su propio testimonio, la música le atrajo a tal grado que allí nació su pasión por conocerla a fondo (García 1990). Tiempo después, Hellmer consigue una beca de la *American Philosophical Society* para viajar a México, aunque a poco de llegar enferma de fiebre reumática y permanece en cama durante siete meses (García 1990). Durante su convalecencia escribe a la UNAM para ofrecer sus servicios, pero su carta es turnada al INBA donde encuentra eco su petición. Según una carta de Carlos Chávez, Hellmer llega por primera vez a México el 11 de septiembre de 1945 en calidad de turista, sin embargo, retorna a los Estados Unidos y es hasta más tarde, el 1 de septiembre de 1947, que regresa al país logrando ser contratado como “Folklorista categoría A” en la Sección de Investigaciones Musicales (Jiménez 2004).

La formación musical de Hellmer fue autodidacta, sin embargo, como Yurchenco, contaba con experiencia como locutor radiofónico en la Panamerican Radio de Filadelfia (Oliva 2001). Su primera tarea dentro del INBA fue la recolección de música folklórica en los lugares donde ésta misma afluía, es decir, en el medio rural. En sus primeros viajes a campo, el INBA no pudo proveerle del equipo necesario para el registro, por lo que dispuso su propio equipo y hasta su automóvil particular para llevar a cabo la comisión (Samper 1953). Con el cargo de Folklorista, Hellmer realizó abundante registro fonográfico en campo; sus primeras incursiones, guiadas por una aguda intuición, las llevó a cabo en los estados de Morelos, Puebla y Guerrero (García 1990). Según Vicente T. Mendoza (1953a), Hellmer se sujetó a las rigurosas normas de recolección impuestas por Baltasar Samper quién, como discípulo de Felipe Pedrell, tenía una amplia experiencia en la investigación y recopilación de campo en España. Aunque la relación con Samper y Jesús Bal y Gay -sus jefes inmediatos- no siempre fue cordial (García 1990), Hellmer contribuyó pioneramente a conformar un gran acervo de grabaciones de campo y un laboratorio con aparatos mecánicos de reproducción y grabación de discos en el INBA.

Hasta aquí puede verse que hacia fines de esta década predomina la grabación realizada por extranjeros, aunque hay algunas excepciones de connacionales, como en el caso de las grabaciones realizadas por Baqueiro Foster o las grabaciones en rollos de alambre de Gonzalo Aguirre Beltrán efectuadas en la Costa Chica en 1949. Pero el auge de la grabación fonográfica de carácter etnográfico se consolidará durante las décadas siguientes, no tanto en el ámbito institucional de la Sección de Investigaciones Musicales, sino entre una nueva generación de estudiosos del folklore musical vinculada al medio antropológico.

La formación folklórico-musical

Una de las metas planteadas por la Sección de Investigaciones Musicales, fue la de alentar la formación de investigadores folkloristas que pudieran pasar a formar parte del proyecto del INBA en torno a la recolección musical fonográfica en campo (Samper 1947). El interés en el entrenamiento de jóvenes folkloristas se incrementa también debido a la disparidad en la calidad de los trabajos de Folklore musical, razón que obligaba a mejorar la formación generalizadamente autodidacta de los investigadores. Aunque los datos disponibles en torno al tema no son muy precisos, hay noticia de que a mediados de los treinta se establece la Cátedra de Folklore Musical en la Facultad de Música de la Universidad Nacional (Guerrero 1957); sin embargo, la cátedra carece de “un programa adecuado” y la enseñanza “es deficiente por falta de metodología” (7) y la irregular asistencia del profesor Manuel M. Ponce. Alrededor de 1940, Amalia Millán y José E. Guerrero son apoyados por la Escuela Nacional de Música para hacer viajes de investigación a Oaxaca, Guanajuato y Tabasco (Guerrero 1957). Para 1942, José E. Guerrero Aguillón recibe el título de Maestro en Folklore en la cátedra de Folklore Musical de Manuel M. Ponce en la Escuela Nacional de Música con la tesis *El Folklore musical y literario de Guanajuato* (Mondragón 1942). Ese mismo año, Amalia Millán Maldonado recibe un título similar en la misma cátedra (Millán 1942).

El 15 de marzo de 1943, el alumno de Ponce, José E. Guerrero, lo sustituye interinamente como maestro en su cátedra de Folklore, aunque dos años después, Ponce vuelve a ocupar la cátedra de Folklore (Romero 1950). Durante su estancia al frente de la cátedra, José E. Guerrero observa una orientación práctica promoviendo entre sus alumnos viajes de estudio folklórico a algunas comunidades cercanas a la ciudad de México. Asimismo, en marzo de 1944, organiza “la Asociación Folklórica de la Escuela Nacional de Música con el objetivo de disciplinar al alumno hacia el campo de las investigaciones folklóricas, dignificar la música mexicana y tratar de desterrar poco a poco el corrompido gusto musical extranjero que nos invade” (Guerrero 1957: 8). Más tarde, en junio del mismo año, invitó a Jesús C. Romero a dictar una conferencia en torno al “recto significado de la palabra Folklore”, y a Raúl Guerrero para otra en torno a “la música regional mexicana”. Según el propio José E. Guerrero: “Terminado mi interinato al frente de esta clase, acabaron también las actividades, ya que ni el profesor ni el director de la escuela mostraron interés por la labor iniciada. En consecuencia, la

Asociación Folklórica de la Escuela Nacional de Música acabó también” (Guerrero 1957: 8).

Asimismo, en el Conservatorio hubo interés en la formación de folkloristas musicales. Como producto del trabajo de las academias de investigación del Conservatorio de los años treinta, se estableció una cátedra de Investigación Folklórico-Musical en el mismo a partir de mayo de 1945 (Mendoza 1953b). Vicente T. Mendoza permanece impartiendo esa cátedra de Folklore Musical en el Conservatorio hasta 1954 (Rodríguez 1967). Entre las personas que, según Mendoza, son capacitadas “convenientemente” se menciona a los alumnos conservatorianos: Teresa Bustos Vargas y Francisco Moncada (Mendoza 1953a). A partir de 1948, se instauró otro curso similar en la entonces Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional con el objeto de preparar investigadores técnicos para realizar monografías folklórico-musicales. Mendoza imparte clases allí desde 1948 hasta 1954. A partir de ese año, también esa misma materia se instauró en la “Sesión de Verano de la Escuela de Cursos Temporales” de la UNAM y, más tarde, en la Escuela Nacional de Danza del INBA. Ambas impartidas por Vicente T. Mendoza (Mendoza 1953b, Moedano 1976).

El segundo lustro de los cuarenta

De acuerdo con Gerónimo Baqueiro Foster, para 1946, los más autorizados investigadores respecto al folklore musical eran Gabriel Saldívar, Vicente T. Mendoza, Daniel Castañeda y Jesús C. Romero (Baqueiro 1946). Jesús C. Romero consideraba a Boggs, Campos, Saldívar y Mendoza, al lado de Baqueiro Foster, Rafael Heliodoro Valle, Raúl Guerrero, Ángel Salas y Miguel Galindo, como “los más calificados, para conocer nuestra bibliografía folklórico-musical” (Romero 1947a: 720). Ciertamente, la presencia de estos autores se deja sentir en las principales revistas de estos años contribuyendo al auge del Folklore musical. En estas fechas surgieron *Nuestra Música* y el *Boletín del Departamento de Música de la SEP*, un par de revistas especializadas donde se dieron cita escritos representativos.

La revista *Nuestra Música* (1946-1953) fue conformada por un grupo selecto de personajes del ambiente musical: Jesús Bal y Gay, Carlos Chávez, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, J. Pablo Moncayo, Adolfo Salazar y Luis Sandi. En sus páginas publicaron prestigiadas figuras del ámbito musical mexicano; Adolfo Salazar, por ejemplo, publicó allí dos interesantes artículos de matices históricos en torno a cuestiones cultas y populares en la música (Salazar 1946a, 1946b); José E. Guerrero abordó el poco conocido tema de las “Danzas chontalpeñas” (1947b) y Vicente T. Mendoza escribió en torno al rastreo histórico de jarabes específicos (Mendoza 1948b) y sobre la “décima” y sus derivaciones musicales en América (Mendoza 1947a).

Por su parte, el *Boletín del Departamento de Música de la SEP* también publicó varios artículos de carácter folklórico. Uno de ellos fue el de Blas Galindo en torno al mariachi y la región mariachera (Galindo 1946). En ese escrito, Galindo abunda en torno a aspectos de esa tradición como: lo relativo que puede ser atribuir su

origen a una entidad geográfica particular; el repertorio compartido de la región; el conjunto instrumental tradicional y la integración de “nuevos” instrumentos; las afinaciones de algunos de ellos y las principales características de ejecución; así como la transcripción de algunos segmentos de sones para ejemplificar particularidades y combinaciones rítmicas o formas estructurales.

Otro artículo publicado en el *Boletín*, representativo por el tema que aborda y la manera de hacerlo, fue “¿Existió el arco musical en México en la etapa prehispánica?” de Raúl Guerrero (1946b). En su artículo, Guerrero realiza importantes señalamientos en torno al estudio del arco musical, como el hecho de que las fuentes documentales hacen énfasis casi exclusivo en los instrumentos de viento y percusión del altiplano central, o que la interpretación de Marshall Saville en torno al Código Saussure es errada. Asimismo, recupera un escrito de Roberto Weitlaner sobre la distribución geográfica del arco musical en México y ofrece más ejemplos etnográficos de arcos. En general, Guerrero presenta distintos argumentos para concluir “que la existencia del arco musical en México es muy anterior a la llegada de los hispanos” (Guerrero 1946b: 25).

Otras revistas que ya existían, como el *Anuario de la Sociedad Folklórica de México* (1940-1956) y *Orientación Musical* (1941-1957), continuaron vigentes durante estos años.¹⁴⁰ En *Orientación Musical*, José E. Guerrero (1947b) ofrece una descripción puntual de una boda tradicional zapoteca del Valle del Distrito de Tlacolula en Oaxaca, haciendo hincapié en el repertorio musical. Vicente T. Mendoza publica en el *Anuario* “La danza de las cintas o de la trenza” (Mendoza 1947c), un artículo introductorio que se atiene a las premisas de estudio propuestas por Krohn-Boggs y que indaga en torno al origen, distribución, motivos y variantes de esta expresión en México, Latinoamérica, España y algunos lugares de Europa con atención a ciertas cuestiones musicales. En ese mismo año, Mendoza también publica su extenso estudio en torno a *La décima en México. Glosas y valonas* (Mendoza 1947d).¹⁴¹

En el ámbito antropológico, *Anales del INAH* continuó siendo un espacio socorrido

¹⁴⁰ Algunas revistas no corrieron con la misma suerte. Por ejemplo, una de las revistas más importantes del periodo del Folklore, *Mexican Folkways*, dejó de editarse precisamente en estos años, sin embargo, su principal promotora, Frances Toor, logró recapitular en un vasto compendio de divulgación una selección significativa del material publicado en la revista dedicando una de las secciones a la música y la danza tradicional. Por otro lado, la importante *Revista Musical Mexicana* de Baqueiro Foster dejó de editarse en 1946.

¹⁴¹ Por estos años, puede advertirse que los escritos de Mendoza se orientan a tópicos nuevos como “La canción chilena en México” (Mendoza 1948c), “Breves Notas sobre la Petenera” (Mendoza 1949a) y “El cuándo” (Mendoza 1948d). También puede notarse su creciente interés en el estudio de regiones o espacios geográficos mayores, como en el caso de “La canción hispano-mexicana en Nuevo México” (Mendoza 1947b), “Música Tradicional de Guerrero” (Mendoza 1949b) y “Música Popular del Bajío” (Mendoza 1949c), quizá como resultado de la pretensión de Boggs y Mendoza, desde 1945, de diseñar un “Mapa preliminar de las regiones folklóricas de México” (Boggs 1949). En general, Mendoza mantiene una orientación historicista centrada en géneros músico-literarios específicos y enfocada en el origen, rastreo y dispersión de las expresiones. Su énfasis recolector busca versiones y variantes en pos de la “forma original” y la consecuente difusión de la expresión, pero raramente “interpreta” la cultura. Durante esta década, Mendoza se dedica a temas en los que conservará interés durante el resto de su vida, sin embargo, como se ha visto, en realidad Mendoza llega tarde a varios de estos temas que, para entonces, ya son parte del canon disciplinario.

entre los estudiosos del folklóre musical. En 1947, por ejemplo, se publican un par de artículos importantes para la disciplina; el primero de ellos, de Raúl Guerrero, titulado “Danzas mexicanas” (Guerrero 1947b), que da continuación a su ensayo precedente sobre concheros, pero esta vez enfocándose en las “Mesas” de concheros de las zonas marginales de la ciudad de México. En el mismo artículo aborda de manera breve la danza de pastoras y transcribe algunos fragmentos melódicos y literarios del repertorio de ambas tradiciones. Como en su escrito anterior sobre los concheros, Guerrero pretende identificar rastros y supervivencias prehispánicas en los aspectos músico-rituales de esa tradición. Por otra parte, Jesús C. Romero también contribuye a polemizar en torno a la cultura indígena y la música prehispánica reeditando en los *Anales* su interesante artículo “Música precortesiana” (Romero 1947b). Romero pretende probar la existencia de la música prehispánica y su grado de evolución, así como sostener la tesis de la continuación ininterrumpida de la música prehispánica en la música indígena del presente. Como señala Irene Vázquez Valle (1988a), los escritos de Romero y Guerrero son el clímax de un largo debate presente desde inicios de siglo XX: la concepción evolucionista de la música basada en el uso o no de la pentatonía y la utilización o no de instrumentos cordófonos como rasgos de mayor o menor evolución musical.

En el ámbito de las publicaciones internacionales también puede notarse cierta actividad. En 1947, Raúl Hellmer saca a la luz uno de los escasos escritos que publicó en su vida y que fue titulado “Lost treasures of Guerrero” (Hellmer 1947). En él, Hellmer menciona que el estado de Guerrero permanece inexplorado y restringe su estudio a dos expresiones de la región: las “malagueñas” y las “peteneras”. Aunque señala que grabó 145 piezas musicales durante sus cuatro meses de trabajo de campo, su énfasis es literario y transcribe “versos” de “malagueñas” de la Costa Chica recogidos principalmente en Tixtla y Chilpancingo. Desde entonces, Hellmer expresa su premura por registrar la música fonográficamente dada la rápida desaparición de tradiciones.

Por su parte, Henrietta Yurchenco publica otro fonograma con valiosas grabaciones de campo titulado *Indian Music of Mexico* (Yurchenco 1948a), con algunos comentarios alusivos a la música, y también publica un brevísimo escrito titulado “Indian Music of Mexico and Guatemala” (Yurchenco 1948b). Su compatriota Gertrude Kurath publica también un interesante escrito comparativo en torno a diversas “danzas de conquista” de México (Kurath 1949).

Por otro lado, Raúl Guerrero y Rubén M. Campos publican un par de escritos en la *Revista de Estudios Musicales* de Argentina. La contribución de Guerrero, “Música de Chiapas” (1949), es un fragmento del informe general que rindió el autor al INAH sobre su viaje de agosto a octubre de 1942 a Chiapas. El informe es sumamente detallado y deja ver la gran capacidad de Guerrero como etnógrafo; meticulosamente observa qué comunidades zoques, tzotziles, tzeltales y tojolabales visitaron, y qué repertorio musical grabaron, tanto en esos lugares, como en Tuxtla y Chiapa de Corso. Guerrero asienta que grabó en película de cine de 16 milímetros una buena cantidad de danzas, expresiones rituales y cotidianas de las comunidades visitadas. Los instrumentos musicales son otra de sus prioridades en el escrito; entre ellos, no podía faltar la mención organográfica al

teponaztli, el carapacho de tortuga, el pito de carrizo, las arpas (con afinaciones) y la marimba (con los múltiples conjuntos en que participa). Su informe se acompaña de varias melodías de sonos transcritas con algunos comentarios en torno a la mayor complejidad del ritmo comparado con la melodía y la coincidencia de frases melódicas entre piezas, dejando ver también interés en las filiaciones culturales de estos repertorios. Su informe contrasta sobremanera con el de Henrietta Yurchenco en torno al mismo viaje.

En el caso de Rubén M. Campos, su escrito póstumo “La música popular de México” (1949), presenta fragmentos de los cronistas coloniales, Fray Juan de Torquemada y Fray Jerónimo de Mendieta, para dejar entrever lo que pudo ser la música prehispánica y el supuesto proceso unidireccional de “aculturación” musical de los indios en tiempos coloniales. El estudio incluye una pequeña, pero interesante lista de términos con que los indígenas coloniales denominaron a los recién llegados instrumentos españoles en lengua náhuatl.

Un aspecto más que sobresale durante el segundo lustro de los cuarenta es que por primera vez en la historia del Folklore se realizan recuentos históricos disciplinarios sobre el desarrollo de este saber. El primero que aparece es “El Folklore en México” de Jesús C. Romero (1947a), donde se presenta una recapitulación extensa del desarrollo del Folklore, especialmente el musical, desde su etapa “empírica” hasta la “científica”. Romero ofrece un recorrido por los primeros cronistas, los costumbristas del siglo XIX, los “cultivadores” de inicios del siglo XX y los acontecimientos significativos y las instituciones del estado que promovieron el Folklore posrevolucionario. El trabajo compila además algunas de las nociones centrales en torno al Folklore propuestas por Romero desde mediados de los veinte hasta entonces.

Otro escrito importante es el de Vicente T. Mendoza, “Current State and Problems of Folklore in Mexico” (1948a) donde se hace un recuento de las publicaciones folklóricas hechas entre 1945 y 1947, y se revisan los problemas que enfrenta la disciplina como saber académico. Mendoza identifica varios problemas centrales. Uno de ellos es el diletantismo predominante y el abuso del término folklore en los medios masivos de comunicación. Otro problema es la dispareja labor de recolección e investigación como consecuencia de un entrenamiento inapropiado. Precisamente señala que el problema más grave es la falta de instrucción folklórica adecuada para las jóvenes generaciones; menciona, por ejemplo, que en el Conservatorio se ofrece la cátedra de Folklore como curso opcional y que son pocos los alumnos inscritos; mientras que en la Escuela de Música de la Universidad Nacional “se ha extendido el título de ‘folklorista’ a individuos con preparación rudimentaria, quienes ejercen la autoridad de tales expertos sembrando así futuras semillas de confusión” (Mendoza 1948a: 367). Justamente, a partir de 1948, Mendoza comienza a dar clases de Folklore en la Escuela de Música.

Un acercamiento más que diagnostica el estado disciplinario en su conjunto es el de George M. Foster en “The Current Status of Mexican Indian Folklore Studies” (1948). Aunque enfocado en los aspectos verbales del Folklore, Foster aborda la problemática de tipificar al “folklore indio” y distinguir los límites del “Folk” y el “lore” del Folklore. De igual forma, evidencia la carencia de revistas especializadas

estables y la necesidad de bibliografías comentadas señalando que los estudios analíticos “pueden contarse con los dedos de una mano”. Entre otros aspectos, Foster señala que todavía está por verse si es posible definir áreas folklóricas tomando en cuenta que todavía no se establecían para entonces áreas culturales y queda todavía en cuestión el valor práctico del Folklore.

La actividad académica durante los cuarenta

Aunque el desarrollo del Folklore en México fue marginal y precario, durante la década de los cuarenta puede advertirse un repunte del quehacer folklórico en general y del Folklore musical en particular. Este florecimiento se manifiesta en los rubros que conforman la estructura vertebral de la disciplina. Un primer punto es que para estos años se diferencian con claridad vertientes temáticas, que en la práctica se instituyen como objeto de estudio, así como una pequeña comunidad de estudiosos interesados en las mismas. Otro rubro es que para entonces existen ya espacios académicos de dialogo disciplinario (revistas, reuniones y sociedades académicas) y orientaciones epistémicas definidas que permiten abordar las temáticas de estudio. De igual manera, algunas instituciones estatales de cultura se interesan en apoyar proyectos concretos e investigaciones de índole folklórica otorgando relevancia a esta veta de conocimiento. Por último, puede identificarse un interés en instaurar la formación profesional de los folkloristas en instituciones educativas a nivel universitario. La concurrencia de estas iniciativas pone de relieve un apogeo disciplinario que camina de la mano con la cúspide nacionalista del país y el desarrollo de sus instituciones. Estos aspectos mencionados pueden glosarse de manera más detallada.

Si bien los estudios de Folklore tuvieron muchos adeptos, la vertiente del Folklore musical contó con un número reducido de estudiosos. Esta pequeña comunidad de investigadores más o menos consolidada, fue mayoritariamente autodidácta y se caracterizó por su particular relación con las tradiciones musicales. Los estudiosos más que identificarse con las tradiciones musicales tenían metas prácticas, como la de preservarlas alentando su “autenticidad”, vinculándolas con la educación pública y dándolas a conocer para su integración en una sociedad moderna.

Por otra parte, en estos años hay intentos fallidos de consolidar algunas sociedades y otras que lo logran plenamente como la Sociedad Folklórica de México. La Sociedad Folklórica de México se sostiene de mecenazgos y “socios protectores” como puede apreciarse al final de cada *Anuario*, empero, varios números del *Anuario* fueron editados mediante el financiamiento directo de los Mendoza, lo que contribuyó a mantener la independencia de esa publicación durante su existencia.

En los cuarenta, los temas de estudio terminan de delinearse. El tema prehispánico alcanza su clímax en los escritos de Guerrero y Romero; el periodo colonial y el independiente son escasamente abordados, pero el tema del mundo musical indígena y mestizo “vivo” conserva la atención de los investigadores. En lo general, las maneras de estudiar el folklore musical no cambian demasiado sino que tienden a acentuarse, sobre todo las orientaciones históricas mediadas por enfoques

evolucionistas y difusionistas. La cuestión de los “orígenes” prevalece como interés central de varios trabajos, pero llaman la atención las escasas referencias en torno al papel del músico en su sociedad, el entorno social, las condiciones histórico-económicas en que afloran las tradiciones, sus funciones y significados culturales. Aún así, durante el auge del Folklore musical, las revistas especializadas y los diarios capitalinos dan cuenta de un enfático dialogo disciplinario: la discusión en torno al “Folklore” como disciplina y como objeto de estudio alcanza su cúspide en desencuentros como el de Romero/Guerrero y Mendoza. En esa discusión se manifiestan diferencias de fondo: Romero y Guerrero apuntalan una definición propia de Folklore y entienden al Folklore como ciencia etnográfica, mientras que Mendoza se adscribe a las nociones de Boggs y considera al Folklore como ciencia independiente.

Vicente T. Mendoza ha sido considerado “el primer folklorista profesional mexicano” (Moedano 1976: 309). Esa opinión, compartida por no pocos de sus contemporáneos, es resultado de la valoración de su trabajo, pero también de una serie de iniciativas y procesos que terminaron de consolidarse con la presencia coyuntural de Mendoza en esta época. Entre 1933 y 1945, Mendoza abarca los rubros más importantes de la actividad folklórico-musical: las temáticas centrales (el pasado prehispánico, la música indígena viva y los géneros mestizos por excelencia), la investigación en campo (con su trabajo entre los otomíes), las sociedades académicas de estudio (la presidencia de la Sociedad Folklórica de México), las publicaciones (el *Anuario de la SFM*), la formación académica de folkloristas (su cátedra de Folklore musical en el Conservatorio) y el liderazgo en torno al rubro teórico-metodológico del Folklore (su formación con Boggs y Thompson en Estados Unidos). Su acopio de fuentes es exhaustivo, así como su manera de acercarse a algunas temáticas. Parte significativa de su producción escrita consiste en reseñas de trabajos de otros autores, lo cual indica que se mantuvo actualizado en cuanto a la producción académica del Folklore musical hispanoamericano. Todos estos factores lo apuntalan como una autoridad en el campo; su presencia coincide con un momento coyuntural del nacionalismo y el Folklore musical.

Empero, paralelamente al monumental trabajo de Mendoza, debe destacarse su favorable condición como investigador. Jesús C. Romero no repara en señalar la relación que existe entre la vasta producción académica de Mendoza y el apoyo institucional que recibió:

El profesor Mendoza es uno de los poquísimos folkloristas mexicanos que ha disfrutado la suerte de cultivar el folklore con exclusión de otra actividad inconexa que le absorbiera su tiempo, ya que desde hace veinte años, la Universidad Nacional, por su parte, y la Secretaría de Educación por la suya, le han asegurado económicamente sus inclinaciones folklóricas, mientras que la inmensa mayoría nos vemos en precisión de hacerlo robándole tiempo a nuestras horas de reposo, estando obligados a expensar de nuestro peculio las investigaciones que realizamos. Esta circunstancia feliz, explica, dentro de la mayor claridad, la abundante bibliografía de la producción folklórica del profesor Mendoza. (Romero 1947a: 782-783).

Ciertamente, algunos estudiosos del Folklore jugaron un papel importante en las

jerarquías administrativas del régimen revolucionario y apoyaron coyunturalmente el desarrollo de éste. Manuel Toussaint, por ejemplo, fue secretario particular de José Vasconcelos cuando éste fue rector de la Universidad Nacional, y pasó con él a la Secretaría de Educación Pública (1920); fue más tarde director de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1928-1929), director del Instituto de Investigaciones Estéticas (1939-1955) y fundador y consultor frecuente de la Sociedad Folklórica de México. Al estar a cargo del Instituto de Investigaciones Estéticas, Toussaint patrocinó viajes de exploración a varias partes del país, pero sobre todo favoreció a Vicente T. Mendoza con un puesto de investigador en el Instituto para que pudiera dedicarse de lleno a esa actividad (Mendoza 1957b).¹⁴² Hay que recordar que, para esos años, existían muy pocas plazas institucionales para laborar como “folklorista”: sólo el INAH, el INBA y la UNAM tenían esa figura de investigador en sus respectivas instituciones.

En el plano institucional, puede decirse que la mayor parte de la actividad folklórico-musical de estos años se lleva a cabo en el ámbito musical. Como señala Irene Vázquez, entre 1940 y 1952 los estudios en torno a la música tradicional tienen poca presencia en el ámbito antropológico, la disciplina es omitida de la enseñanza profesional, “el gremio de los antropólogos (salvo excepciones), consideró al folklore como un campo de estudios periféricos, casi siempre enlazados a sus actividades de difusión y de apoyo a las acciones emprendidas por el Estado” (Vázquez Valle 1988a: 323).

A pesar de ello, algunas instituciones de cultura favorecen proyectos concretos de carácter folklórico principalmente enfocados a la recolección en campo y a la conformación de archivos musicales. De hecho, gracias a ese apoyo es que, hasta esta década, se le otorga mayor relevancia a la recopilación fonográfica. Ya para 1928, Baqueiro y Castañeda señalaban la importancia del fonógrafo como herramienta musicológica, pero es hasta los cuarenta que un par de investigadores nacionales, Raúl Guerrero y Gonzalo Aguirre Beltrán, valoran y utilizan el recurso de la grabación fonográfica para su trabajo. Fuera de estos dos pioneros, las demás grabaciones de la década de los cuarenta se deben al esfuerzo de Laura Boulton y Henrietta Yurchenco. Desafortunadamente, en contraste con Yurchenco y Boulton, ni Guerrero ni Aguirre publican sus registros fonográficos.¹⁴³

Durante los cuarenta, no pocas revistas dieron cabida por igual a “lo culto” y “lo popular” entre sus páginas. Sin embargo es en los proyectos institucionales que se ratifica, una vez más, la división entre el estudio musical de “lo popular” y “lo culto”. En México puede identificarse esta separación del fenómeno musical desde los primeros escritos de Ponce, los congresos nacionales de música y las iniciativas

¹⁴² Sin embargo, Gabriel Moedano señala que “Mendoza a lo largo de toda su vida como folklorista tuvo que enfrentarse a raquíticos presupuestos para investigación de campo, que necesariamente redundaban en pocas salidas efectivas al medio rural y, correlativamente, en un alto porcentaje en el uso de informantes que, aunque procedían del medio rural, vivían en la ciudad de México” (Moedano 1976: 294).

¹⁴³ A propósito de esto, un aspecto que destaca en la labor de Mendoza durante esta década fue su renuencia a registrar por medio de aparatos fonográficos las expresiones musicales. No obstante, hay que destacar que a pesar de haberse rehusado a utilizar la tecnología de grabación Mendoza no censura su adopción por parte de las generaciones más jóvenes (Mendoza 1950a).

conservatorianas de investigación de Carlos Chávez. Sin embargo, es en la conformación de la Sección de Investigaciones Musicales del INBA y en las cátedras de Folklore donde, institucionalmente, es más clara esta dicotomía cuya brecha irá acrecentándose con el paso de los años.

También en este lapso de los cuarenta, la pretensión de instaurar la formación de investigadores folklórico-musicales, avanza lentamente en el Conservatorio y en la Universidad Nacional. La cátedra de Folklore se mantiene como curso opcional, hay pocos interesados y se les otorga una precaria preparación. Por otra parte, desde 1942, algunos de los exponentes más conocidos del Folklore musical comienzan a desaparecer: Miguel Galindo, por ejemplo, fallece en 1942; Miguel Othón de Mendizábal muere en 1945 al igual que Rubén M. Campos; Manuel M. Ponce y Rodney Gallop sucumben en 1948. Con ello da inicio un relevo generacional en los estudios folklórico-musicales que verá su clímax a inicios de los años sesenta.

En suma, para finales de los cuarenta, se puede hablar ya de una disciplina folklórica, quizá todavía no plenamente consolidada pero existente, y en la que juega un papel fundamental el Folklore musical. De hecho puede observarse que aparecen por vez primera algunas recapitulaciones disciplinarias. Curiosamente es hasta 1948 que Mendoza comienza a interesarse en el desarrollo histórico del Folklore, pero no es sino Jesús C. Romero (1947a) quién marcará la pauta a seguir en torno la recapitulación histórica de la disciplina, esfuerzo que aún hoy conserva su gran valor en términos historiográficos.

El inicio de la década

En 1947, como resultado de un proyecto gestado por Miguel Alemán cuando era todavía candidato a la presidencia de la República, se funda el Instituto Nacional de Bellas Artes. Miguel Alemán consideró la cuestión artística y cultural una prioridad; al menos así fue en su campaña para llegar a la presidencia. El nombramiento de Carlos Chávez como primer director del INBA favoreció una mayor atención al fomento de la investigación y la creación musical. El paso de Chávez por el INBA fue determinante. La reorganización del ámbito musical institucional es evidente en la consolidación de la Sección de Investigaciones Musicales dentro del Departamento de Música del INBA; el apoyo a la organización de archivos y el trabajo de campo con miras recolectoras fue manifiesto durante esos años.

Por otra parte, aunque la “edad de oro” de la política indigenista inicia en 1948 con la creación del Instituto Nacional Indigenista (INI), durante los años cincuenta hay casi una nula atención al estudio de la música indígena en el ámbito antropológico. Durante las décadas de los cincuenta y sesenta, la producción escrita de los antropólogos se refirió esporádicamente a la música de tradición oral (Vázquez Valle 1988a; Torres 1996 y 1998); omisión y hasta menosprecio señalado por Gabriel Moedano (1963) en uno de sus recuentos disciplinarios. Una excepción fue el rescate del Laboratorio de Sonido en el Museo Nacional de Antropología y la publicación de uno de los libros de Samuel Martí. También en el recién conformado INI, se publicó en 1951 una compilación de “Concha” Michel que consta de un compendio de cantos (letra y línea melódica con ocasionales acompañamientos armónicos) recopilados de viva voz por esta incansable guitarrista jalisciense que recorrió México conformando su propia geografía musical. La nota preliminar de Alfonso Pruneda, director de Acción Cultural de la UNAM por ese entonces, da cuenta de la orientación folklórica de la obra en constante búsqueda por “nuestra auténtica mexicanidad” (Michel 1951: 7).

Algunas revistas especializadas, fundadas durante el decenio anterior, logran permanecer vigentes como espacio de diálogo disciplinario, aunque no sin dificultades. El *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, por ejemplo, deja de ser apoyado por la UNAM en 1954 y lo auspicia brevemente la Secretaría de Hacienda. Aún así, los esposos Mendoza Rodríguez logran publicar dos números extra titulados *Aportaciones a la investigación folklórica de México* (1953) y *Nuevas Aportaciones a la investigación folklórica de México* (1958). Por su parte, *Orientación Musical* continúa su labor publicando artículos relacionados con el Folklore musical. Nuevas publicaciones periódicas surgen, como *Folklore Americano*, que inicia sus ediciones en 1953 y donde publican figuras como Vicente T. Mendoza y Stith Thompson.

La formación de investigadores folklórico-musicales adquiere relevancia también por esos años. En 1952 se funda la carrera de Folklorista en el Conservatorio

Nacional de Música y la de Musicología en 1957 (Zanolli 2004). Por otro lado, en 1956, el INBA y el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Música de la República Mexicana convocaron y realizaron un *Congreso Nacional de Música*, aunque al parecer, sin repercusiones relevantes.

Sin duda, en el plano de la producción de conocimiento, Mendoza, Martí y Hellmer comparten el escaparate principal en esta década, aunque con orientaciones muy distintas. No obstante, varios investigadores contribuyen por estos años a ensanchar el saber folklórico-musical, de los que es importante mencionar, al menos de paso, sus trabajos más representativos. Uno de ellos es Celedonio Serrano (1951) quién comienza a trabajar el tema de los romances, perspectiva que más tarde derivará en contraparte de la tesis de Mendoza sobre el origen del corrido (Serrano 1963). Otro autor es Francisco Moncada quién publica su artículo “Recolección folklórica. Música folklórica mexicana” (1951), uno de los primeros trabajos de este alumno de Mendoza que posteriormente publica un interesante estudio sobre la canción de los magueyes. No podía faltar en estos años Raúl Guerrero, experimentado folklorista musical, quién publica en Venezuela su escrito “Consideraciones sobre Folklore” (1952), mismo que será un parteaguas disciplinario al efectuar una aguda crítica a los planteamientos de Boggs y Mendoza en torno al Folklore.

Por otra parte, Gerónimo Baqueiro Foster no dejó de mantenerse activo publicando notas críticas y una gran cantidad de artículos periodísticos en torno al Folklore musical. Uno de ellos, “La música popular de arpa y jarana en el Sotavento veracruzano” publicado en 1952, destaca por ser un panorama del repertorio musical tradicional de la zona del puerto, Alvarado y Tlacotalpan, basado en intenso trabajo de campo en la región. Baqueiro (1952) señala que hace trabajo de campo por periodos de tres o cuatro meses anualmente durante más de diez años. En ese sentido, la cantidad de información que debió haber reunido tuvo que ser enorme.¹⁴⁴ En general el escrito ofrece un repaso histórico de géneros andaluces presentes en Veracruz y señala la complejidad de los elementos que componen el repertorio. Es un artículo interesante que aborda por igual aspectos musicales, literarios y dancísticos, aunque percibido desde una mirada musicológica ortodoxa. Augurando la desaparición de este repertorio hace transcripciones y arreglos de sones para orquesta sinfónica que poco después son ejecutados en el Palacio de Bellas Artes. Es de notar que Baqueiro muestra cierto desdén por la influencia africana en el repertorio jarocho y minimiza su presencia otorgándole exclusiva ascendencia hispana. Aunque algunas de sus aseveraciones son cuestionables, su aporte resulta interesante para los estudios de la música jarocho.¹⁴⁵

¹⁴⁴ De hecho, Baqueiro menciona que con ese material pretendía escribir un libro llamado *La jarana, el alma del huapango*.

¹⁴⁵ Otro investigador que por esos años también realizó algunas estadias en campo fue José E. Guerrero, quien en su ensayo “Fiestas Populares en el Istmo” (1953), describe en detalle las fiestas titulares de San Blas Atempa, Tehuantepec, dando especial importancia al repertorio musical tradicional y a las ocasiones de la fiesta en que se ejecuta.

Los años cincuenta conforman una etapa de síntesis en lo que respecta a los estudios de Folklore musical. Uno de los investigadores que tomó parte central en este proceso fue Robert Stevenson, connotado y prolífico musicólogo estadounidense, que comienza a interesarse en la historia musical de México a fines de los años cuarenta (Stevenson 1998). Precisamente por esos años, Stevenson presenta sus credenciales de investigador ante el músico y funcionario Carlos Chávez, para ser, poco después, apoyado con una beca del gobierno mexicano para realizar trabajo documental (Parmenter 1953). En poco tiempo, Stevenson se relaciona con notables figuras del ámbito musicológico como Gabriel Saldívar y Jesús C. Romero. Como resultado de sus pesquisas, Stevenson escribe un valioso libro que a la postre se convierte en referencia obligada para los estudios musicológicos del país, es decir, *Music in Mexico: A Historical Survey* (Stevenson 1952a). Esta obra, sistemática, rigurosa y bien documentada, está conformada por cinco capítulos dedicados a poco más de cuatro siglos de la historia musical de México. La mirada de Stevenson recorre los primeros contactos del mundo ibérico con la cultura mexicana, el complejo desarrollo de la música en el periodo virreinal y el agitado siglo XIX, hasta llegar a la efervescencia del nacionalismo musical del siglo XX.

El capítulo inicial, “Música antigua aborigen en México”, presenta un vasto estado de la cuestión en torno al tema del pasado musical prehispánico. A pesar de que Stevenson no puede evitar que su discurso gire alrededor del nacionalismo musical mexicano, su acercamiento a la cuestión prehispánica es ejemplar. Un primer señalamiento subraya el rápido cambio de opinión de la comunidad académica musical en torno a la música prehispánica, que en menos de una década pasa de los comentarios peyorativos de Alba Herrera y Ogazón hasta el movimiento reivindicativo del “renacimiento azteca” de Carlos Chávez en los años veinte. En ese corto lapso, la música prehispánica se convierte en el centro del discurso académico musical. Stevenson expone los métodos seguidos hasta entonces para acercarse al pasado musical prehispánico: el estudio sistemático de los instrumentos arqueológicos, los testimonios históricos de los cronistas y la música indígena contemporánea. Del análisis se desprende una serie de generalizaciones y conjeturas que aún hoy conservan validez. Intentar resumir en estas páginas ese compendio, ya de por sí sintético, sería una labor difícil, sin embargo, destaca la revisión puntual de los testimonios coloniales en torno al carácter de la música y el papel de los músicos en la cultura mexicana. Asimismo, sobresale la reivindicación de Seler y Saville como estudiosos de los aspectos simbólicos representados en los grabados y esgrafiados de los instrumentos musicales arqueológicos.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Por otro lado, Stevenson lanza aseveraciones interesantes. Una de ellas indica que es muy probable que los misioneros y sus pupilos indios escribieran muestras de melodías indígenas y, en consecuencia, que es posible que existan transcripciones de música indígena archivadas y no encontradas aún. Stevenson sugiere además algunas estrategias de investigación para arribar a “auténticas melodías indígenas” mediante el análisis de misas de parodia y de misas y motetes de los siglos XVI y XVII que permitan identificar elementos melódicos que no sean de origen hispano para deducir un sistema musical indígena. Juan de Padilla, por ejemplo, utilizó progresiones

En vista de la falta de registro de las melodías antiguas, los estudiosos se vieron forzados a hacer inferencias a partir del trabajo etnográfico-musical, sin embargo, Stevenson ofrece interesantes reflexiones en torno a lo que significan algunas melodías indígenas de fines del siglo XIX en el contexto sociopolítico nacionalista del XX, que al final devienen en la idealización de motivos musicales indígenas: los “temas indios son venerados y valorados simplemente porque constituyen símbolos del heroico pasado indio” (Stevenson 1952a: 45).¹⁴⁷ Stevenson pone como ejemplo de ello la *Sinfonía India* de Carlos Chávez, compuesta en base a un fragmento musical huichol,¹⁴⁸ “limitado” en contenido expresivo y que “no tiene sustancia” comparado con otros fragmentos del repertorio huichol, pero advirtiéndole que no es la pieza, sino el tratamiento de Chávez el que impresiona al público internacional. Stevenson subraya en el resto de su obra el complejo proceso transcultural que viven los indígenas y la sociedad novohispana durante el primer siglo de la colonia. Varios temas atraen su mirada: la rapidez con que la música europea fue asimilada por los indios inmediatamente después de la conquista; la importancia de la fuerte tradición musical prehispánica antecedente que permitió esta rápida asimilación; la sobreabundancia de músicos durante la segunda mitad del siglo XVI; la construcción de instrumentos por parte de los indígenas, así como la composición indígena de misas, obras litúrgicas y polifónicas. Inclusive, de manera pionera, dedica un breve pero sustancial espacio al tema de la influencia musical africana en la música escrita del periodo virreinal. Lamentablemente, abandona esta significativa veta transcultural antes de abordar el siglo XVII y encauza su atención casi exclusivamente a la música escrita litúrgica. El interesante juego de prohibiciones y licencias de bailes prohibidos por la Inquisición, cuna de expresiones que a la larga se sumarán al amplio *corpus* de expresiones musicales y dancísticas populares, es casi omitido. Stevenson aborda sólo colateralmente el tema de la “música secular” con breves acercamientos a las zarabandas, chaconas, villancicos, jácaras y portos ricos del último tercio del siglo XVII. Pese a ello, es interesante observar como en varios apartados del libro las nociones de “lo culto” y “lo popular” develan la vasta gradación de expresiones que borran los límites entre una y otra noción.

El libro *Music in Mexico* se hace acreedor a elogiosos comentarios de rigurosos musicólogos como Jesús Bal y Gay (1953) y Adolfo Salazar, aunque también recibe buenas opiniones acompañadas de algunas críticas, como en el caso de Charles Seeger (1953) y Charles Hughes (1954).¹⁴⁹ Como es de esperar, por la extensión del

melódicas que difícilmente pueden ser compatibles con el estilo a *capella* europeo. Otro sugerente método parte de la pronunciación del náhuatl recitado y la posible aplicación de sus reglas de inflexión a los *Cantares en idioma mexicano*, con lo que, según Stevenson, podrían inferirse algunos patrones seguidos por el antiguo teponaztli.

¹⁴⁷ En realidad, mientras hubiese resultados prácticos, reflejados en la aceptación del repertorio sinfónico nacionalista, poco importaba la certeza de llegar a comprender el pasado musical mexicano partiendo de la música indígena actual. Con ello, como señala Stevenson, el pasado azteca dejó de ser un incidente desgraciado y reprochable en la historia nacional y en su lugar fue considerado como un momento de grandeza nacional.

¹⁴⁸ Tanto Chávez como Stevenson para 1952 todavía creen que el motivo en que se basa la “Sinfonía India” es huichol, cuando en realidad es cora, como luego lo advierte y corrige Stevenson en 1968.

¹⁴⁹ Las críticas se enfocan primordialmente al mayor interés otorgado a la historia de la música escrita por encima de la historia de la música de tradición oral. Es indicativo el breve espacio que

tema, Stevenson hace énfasis en algunos aspectos de la vida musical de México más que en otros. Se puede objetar el desigual espacio que dedica Stevenson en su libro a la música escrita y a la de tradición oral, sin embargo, su síntesis en torno al pasado musical prehispánico no tiene parangón quizá todavía hasta nuestros días.¹⁵⁰ El interés prehispánico de Stevenson no será único entre los estudios musicales de esos años, al poco tiempo, surge otra figura que será quién realice una profusa, aunque polémica labor divulgativa en torno al apasionante tópico del pasado musical prehispánico, es decir, el connotado violinista Samuel Martí.

Samuel Martí y el ideal del pasado musical precortesiano

Sin duda, uno de los investigadores más conocidos del Folklore musical fue el músico estadounidense de ascendencia mexicana Samuel Martínez Uribe, o Samuel Martí, como él mismo se hizo conocer. Martí, nacido en El Paso, Texas el 18 de mayo de 1906 (Stevenson 1978), dedicó la primera parte de su vida al estudio y ejecución del violín en su ciudad natal y en Chicago, llegando a ser un virtuoso intérprete desde muy temprana edad. Entre 1936 y 1939 radicó en Mérida dirigiendo a la “Orquesta Sinfónica de Yucatán” y estableciendo también su conocido “Cuarteto de Cuerdas Martí”. Luego de una brillante carrera como ejecutante y director decidió abocarse al estudio de las expresiones musicales indígenas, principalmente a las expresiones prehispánicas. Aunque sus estudios formales de antropología y arqueología comenzaron en 1939, año en que se dedicó a esa labor en la ciudad de México (Vázquez Valle 2000), no es sino hasta los años cincuenta en que despunta como uno de los investigadores más entendidos del pasado musical prehispánico. Durante esa década y la siguiente, Martí publica una gran cantidad de escritos, algunos de ellos en el extranjero. Dos de sus libros, *Instrumentos musicales precortesianos* (1955) y *Canto, danza y música precortesianos* (1961), se convirtieron en clásicos de la disciplina por su labor de síntesis y por haber sido publicados en instancias editoriales importantes como el INAH y el Fondo de Cultura Económica.¹⁵¹

Poco se sabe de las fechas en que Martí comenzó a realizar grabaciones de campo en México, probablemente a partir de 1940 (Benítez 2003), sin embargo, su acervo cuenta con grabaciones de varias regiones del país, como el Noroeste, el Occidente, el Golfo, la Huasteca, la Sierra Norte de Puebla, el Sureste chiapaneco y la Mixteca e Istmo oaxaqueños. Aunque Martí no se caracterizó por acompañar sus

dedica a ésta última en la obra. De las más de 270 páginas que conforman el libro *Music in Mexico*, el espacio dedicado a “lo popular” no llega a una veintena de páginas.

¹⁵⁰ En todo caso, un par de artículos posteriores tocan también el tema de las expresiones musicales populares del virreinato (Stevenson 1952b, 1962, 1963).

¹⁵¹ En 1954 promovió en el Museo Nacional de Antropología una exposición de instrumentos musicales precolombinos para la que escribió una “guía de la sala de música prehispánica” (Vázquez Valle 1988a); precisamente un año después se publica *Instrumentos musicales precortesianos*. Según Irene Vázquez, alrededor de 1964, Martí colaboró con el connotado arqueólogo Román Piña Chan en el curso de sus excavaciones arqueológicas de la isla de Jaina en Campeche donde habían sido halladas algunas peculiares flautas mayas.

grabaciones con suficientes datos en torno al repertorio grabado, los registros en sí mismos son históricamente valiosos por ser grabaciones de campo de mediados del siglo XX. Expresiones musicales yaquis, rarámuris, coras, huicholas, lacandonas, zapotecas y mixtecas, entre otras, fueron registradas por Martí durante la segunda parte de su vida, aunque su acervo fue parcialmente publicado hasta apenas hace unos años.

Martí no es conocido principalmente por sus grabaciones de campo sino por sus publicaciones escritas. Martí se integra como investigador al ámbito académico con cinco artículos publicados en el primer lustro de los cincuenta; estos son: “Música de las Américas” (1950); “Música de las Américas. Organografía Precolombina” (1951); “Flautilla de la penitencia. Fiesta Grande de Tezcatlipoca” (1953), “Música precortesiana” (1954a) y “Música primitiva en Sonora” (1954b).¹⁵² Si se estudia la producción escrita de Martí se observará que en estos cinco escritos se encuentran los puntos medulares de su obra; aspectos que desarrollará de manera más profusa y ordenada en sus dos famosos libros que recapitulan de manera *sui generis* gran parte de la información disponible hasta entonces en torno al pasado musical prehispánico.

No es sencillo intentar realizar un esbozo del amplio trabajo de Martí. Tampoco es difícil formarse una opinión encontrada en torno a Martí como investigador luego de conocer su obra. Una doble lectura puede desprenderse del análisis de sus escritos, pero lo primero que asoma son sus aportes. Por principio de cuentas, en Martí es loable la visión de conjunto que pretende ofrecer, así como su vasto manejo de bibliografía en torno a la temática prehispánica. El caudal de datos es impresionante, sobre todo en cuanto a instrumentos musicales latinoamericanos a los que observa mediante una perspectiva comparativa.¹⁵³ Con excepción del trabajo de Robert Stevenson, hasta entonces no había existido un esfuerzo cabal por compendiar tal caudal de información, imágenes, dibujos y reproducciones.¹⁵⁴ Por sí mismo, ese esfuerzo, confiere valor a sus obras. Sin embargo, ese mismo aspecto tiende a ser engañoso: la cantidad de información que maneja Martí obliga al lector a otorgarle una confianza no necesariamente crítica y reflexiva en torno a su rigurosidad académica.¹⁵⁵

Otro acierto de Martí es su pretensión de vincular la evidencia etnográfica con la

¹⁵² Un aporte más, “Música mixteco-zapoteca” (1958) plantea similitudes entre los mexicas y los mixtecos haciendo un recuento del instrumental precortesiano en ambas culturas, señalando además la urgencia de su recopilación sistemática.

¹⁵³ De hecho, su manera de abordar las cuestiones organológicas recuerda la usanza comparativa de James George Frazer en *La rama dorada*, con ejemplos múltiples de todo el mundo, aunque con conjeturas finales no necesariamente fundamentadas.

¹⁵⁴ *Instrumentos musicales precortesianos*, por ejemplo, compila monumentalmente extraordinarias imágenes e información dividiéndola en apartados por tipo de instrumento musical. Difícilmente puede contarse con una mejor publicación que compile tal cantidad de información visual. Asimismo, es destacable el apartado sobre escalas donde reproduce las escalas de muchos de los instrumentos presentados.

¹⁵⁵ Hay que recordar que Martí escribió para el gran público, más que para los especialistas; el primer tiraje de *Canto, danza y música precortesianos* fue nada menos que de 4000 ejemplares; pocas obras en torno a la música de México han conseguido tal apoyo de divulgación. Como tal, el impacto social y académico de sus libros es difícil de estimar, pero seguramente ha sido uno de los autores que más influencia ha ejercido en términos sociales.

arqueológica, relación complementaria y circular que no puede eludirse en este tema. Su perspectiva subraya que las tradiciones musicales indígenas que subsisten hasta hoy, no son mero reflejo de las europeas, sino una mezcla viva y continua de ambas; no obstante, omite la importancia de los procesos transculturales afro-indígenas. Según Martí hay “tres grandes corrientes culturales que riegan nuestro continente” (Martí 1950: 256): precolombinas, europeas y asiáticas, en consecuencia, para él, la influencia cultural ejercida por unos diez millones de africanos traídos a América durante el periodo colonial no es digna de mención.

Una constante en la obra de Martí es su continua impugnación al musicólogo Curt Sachs, quién en algunas de sus obras considera a las culturas autóctonas americanas como “atrasadas” con respecto a las culturas europeas. Martí señala que si se considera toda la música “entonces empezaremos a tener una visión del patrimonio musical de las Américas. El complejo de inferioridad y de primitivismo creado por los expertos e historiadores se desmoronará por absurdo y falaz. [...] no existe superioridad en el arte como tampoco existe la superioridad racial” (Martí 1950: 254). Con ello, Martí ratifica su posición latinoamericanista y cierta orientación relativista en torno a la cultura: “el indio, al igual que el negro y el oriental, es un ser humano igual que nosotros, desarrollado en un ambiente social y cultural diferente [...] toca al artista e intelectual estudiar, comprender e interpretar estas diferencias culturales en términos de arte universal inteligible a todos los seres humanos” (256). Martí creía firmemente en la capacidad de la música y la investigación para “hermanar” bolivarianamente a los pueblos latinoamericanos.¹⁵⁶

En Martí es evidente la conversión del ejecutante de formación clásica al apologista de las culturas ancestrales mediante el autocuestionamiento identitario musical. Desde su posición como ejecutante “clásico” es irreverente ante su propio gremio:

La función del arte y de la música no es provocar emoción estética, sino fanatismo religioso [...]. El indígena no canta o danza para exhibir su destreza o sus emociones. Tampoco trata de entretener o adular. El indígena canta y danza para honrar y propiciar a sus deidades ancestrales. Su música es la expresión de su fe, esperanzas y temores en sus deidades, ya sean en forma pagana o cristiana. La música no se practica en el espíritu exhibicionista, subjetivo y virtuosístico occidental sino más bien con el fervor impersonal de la música religiosa europea anterior al siglo X. (Martí 1954a: 151-152)

Otra cuestión interesante es que Martí ofrece una de las primeras caracterizaciones musicológicas de repertorios musicales indígenas, como el de los yaquis, seris, mayos, rarámuris y huicholes:

Al igual que los pueblos de Europa y Asia, el nativo americano casi siempre le da un giro descendente a sus sonos empleando la técnica de ‘escalera’, como la llama Hornbostel, o sea repitiendo el mismo motivo en escala descendente. Suelen iniciar sus trozos musicales con un sonido agudo, o con un grito, o una exclamación sobre un mismo sonido. Luego van descendiendo por medio de intervalos cortos hasta terminar en un sonido grave o el mismo grito o exclamación inicial. También es frecuente un salto sorprendente de la nota grave a los sonidos con que principia. Acentuando las partes fuertes del ritmo, la forma musical se apoya en la letra o declamación del texto, o de la

¹⁵⁶ Asimismo, es reiterada la refutación de Martí a “Las conjeturas de Sachs, Mendoza y otros escritores sobre el origen asiático de los instrumentos americanos, [las cuales, según Martí] no se pueden comprobar con los hechos conocidos” (Martí 1952: 154).

invocación. Esto es lógico y explicable por la falta de desarrollo y disciplina musical. Su forma característica es la de un inciso o giro melódico, repetido muchas veces, acompañado por diseños rítmicos que a veces no concuerdan con los acentos melódicos, pero que no dejan de armonizar con el son o canto. (Martí 1954b: 11)

Martí no deja de subrayar la importancia tímbrica de los cantos, la recurrencia de variaciones sobre el tema o canto principal, el predominio de medidas y ritmos binarios sobre los ternarios y el carácter de los instrumentos musicales ejecutados de manera peculiar.

Uno de sus aportes es su perspectiva en torno a la llamada “flautilla de la penitencia” de la fiesta grande de Tezcatlipoca en la cultura mexicana. Martí supone haber identificado las flautillas que servían para ser tocadas por un mancebo que representaba a la deidad Tezcatlipoca por espacio de un año antes de ser sacrificado. Martí conjetura que por sus características (ser pequeña, de registro muy agudo, ornamentada, y diseñada para tocarse con una sola mano), un par de aerófonos existentes en el Museo Nacional de Antropología podrían ser ejemplares de la referida flautilla. Un dato que apoya su hipótesis es que las flautas provienen del sitio arqueológico de Tizatlán, Tlaxcala, antiguamente dedicado a Tezcatlipoca y al dios de la música Xochipilli. Martí, atribuye la escasez de estas flautas entre los vestigios arqueológicos a su uso final, pues eran destruidas en las escalinatas de las pirámides justo antes del sacrificio del mancebo. Por otra parte, Martí encuentra analogías simbólicas de esta ceremonia con la de los “voladores” de Puebla por relacionarse con la agricultura y tener connotaciones solares; inclusive sugiere que el repertorio musical de voladores podría parecerse al de los antiguos mexicanos.

Por otro lado, están las debilidades de Martí. Una de ellas fue su reiterado afán por valorar la música precortesiana casi hasta el punto de la sublimación. Con justa razón, Robert Stevenson señala que “Martí dedicó su mayor esfuerzo a probar la igualdad y, a veces, la superioridad de la música precortesiana en comparación con la música europea” (Stevenson 1998: 28). Ese deseo llegó a tener tal vehemencia que muchas de sus particulares interpretaciones de las fuentes -especialmente de los cronistas coloniales- llegan a ser insostenibles. No en vano, Stevenson es terminante al sentenciar sobre algunas de las conjeturas de Martí: “Todas estas interpretaciones derivan de la fantasía” (Stevenson 1998: 36). Sus reiteradas analogías de expresiones prehispánicas con referentes musicales europeos son, cuando menos, desafortunadas. Las culturas musicales prehispánicas no pueden justificarse en términos europeos; sus referentes eurocéntricos no hacen sino ensalzar indirectamente el “desarrollo” de la cultura musical de Occidente. De similar forma, en no pocas ocasiones, Martí hace afirmaciones que no se apoyan en evidencias académicas:

Las flautas, al igual que los tambores y raspadores, tienen connotaciones fálicas en todas las culturas y civilizaciones. Esto explica el hecho de que con mucha frecuencia se encuentren flautas en enterramientos arqueológicos. Este mismo poder vital asociado con la flauta la liga con el amor. (1951: 161)

Flautas nasales aparecen en los cinco continentes. El origen de estas flautas queda explicado por la asociación de la inhalación y exhalación con el alma, vida y ritos mágicos y religiosos. (1951: 162)

Resulta candoroso creer que los músicos y alfareros que crearon y tocaron instrumentos tan perfeccionados, basados en un conocimiento profundo de acústica y de las series de armónicos, solamente hayan conocido la gama primaria de cinco sonidos. No solamente emplearon esta escala sino además otras más desarrolladas de más sonidos, así como un sistema incipiente de armonía, probablemente parecido al órgano y discanto europeos del siglo X y la polifonía libre, tradicional de los conjuntos asiáticos. (1954a: 153)

Desde su perspectiva evolucionista unilineal: “Martí dio por sentado que la música de las tribus precortesianas fue un arte en progreso con un desarrollo constante, y también que el estándar para medir su avance debía ser la cultura musical de otros continentes” (Stevenson 1998: 28). También son constantes los comentarios que confieren un carácter definido a ciertas culturas de manera infundada:

En general la música expresiva y melodiosa de los incas con su empleo más extenso de flautas, flautas de pan y trompetas difiere en carácter de la música rítmica y melancólica de los mayas, y la dinámica y bárbara de los aztecas. Sin embargo, todas seguían los mismos lineamientos generales y formaban parte esencial de todos los actos religiosos, públicos y particulares. (Martí 1950: 246)

La mayoría de los investigadores coinciden en la centralidad de las expresiones musicales entre los pueblos prehispánicos americanos, sin embargo, sería difícil admitir el carácter “melancólico”, “melodioso” y “bárbaro” de culturas musicales que todavía hasta hoy no acaban de ser comprendidas de manera cabal. Quizá por ello, Gerard Béhague califica el papel de Martí en el “renacimiento azteca” como una “evocación subjetiva del pasado remoto” (Béhague 1983a: 189), no necesariamente por la falta de evidencias que respalden sus argumentos, sino por interpretar las fuentes siempre en un sentido apologético de las culturas ancestrales tomando como referente a la cultura occidental.

Por otro lado, Martí no aporta mucho más conocimiento del que ofrecieron -con un poco más de medida- sus predecesores mexicanos, Mendizábal, Campos, Romero y Guerrero, o mucho antes, eminentes investigadores como Cresson, Seler o Brinton. Temas como: la capacidad de aprendizaje de los indígenas recién conquistados; la centralidad de la música en tiempos prehispánicos; el riguroso entrenamiento musical; la propuesta de clasificaciones de la música prehispánica (mágica, de cacería, ritual, guerrera, secular, cortesana, etc.); el énfasis en las flautas múltiples; el predominio pentatónico de los aerófonos y sus excepciones; el uso religioso, pero también cotidiano y secular de la música en el entorno mexica; la asimilación de elementos externos en repertorio e instrumentos indígenas contemporáneos, pero que mantienen su carácter e interpretación “autóctonos”; entre otros, fueron tratados en mayor o menor medida por autores precedentes. Si se tiene presente esto, se podría pensar que la obra de Martí parece más un compendio o estado de la cuestión *sui generis* en el que sus interpretaciones personales son lo novedoso. De hecho, gran parte del material publicado en sus libros, desde imágenes hasta transcripciones musicales provienen de obras de otros autores.

En el trabajo de Martí también pueden advertirse omisiones elementales. Sorprende, por ejemplo, que para 1955, año en que publicó su libro *Instrumentos*

musicales precortesianos, estando tan enterado de la bibliografía sobre el tema, Martí haya ignorado el enorme trabajo de su compatriota estadounidense Robert Stevenson, quién para entonces había ya discutido y argumentado más de una docena de aspectos centrales en torno a la música mexicana (Stevenson 1952a). También extraña sobremanera que haya omitido retomar el germinal aporte de Eduard Seler en torno a las expresiones musicales mexicanas para mesurar sus muchas interpretaciones analíticas. Seler es mencionado por Martí sólo de manera colateral en algunos de sus escritos. Quizá por esto y otras razones pueden encontrarse duras críticas a la obra de Martí (Stevenson y Kurath 1962; Stevenson 1998) y matices en torno a sus postulados (Kurath 1960). Es comprensible el deseo de Martí de divulgar y dar a conocer lo que es desconocido y por ello poco apreciado, como lo son muchos aspectos del fascinante pasado musical prehispánico, sin embargo, eso no justifica el permitirse libertades interpretativas, muchas de las cuales pueden, con el paso del tiempo, llegar a convertirse en “verdades” irrefutables. Desafortunadamente, en lo sucesivo, algunos autores se encargan de elogiar la perspectiva de Martí o de emular su orientación acríticamente.

El deseado mapa folklórico

Un tema que se desprende del auge folklórico-musical de los cuarenta es el de los “mapas folklóricos”. El anhelo de reflejar en un mapa de México a las expresiones musicales agrupadas por regiones remite por lo menos hasta los años veinte. Jesús C. Romero en el segundo Congreso de Música (1928) señalaba la necesidad de “que se constituyera una Comisión Técnica de Folklore, la cual estudiaría por regiones geográficas, las melodías populares de la República Mexicana” (Romero 1947a: 747). Más tarde, Miguel Galindo y María Luisa de la Torre subrayaron también esa necesidad en torno al Folklore y al Folklore musical aludiendo la necesidad de una “geografía musical” (Galindo 1933) y una “cartografía folklórica nacional” (Torre 1933). Ya en 1942, Raúl Guerrero realizaba una investigación en el Museo Nacional de Antropología en torno a las “Áreas Musicales de México”, de la cual ya tenía “algunos capítulos [...] referentes a la evolución de la música de México y a los instrumentos musicales antiguos y modernos” (Torres 1998: 68). El interés de este antropólogo en las áreas musicales no es extraño si se toma en cuenta que, a partir de 1940, el indigenismo mexicano encausó sus acciones no hacia comunidades aisladas sino hacia amplias regiones como lo dictaba la política modernizadora de Gonzalo Aguirre Beltrán (Medina 1988).¹⁵⁷ Esa tendencia antropológica ejerce influencia colateral en la manera de acercarse a las expresiones folklórico-musicales.

Sin embargo, el mayor esfuerzo por llegar a conformar un mapa folklórico fue el de Ralph Steele Boggs y Vicente T. Mendoza. En 1949, Boggs publica un escrito titulado

¹⁵⁷ Debe recordarse que la influencia de Franz Boas y el concepto de “área cultural”, acuñado por Clark Wissler, es perceptible entre las filas de antropólogos mexicanos de estos años. Ya para entonces, estudiosos de la música indígena de Norteamérica como Helen Roberts y George Herzog hacían amplio uso de dicho concepto.

“Mapa preliminar de las regiones folklóricas de México” en el que presenta los resultados del Seminario de Folklore, impartido por él entre marzo y diciembre de 1945, en la Escuela Nacional de Antropología. El objetivo del seminario fue esbozar un mapa tentativo de las regiones folklóricas de México por medio del estudio de aspectos naturales, humanos y folklóricos, y utilizando como guía el método folklórico de Kaarle Krohn. Como resultado se esbozó un mapa que mostraba 27 regiones folklóricas conformadas de acuerdo a distintos temas folklóricos, sus motivos y sus variantes.

El “mapa folklórico” de Boggs era clara influencia de los varios atlas europeos que para esa época estaban en proceso de elaboración. Polonia, Suecia, Inglaterra, Francia, Italia, España y Portugal, entre otros países conformaron sus propios atlas, algunos de ellos, como el suizo, de una calidad extraordinaria con mapas superpuestos. Como alguna vez señalara Moedano, estos atlas fueron posibles porque tomaban como objeto de estudio a países relativamente pequeños con pocas lenguas y no con la complejidad de los países latinoamericanos. Empero, la influencia de estos atlas en la perspectiva de Mendoza fue enorme, como lo muestra su escrito “Notas sobre *El Atlas del Folklore Suizo*” publicado en 1951 en el *Anuario*. En esa reseña, Mendoza describe y aplaude la obra *Einführung in den Atlas der schweizerischen Volkskunde* [Introducción al Atlas del Folklore Suizo] editada por Paul Geiger y Richard Weiss en 1950. La reseña de la obra da pie a externar su posición en torno a los atlas folklóricos:

Quando un país logra un desarrollo completo de su cultura tradicional, siempre gusta de saber cuáles son los ingredientes que lo constituyen, la intensidad de cada uno de sus elementos, el porcentaje en que interviene cada uno de ellos, cuáles son sus matices, en qué zonas del mismo país prosperan o se enraízan y, sobre todo, cuál es la verdadera fisonomía geográfica que ofrece dicha cultura, observando cuándo hizo ésta su aparición o ha dejado de existir, o bien el modo en que prospera o decrece. La manera más adecuada e ilustrativa para poder contemplar todos estos fenómenos, es un mapa adaptado a las necesidades de la materia por estudiar. La cultura tradicional, o sea el Folklore de un pueblo, para ser representada convenientemente requiere por su misma complejidad, la creación, no de un mapa, sino de una serie de mapas, lo que bajo ciertas condiciones constituyen un Atlas, a través de cuyas numerosas láminas se pueden observar los múltiples aspectos y modalidades (Mendoza 1951a: 139).

En ese mismo año, Mendoza corrobora la importancia de la conformación de este tipo de obras luego de saber que, en una serie de reuniones folkloristas llevadas a cabo en la Universidad de Indiana, ese tema fue uno de los puntos centrales en las discusiones (Mendoza 1954b). Como resultado, en 1952, Mendoza propone al INBA un “plan de investigación folklórico-musical a nivel nacional” (Moedano 1976: 287) que incluía la preparación de folkloristas, la recolección de material de acuerdo a zonas folklóricas y el conocimiento de los materiales a investigar. Sin embargo,

El plan propuesto nunca llegó a llevarse a cabo, entre otras causas por el poco interés y/o poca información que siempre ha existido en relación con el Folklore en los sectores oficiales, como no sea con fines exclusivamente turísticos [...]. Pero, además, creemos que aunque el mencionado interés hubiese existido, el país no estaba (ni está, es obvio) en condiciones económicas y de otra índole, como lo están los países del norte de Europa y los Estados Unidos, para patrocinar investigaciones de tal envergadura (Moedano 1976: 289).

En 1958, Mendoza reitera su pleno convencimiento de poder conformar un “Atlas Folklórico de México” en su panorama titulado “Visión general del Folklore” (Mendoza 1958), pero ese afán no logra trascender en la etapa final de su vida. Con su pretensión, Mendoza trazó líneas de estudio que más tarde serían seguidas por proyectos institucionales con la pretensión de conformar “Atlas etnomusicológicos”. En lo general, puede observarse que por estos años convergen en el Folklore musical dos orientaciones que refuerzan el concepto de región musical; por un lado, la escuela finlandesa heredada por Boggs, para la que los mapas folklóricos eran una necesidad, y por otro lado, la escuela de Franz Boas -en el entorno antropológico- para quién “sólo era posible inducir científicamente generalizaciones válidas después de reunir conocimientos suficientes sobre varias ‘áreas culturales’ [...] diferentes” (Peña 1996: 45). La noción de áreas y regiones musicales en el desarrollo disciplinario no dejaría de tener vigencia durante el siglo XX.

Vicente T. Mendoza: obra, recapitulación y proyectos

Los años cincuenta son especialmente fecundos para Mendoza. En estos años, publica sus artículos principalmente en dos revistas, *Nuestra música y Artes de México*, pero será su vasta producción de libros la que llegue a encumbrarlo como un folklorista fuera de serie. Hasta antes de 1945 había sacado a la luz seis obras de su autoría, pero entre 1945 y 1964 publica más de diez libros que lo consolidan como el máximo representante del Folklore en México. A inicios de los cincuenta puede advertirse en la obra de Mendoza el resurgimiento de su postura nacionalista, su particular posición en torno al Folklore aplicado y cierta perspectiva filantrópica. En “El Folklore como ciencia auxiliar” (1950a) Mendoza subraya la utilidad de las “leyes generales” a que pueda llegar la “ciencia” del Folklore para el “conocimiento y unificación de los pueblos, en nuestro caso (pueblos de mestizos) estas conclusiones pueden ser aprovechadas para la formación de nuestra conciencia nacional” (1950a: 209). Otros artículos como “La enseñanza de la música folklórica forjadora de la nacionalidad” (1950b) y algunas de las obras del final de su vida, como *Lírica narrativa de México. El corrido* (1964) expresan también su firme convicción nacionalista. El afán filantrópico de Mendoza evidentemente es heredado de Boggs, quién desde mediados de los cuarenta había subrayado la utilidad del Folklore como medio para “la mutua comprensión y amistad entre distintos grupos, pueblos y naciones” (Boggs 1945c: 214), principalmente de los países latinoamericanos.¹⁵⁸

Sin embargo, dos son las principales preocupaciones de Vicente T. Mendoza durante esta década y hasta el fin de su vida: reflexionar histórica y teóricamente en torno al Folklore como disciplina y continuar con el estudio de los temas que le apasionaron durante las dos décadas anteriores aunque explorando algunos nuevos

¹⁵⁸ Gabriel Moedano ha analizado estos y otros aspectos centrales de la obra de Vicente T. Mendoza (Moedano 1976).

tópicos. Del primero de estos rubros, la reflexión de Mendoza en torno al Folklore, se desprenden varios temas, todos relacionados a su manera de conceputar este saber: la defensa enfática del Folklore como “ciencia” de carácter independiente (Mendoza 1950a; 1958); la centralidad de la metodología de Kaarle Krohn como eje básico del quehacer folklórico (Mendoza 1950a, 1957a); el recuento histórico y la recapitulación disciplinaria (Mendoza 1951b, 1953a, 1954a); la necesidad de artículos didácticos para los nuevos folkloristas musicales (Mendoza 1953c); las escuelas y divisiones del Folklore en Europa, EE.UU. y Latinoamérica (Mendoza 1950a, 1958); y, los procesos que dieron origen a la música tradicional mexicana y los principales géneros tradicionales que llegaron a conocerse en la ciudad de México mediante la radio (Mendoza 1954a, 1955a). En todos estos escritos hay posturas claras de Mendoza con respecto al Folklore, premisas a partir de las cuales puede comprenderse y evaluarse su obra general.

En lo que concierne al estudio del folklore musical como tal, durante los cincuenta, Mendoza conserva sus mismos intereses temáticos, aunque se interesa también en nuevas cuestiones. Las obras monográficas, de mayor extensión y orientación recopiladora adquieren relevancia; *Folklore de la región central de Puebla* (1991) y *Folklore de San Pedro Piedra Gorda, Zacatecas* (1952a) son ejemplo de ello. Ambas se convierten en modelos de monografía folklórica por su enfoque integral que incluye una gama de expresiones distintas (música, teatro, juegos, narraciones, leyendas, tradiciones, bebidas, etc.) y por su enorme cantidad de ejemplos musicales con texto y música, aunque las dos obras se apoyan en los testimonios de muy pocos informantes. Pero es quizá en sus extensos artículos que Mendoza expone algunas de sus conjeturas más centrales. Si bien publica trabajos meramente recopilatorios como “Una adoración de pastores en Chilpancingo” (1950c) o compilaciones antológicas como *Glosas y décimas de México* (1957b) y *La canción mexicana* (1961a); aportes como “El tango en México” (1950d), “La cachucha en México” (1950e), “Música en el Coliseo de México” (1952b), “Folklore musical de México” (1953d), “El olé charandel, una tonadilla olvidada” (1951c) y “La música tradicional española en México” (1953e) son escritos que pueden ser calificados de extraordinarios. El principal aporte de Mendoza en ellos es subrayar la importancia de las *tonadillas* en el último tercio del siglo XVIII y sus derivaciones en México: origen, difusión, menciones históricas y análisis de la forma literario-musical de la tonadilla, entre otros aspectos, son tratados en estos artículos. Ante el desconocimiento académico general respecto de las tonadillas -sólo abordadas hasta entonces por Saldívar, Olavarria y Ferrari, Guillermo Prieto y García Cubas-, Mendoza subraya la importancia de Cádiz como puerto de salida de los trovadores; describe sus rasgos principales y su vigencia durante la segunda mitad del XVIII como parte cotidiana de la vida española. De acuerdo con Mendoza, “La tonadilla escénica hizo su aparición en México justamente en el periodo en que se gestaba realmente la nacionalidad, cuando la eclosión de castas estaba llegando a su momento crítico” (Mendoza 1952b: 120 -121). Esa serie de escritos de Mendoza goza de una convincente argumentación histórico-musicológica difícil de reproducir aquí, pero que queda a la espera de ser

cabalmente revalorada.

Otras obras de mayor envergadura, como *Lírica infantil de México*, también abordan la herencia hispana en la cultura mexicana (1951d), sin embargo, el aporte indígena sigue atrayendo el interés de Mendoza aunque es notable la diferencia cuantitativa y cualitativa que dedica a la influencia hispana con respecto a la indígena. En los años cincuenta, al pasado musical prehispánico le dedica el escrito “La música y la danza” (1959), en el que propone una peculiar interpretación de las fórmulas prosódicas de los *Cantares mexicanos* para inferir posibles ritmos mexicanos. Por su parte, “Música Indígena de México” (1950e) y “Folklore y música tradicional de Baja California y Sonora” (1955b) atienden el presente musical indígena, ofreciendo un inventario de la música indígena documentada, pero sin agregar demasiado a sus anteriores contribuciones sobre el tema. El acercamiento sobre el noroeste destaca por la bibliografía incluida y el señalamiento de la influencia europea en la música yaqui. En el caso de la tesis *Aires nacionales del estado de Hidalgo* (1955), Mendoza analiza un documento de archivo con 126 fragmentos bailables indígenas y mestizos de mediados del siglo XIX, lo que da seguimiento a su trabajo precedente sobre la música indígena otomí.

En lo que concierne al rubro de la música mestiza, Mendoza nunca abandona el tema del corrido y hacia el final de su vida le dedica tres escritos que prácticamente conforman un mismo trabajo dividido en partes: *El corrido mexicano* (1954c), *El corrido de la revolución mexicana* (1956a) y *Lírica narrativa de México* (1964). En estos trabajos, Mendoza reitera su convicción de la ascendencia hispánica del corrido en el romance y secundariamente en la copla, el cantar y la jácara; de hecho, apunta que la jácara hereda su carácter machista y jactancioso al corrido. También señala que la clasificación común del corrido por sus ejecutantes se realiza de acuerdo a la temática que tratan y enlista los nombres que pueden identificar al corrido en el uso cotidiano regional. Según Mendoza, el corrido recorre tres etapas de gestación: durante el Porfiriato, a inicios de la revolución y las postrimerías de ésta, pero es durante los años veinte que cristaliza su forma actual. Se ofrece también un cuadro detallado de los “incisos rítmico-melódicos” sobre los que se basan la mayoría de los corridos subrayando la influencia del modo dorio andaluz y otras características musicales, acompañando sus textos con una gran cantidad de ejemplos musicales transcritos y fotografías. La última de estas obras, *Lírica narrativa de México*, es reseñada por varios autores que no reparan en halagar y criticar el resultado, algunos con fundamento (Chase 1965, Paredes 1965) y otros con virulentas afirmaciones infundadas (Stanford 1966a).

Pero Mendoza coronará su obra con uno de sus aportes más conocidos, *Panorama de la música tradicional de México* publicado en 1956; un libro que, quizá voluntariamente, Mendoza equilibró en términos cuantitativos: dedica cerca de 30 páginas a la “música indígena”, alrededor de otras tantas para la “música española” de los siglos XVI, XVII y XVIII, y unas 45 para la llamada “música mexicana”. Los tres capítulos prácticamente reproducen, en parcialidad, una selección de escritos previos de Mendoza, centrales en su obra, la mayoría publicados entre 1945 y 1955. En el *Panorama* destaca la caracterización general de

la música indígena que ofrece Mendoza -específicamente de pueblos como los huicholes, raramuri o coras- y el interesante cuadro de combinaciones métrico-rítmicas del *son*. También es de notar que Mendoza incluye su peculiar interpretación en torno a la supuesta rítmica mexicana (Mendoza 1959). Es claro que el *Panorama* se interesa en las mezclas culturales expresadas en la música tradicional: Mendoza sostiene que más de la mitad de la música mexicana deriva de la tonadilla, sin embargo, desde su exacerbado nacionalismo, sostiene que lo hispánico y lo indígena todavía no llegan a ser un “equilibrio más o menos perfecto de la música mexicana, sino que se inclinan indistintamente ya en un sentido, ya en otro. El verdadero interés de estos ejemplos estriba en los matices curiosos que van adquiriendo sin abandonar sus raíces” (Mendoza 1956b: 30). Aún así, el *Panorama* es una síntesis demasiado apretada que no alcanza a reflejar las fundamentaciones musicológicas con que Mendoza solía apoyar sus conjeturas, aspecto que no demerita precisamente su utilidad “panorámica” en torno a las tradiciones musicales mexicanas.

En suma, el aporte de Mendoza en esta etapa es crucial. Sus textos reflejan lo que sólo podría desentrañar un investigador con un fuerte interés histórico en la música folklórica. Es destacable que en la mayoría de los escritos en que Mendoza pretende vincular ciertos géneros con lugares específicos, lo hace mediante el análisis de sus características musicales. Para Mendoza la estructura músico-literaria, la forma de baile y la coincidencia de algunas notas o ritmos, así como la etimología del vocablo que designa al género y la temática que trata son parámetros para determinar parentescos musicales. Quizá uno de los rasgos más sorprendentes de Mendoza haya sido su manera de relacionar datos de fuentes muy distantes, lo que habla de su prodigiosa memoria y de su enorme biblioteca. Mendoza era un extraordinario musicólogo en el sentido histórico de la categoría, su capacidad comparativa para identificar determinadas particularidades musicales entre géneros era extraordinaria.

Es claro que Mendoza se centra en el hecho musical concreto y no en lo que ahora se comprendería como un “hecho musical total”. En Mendoza puede advertirse un fuerte énfasis en las caracterizaciones musicales por géneros, pretendiendo cierta tipología, esto es, identificar cada género por sus rasgos musicales sin considerar en realidad sus funciones, significados o entorno sociocultural en el que se produce. Mendoza identifica tipos mediante fisonomías musicales, para él es posible inferir la ascendencia o derivación de ciertos géneros a partir de rasgos musicales particulares antecedentes. En esta perspectiva, lo más destacado es quizá lo que algunos han visto como un defecto, es decir, que Mendoza parte del lo sonoro musical para llegar a conjeturas históricas en torno al rastreo del origen y la difusión e “ingredientes culturales” que dan carácter a una expresión musical. Si en una musicología general el análisis musical juega un papel importante para las conjeturas finales, entonces, en ese sentido, Mendoza fue un extraordinario musicólogo.

La pregunta central para Mendoza era el origen de las expresiones y su propagación histórica, lo cual lógicamente implicaba el análisis de muchos

ejemplos recogidos de variadas fuentes. Se puede cuestionar cómo se contesta esa pregunta, pero difícilmente el hacerse esa pregunta: los orígenes son importantes. En nuestras investigaciones, aunque sea colateralmente, mencionamos algo sobre los orígenes y lo que se ha dicho en torno a ellos como parte intrínseca de cualquier antecedente. Mendoza hace lo que le toca hacer, comenzar por el inicio. A Mendoza rara vez le interesaron los instrumentos musicales que no fueran arqueológicos, los contextos de ejecución o el papel central de los músicos; evidentemente la falta de perspectiva social, económica, política y cultural en el enfoque histórico de Mendoza fragiliza sus conjeturas, pero aún así aporta un caudal enorme de datos, fuentes y conjeturas interesantes. Si el objetivo de Mendoza era generar conocimiento mediante una metodología que le sirviera para el acopio de datos, su organización y análisis, entonces Mendoza logró un trabajo más que aceptable (publicando además sus avances, cosa que no todos sus contemporáneos hicieron).

Por otro lado, algunos autores acusan a Mendoza de evolucionista, como si el evolucionismo fuera *per se* un malestar dentro de la historia de la investigación. Ciertamente Mendoza publica comentarios en torno a la tradición oral que suenan peyorativos, pero el problema en Mendoza es su percepción de la evolución en términos unilineales etnocentristas, concebida ésta como estadios mejores o peores, como deseables o no deseables, como señales de “atraso” o “desarrollo” de acuerdo a una concepción eurocentrista. Sin embargo, se olvida que prácticamente se le puede acusar de lo mismo a toda su generación, comenzando por compositores académicos tan renombrados como Carlos Chávez. La evolución existe, de manera multilineal, y cada cultura, de acuerdo a su entorno, condiciones, historia y propia tradición, encuentra la manera de garantizar su mejor sobrevivencia inmersa en complejos factores socioculturales, económicos y políticos.

También se ha acusado a Mendoza de que no realizó trabajo de campo y de que hizo sus investigaciones desde “el escritorio” ateniéndose a informantes oriundos del interior del país, pero residentes en la ciudad de México (inclusive, su propio padre fue su principal informante para el *Folklore de la región central de Puebla*). Algo hay de cierto en esta aseveración aunque no en su totalidad. Si bien Mendoza no realizó las estancias en campo que efectuaron Preuss, Lumholtz, Téllez Girón o Domínguez, Mendoza hizo algunas incursiones discretas en “campo”: en Navojua en 1927, entre los otomíes del Valle del Mezquital a mediados de los treinta, entre los yaquis en Hermosillo en 1949, sólo por mencionar algunas. Por otra parte, el “campo” concebido como analogía del medio rural y única fuente posible de la tradición oral no es sino una idealización que los estudios urbanos han desmentido desde las propias raíces históricas de la sociología. Un investigador puede encontrar a un “tesoro viviente” de la tradición oral en las mismas calles citadinas en que generalmente es discriminado y explotado por la sociedad urbana.

Otra crítica al trabajo de Mendoza ha sido su supuesta “hispanofilia”, denotada por la búsqueda de rastros hispanos en la cultura mexicana. En los

años cincuenta, ya desde una perceptible madurez, Mendoza aclara su interés en las filiaciones hispanas el cual se origina en los Congresos Nacionales de Música de los años veinte:

Cuántas veces ante la empresa casi imposible de depurar la música que usaron los aztecas de Tenochtitlán, antes de la conquista, nos asaltó la taladrante interrogación: ¿Cuál fue la música autóctona de México? La respuesta fue: ‘Conozcamos primero la música que aportaron los conquistadores y luego, por eliminación, apartando ésta tiene que quedar la indígena como residuo forzoso’. Tal fue el origen de nuestras inquietudes y de mis esfuerzos por ahondar en los cancioneros musicales españoles, en la música regional de la Península, interrogando epistolarmente a musicógrafos amigos de allende los mares e investigando en los diversos elementos que aportó la cultura hispánica al canto y al baile de nuestro país; así como mi tendencia a entender, conocer y aquilatar las diversas modificaciones que han sufrido al pasar, durante los siglos de coloniaje, el siglo de vida independiente y la media centuria que va transcurrida” (Mendoza 1953e: 7).

En general se ha criticado a Mendoza, sin embargo, pocos de sus críticos poseen un bagaje musical suficiente para poder estimar sus aportes al respecto. También es de tomarse en cuenta que Mendoza raramente ha sido leído a profundidad; inclusive, no sería aventurado especular que se ha leído más a sus biógrafos que a la propia producción escrita de Mendoza. Algunos prejuicios se reproducen irreflexivamente de generación en generación en las tradiciones disciplinarias. Es difícil evaluar el aporte de Mendoza si se conoce sólo parcialmente su obra o si sólo se leen algunos de sus famosos escritos de manera aislada (por ejemplo, el *Panorama de la música tradicional de México*). Aunque no pocas de las argumentaciones e interpretaciones de Mendoza externadas en su obra son frágiles, muchas otras no lo son. Mendoza tenía un conocimiento profundo de la diversidad musical ibérica. No es que Mendoza todo lo viera hispano, sino que esa enorme herencia hispana en la cultura mexicana era visible dado su vasto bagaje de tradiciones populares ibéricas, de la misma manera que para alguien con un bagaje suficiente en las culturas africanas o indígenas americanas le serían visibles esos rasgos en la cultura mexicana.

Paradójicamente, uno de los aspectos que se le pueden reprochar a Mendoza es precisamente el de omitir la influencia africana en la conformación de las culturas musicales mexicanas mediante una idealizada visión nacionalista indo-hispana. Aunque llegó a conocer a la perfección la *Historia* de Gabriel Saldívar e inclusive participó con su artículo “Algo del folklore negro en México” (1956c) en la magna obra de homenaje al africanista Fernando Ortiz, la obra de Mendoza adolece de no reconocer la herencia cultural africana en las tradiciones musicales del país. Curiosamente, la recurrente mención a combinaciones rítmicas características de la música tradicional mexicana, que en varios de sus artículos señala Mendoza, precisamente debe mucho a ese aporte africano. Desde finales de los años ochenta, el musicólogo cubano Rolando A. Pérez Fernández (1987) se ha ocupado en identificar los rastros africanos en la música de tradición oral de México.

Si bien, como afirma Gabriel Moedano, Mendoza “no fue un teórico del Folklore” (Moedano 1976: 285) fue un extraordinario recolector que no sólo hizo recolección y clasificación sino también análisis. Mendoza fue dogmático en su manera de

adherirse a las nociones de Boggs y a la Escuela Finlandesa, y tal postura “le dificultó el diálogo saludable con investigadores de otras tendencias” (Moedano 1976: 285). En realidad Mendoza nunca llegó a realizar un estudio aplicando a cabalidad el método histórico-geográfico, pues los dos estudios conformados en ese sentido quedaron inconclusos: *El romance de Delgadina* y *La flor del Totó*. En la primera obra planeaba adscribirse plenamente al método histórico-geográfico, pero distintas circunstancias no le permitieron terminar ese ambicioso trabajo de descomunales proporciones. *La flor del Totó* es un motivo indígena que aparece entre la indumentaria de los huicholes, pero también en otros pueblos indios de México, Latinoamérica y Europa. La intención de Mendoza era rastrear cómo entró este motivo al país y su lugar de procedencia.¹⁵⁹ De ambos temas sólo pudo publicar un par de artículos. Pese a que nunca se consolidó una monografía bajo esta orientación, sus artículos son viva prueba de su filiación histórico-geográfica. La escuela finlandesa le da sentido a su investigación en campo, a sus criterios de clasificación, a la elaboración de materiales, e inclusive, a su manera de comprender la disciplina de manera científica.

Al parecer, Mendoza no pudo asistir a un par de reuniones académicas históricas - llevadas a cabo en la Universidad de Indiana en julio de 1950- como lo fueron el *Third Conference of the International Folk Music Council* (17-21 de julio) y el *Midcentury International Folklore Conference* (21 julio al 4 de agosto). En el primero de estos eventos se conocieron algunas de las figuras que más tarde consolidaron la formación de la *Society for Ethnomusicology* de Estados Unidos (Cf. Nettl 1988, Frisbie 1991). Las memorias del congreso del *International Folk Music Council* (IFMC) claramente reconocen a Stith Thompson el hecho de llamar la atención de los folkloristas estadounidenses en torno al tema del Folklore musical, que para entonces era “la cenicienta del Folklore” en aquel país (IFMC 1951: 1). Por su parte, Vicente T. Mendoza escribió una extensa reseña en torno a las memorias del *Midcentury International Folklore Conference*, evento organizado por su mentor Stith Thompson (Mendoza 1954b), lo que da cuenta de lo informado que se mantuvo en torno al acontecer académico estadounidense. Mendoza, inclusive, publicó algunos de sus propios artículos en *Journal of American Folklore* (Mendoza 1948a) y en *Journal of the International Folk Music Council* (Mendoza 1955a), por lo que seguramente estuvo al tanto de la emergencia de la etnomusicología como disciplina. Puede cotejarse, por ejemplo, que para 1961 todavía revisa cotidianamente el *International Folklore Music Journal* (Mendoza 1961b). Sin embargo, Mendoza nunca se pronunció en torno a la recién conformada etnomusicología; dos razones podrían explicar la indiferencia de Mendoza en torno al tema: Mendoza entendía al Folklore como una “ciencia” integral conformada por varios tipos de folklore (literario, dancístico, culinario, infantil, etcétera), y en el que el Folklore musical cabía sólo como una rama, mas no como un saber independiente del Folklore general que pudiese eventualmente convertirse en

¹⁵⁹ De acuerdo con Clara Meierovich (1995), en abril de 1962 Mendoza viaja a Noruega con una recomendación de Archer Taylor (representante de la escuela finesa en EE.UU.) para permanecer allí por espacio de un mes cimentando sus conocimientos en torno al método histórico-geográfico y profundizando en torno al tema de la “Flor de Totó”.

etnomusicología. Por otro lado, también pudo haber influido la connotación que añadía el prefijo “etno” de la Etnomusicología, vinculando a esta disciplina con las ramas antropológicas, aspecto con el que no comulgó Mendoza al concebir al Folklore como una ciencia independiente.¹⁶⁰ Quizá como resultado de la instauración de la carrera de Musicología en el Conservatorio Nacional en 1958, Mendoza publica un sugerente escrito hacia el final de su vida titulado “El Folklore y la Musicología” (Mendoza 1961b) en el que plantea que son ciencias distintas, pero que hay “numerosos puntos de contacto” entre ambas, e inclusive, “interdependencia y ayudas mutuas” (113). No obstante, nunca menciona el tema de la etnomusicología como tal.

Por otra parte, es de destacar que, en torno a la concepción del Folklore como disciplina, Mendoza decide ignorar la propuesta de Guerrero y Romero en torno a la “Folklorología” y hasta el final de su vida opta por referirse a la ciencia como “Folklore” y a los estudiosos del folklore como “Folkloristas” (Mendoza 1961b) en lugar de Folklorología y folklorólogos respectivamente. Cabe mencionar que, en los escritos de Mendoza, el término “folklore musical”, como objeto de estudio, comienza a cambiar hacia fines de los cuarenta por el de “música tradicional”. Hay que recordar que Ponce acuña el término de “folklore musical” (Ponce 1919b), mientras que Mendoza fragua hacia fines de los cuarenta el de “música tradicional” en un artículo panorámico sobre el estado de Guerrero (Mendoza 1949b). Este término es ratificado más tarde por el mismo Mendoza en “Folklore musical de México” (1953d), “Folklore y música tradicional de Baja California y Sonora” (1955b) y en su conocido *Panorama de la música tradicional de México* (1956b). Es interesante notar que el uso del término “música tradicional” precede con mucho al uso que comienza a darle el IFMC al convertirse en ICTM en 1981 y adoptar para su anuario el nombre de *Yearbook for Traditional Music* en lugar de *Yearbook of the International Folk Music Council*. También puede señalarse que a partir del escrito “Música en el Coliseo de México” (1952b) Mendoza comienza a hablar de “música popular” como sinónimo de “música folklórica”.

Quizá al sentirse más respaldado por un mejor bagaje metodológico, Mendoza, a inicios de los cincuenta, emprende algunas iniciativas y proyectos de largo alcance que no pudieron consolidarse. En 1952 propone al INBA un Atlas folklórico nacional (Moedano 1976) que nunca llega a realizarse. Otro de sus planes fue “la creación de un Instituto de Investigaciones Folklóricas dentro de la Universidad [UNAM], que se

¹⁶⁰ Hay que recordar que ya para entonces en Estados Unidos se comenzaba a cernir sobre el Folklore cierto estigma de falta de rigurosidad; aspecto que no debió haber agradado a Mendoza. Bruno Nettl, quien asistió a las dos reuniones académicas arriba mencionadas, subraya el clima “folklorista” de esos legendarios congresos en donde no fue raro ver a figuras como Gertrude Kurath o Marius Barbeau entonando cantos tradicionales como introducción o ejemplificación de sus ponencias. Nettl afirma que ese mismo “aire” frívolo y de poca seriedad estimuló a figuras como David P. McAllester, Alan P. Merriam, Willard Rhodes y Charles Seeger a fundar la *Society for Ethnomusicology* (Nettl 1988). En 1991, Gerard Béhague externa una crítica a Mendoza en el mismo sentido, señalando que Mendoza, alrededor de 1963, cantaba en sus ponencias fragmentos musicales indígenas, sin embargo, es muy probable que Béhague haya recogido esa información de algún maestro o mentor pues es casi seguro que no conoció a Mendoza en persona. Cabe señalar que Mendoza disminuye drásticamente su labor profesional desde finales de los años cincuenta, fechas en que Béhague apenas termina su formación musical básica en Brasil.

encargase de organizar investigaciones de campo y de gabinete, cuyos resultados serían dados a la luz en publicaciones propias, que contase con una biblioteca especializada, con archivos, con fototeca, en fin, con todos los medios necesarios para la investigación, promoción y difusión que reclama y merece toda disciplina que como el folklore ha alcanzado ya una categoría científica” (Moedano 1965). No obstante, Mendoza tampoco consigue realizar ese importante proyecto. Un último anhelo de Mendoza fue el de consolidar la formación profesional de folkloristas en la UNAM, aspecto que discute con el rector de esa Universidad, pero que tampoco logra formalizarse (Mendoza 1948a). De haberse realizado estos proyectos seguramente el rumbo disciplinario en su conjunto habría seguido otro derrotero. Es importante señalar que a su muerte, el 27 de octubre de 1964, varias obras quedaron a punto de finalizarse, como es el caso de *Folklore de San Luis Potosí* y *El romance tradicional en México* (Moedano 1976). Asiduo reseñador, su gran cantidad de recensiones da cuenta de lo informado que estaba del desarrollo general disciplinario y de su agudo sentido crítico, faceta que, como la de compositor, es menos conocida de su obra general. Al final de su vida, Mendoza cuenta con 18 libros publicados, 3 inéditos, 4 incompletos, y cerca de 400 artículos y reseñas. Para 1953, Mendoza señala que su biblioteca personal se conforma de 25,000 fichas (Mendoza 1953b). En general, en torno al trabajo de Mendoza, no se puede sino coincidir con Gabriel Moedano, su alumno más próximo:

a pesar de no haber sido un teórico, sino más bien un empirista, y de no haber tenido la fortuna de dejar una verdadera escuela (aunque a muchos estimuló con su labor, y éste no es uno de sus méritos menores), no vacilamos en calificarlo como el primer folklorista profesional mexicano, en razón no sólo de su preparación específica en Folklore, sino también del rigor y la categoría de sus estudios (nunca antes alcanzados, pese a las fallas que les puedan ser señaladas), y por su dedicación de tiempo completo a la investigación folklórica. Primer folklorista profesional, Mendoza ha puesto con su obra las bases para la futura investigación sistemática del Folklore en México. (Moedano 1976: 309-310)

Jesús C. Romero y la Sociedad Mexicana de Musicología

Jesús C. Romero y su generación reiteradamente expresaron su preocupación por el notorio desplazamiento que sufría la música folklórica mexicana sustituida por música de procedencia extranjera. Especialmente a inicios de los cincuenta era perceptible el apogeo de expresiones populares como el mambo y las canciones de solistas acompañadas por “Big bands” de Jazz. Como resultado de este “avance de las corrientes afroantillana y estadounidense” y “con la finalidad de permitir el reencuentro del pueblo mexicano con su música” (Alvarado 1988: 141) un grupo de estudiosos se dio a la tarea de promover la música folklórica en ámbitos de mayor alcance de divulgación. Una de sus estrategias fue la de promover la composición musical basada en expresiones tradicionales en la Sociedad Mexicana de Autores, Compositores y Editores de Música (SMACEN) mediante conferencias dictadas por especialistas como Vicente T. Mendoza. Sin embargo, debido a la falta de interés de sus directivos las conferencias no llegaron a realizarse. Aun así, la iniciativa tuvo

ciertos resultados en los medios televisivos:

El 4 de diciembre del mismo año la XHTV canal 2, única transmisora de televisión en el México de 1951 dio cabida en sus espacios a una mesa redonda en la que se hizo ver a los directores artísticos de las casas grabadoras y radiodifusoras en particular, así como al público en general, la importancia de la música folklórica y popular. En ella intervinieron: el maestro Adalberto García de Mendoza, exdirector del Conservatorio Nacional de Música, el maestro Ángel Salas, rector del Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, el doctor Arno Fuchs, profesor de postgrado en la Escuela Nacional de Música y el doctor Jesús C. Romero, todos ellos bajo la dirección del que suscribe [Francisco Alvarado Pier]. Posteriormente, a iniciativa del doctor Jesús C. Romero y después de invitar especialmente a cada uno de los que al final quedamos como responsables de las distintas secciones que integraron la Sociedad Mexicana de Musicología (SMM), comenzaron a celebrarse las primeras reuniones con la finalidad de integrar dicha Sociedad. Cabe aclarar que la idea del doctor Romero era que la Sociedad debía estar formada por elementos egresados de la propia escuela universitaria. Las primeras pláticas para la formación de la Sociedad tuvieron lugar en 1952. (Alvarado 1988: 141-142)

Luego de los trámites pertinentes ante la Secretaría de Relaciones Exteriores, la Sociedad Mexicana de Musicología quedó por fin conformada legalmente el 12 de noviembre de 1953. Los estatutos de la Sociedad señalaban que su objetivo principal era “el cultivo de las ciencias musicales, especialmente las relacionadas con la realidad mexicana”. Jesús C. Romero fungió como presidente de la Sociedad y encargado de la sección de “Historia de la música” mientras que Francisco Alvarado Pier se hizo cargo de la sección de “Folklore musical”. Otras secciones de la Sociedad fueron las de “Acústica musical”, “Bibliografía musical”, “Estética musical”, “Historia universal de la música”, “Pedagogía musical” y “Psicología musical”.

Alvarado Pier reiteró su propósito de visitar radiodifusoras y casas grabadoras con el fin de abrir espacios a la música de raigambre folklórico. A fines de 1953, la acción conjunta de la Sección de Folklore y el gobierno del estado de Guerrero puso en marcha un proyecto de recopilación de música tradicional guerrerense que dio como resultado, en abril de 1955, seis fonogramas editados (discos de acetato de 78 revoluciones por minuto). A estos discos siguió una lista de fonogramas diversos publicados entre 1954 y 1963, algunos relativos a la música de Yucatán, Chihuahua y Tamaulipas. Sin embargo, con el fallecimiento de Romero (en 1958) y Michaca (en 1976) la actividad de la Sociedad decreció durante los años sesenta y setenta.¹⁶¹ En 1983, luego del fallecimiento de Gabriel Saldívar (en 1981) se reestructura la Sociedad, dando paso a una nueva etapa de ese colectivo no suficientemente valorado en la historiografía disciplinaria.

¹⁶¹ Cabe destacar que en la estructura de la Sociedad se integraba por vez primera el Folklore musical y la Musicología histórica como ramas complementarias del quehacer musical investigativo. Asimismo, debe señalarse el papel de la Sociedad como instancia pionera en la producción de fonogramas desde mediados de los cincuenta, aspecto que abre paso a la consolidación de la grabación folklórico-musical de los años sesenta.

Raúl Hellmer y el Folklore musical “práctico”

Durante el decenio de los cincuenta Raúl Hellmer se convirtió en una de las figuras más conocidas del medio folklorista. Según Irene Vázquez, luego de su llegada a México, Hellmer vivió en Chilpancingo, pero no fue sino hasta 1947, ya contratado por el INBA, cuando inició su labor recolectora en Cuautla, Morelos. Su admirable labor de campo como folklorista del INBA fue casi ininterrumpida; de acuerdo a sus propios testimonios, Hellmer permaneció en campo de 1947 a 1952, sólo regresando a la ciudad de México “10 o 15 días al año para entregar discos e informes” (García 1990: 47). Uno de los pocos escritos publicados de Hellmer es un informe de trabajo de campo realizado en Huauchinango, Puebla en los meses de agosto y septiembre de 1951 (Hellmer 1990). El documento deja ver la aguda sensibilidad de Hellmer y su atención a los detalles, al tiempo que ofrece referencias cruzadas a las grabaciones que realizó.

En 1952, con la salida de Carlos Chávez como director del INBA, los recortes de presupuesto sexenal lo obligaron a regresar a la ciudad de México. Estando allí, Hellmer pronto advirtió que en la urbe se conocía muy poco la enorme diversidad musical del interior del país. Allí nació su persistente afán de difundir la música folklórica de manera masiva, sin embargo, en este rubro tuvo diferencias sustanciales con sus jefes en el INBA quienes pretendían una difusión de carácter especializado y no para el público general (García 1990). Por esas diferencias profesionales Hellmer se separa de la Sección de Investigaciones Musicales, sin embargo, permanece en el INBA realizando grabaciones de distintos eventos. Entre 1954 y 1958, en la gestión de Miguel Álvarez Acosta como director del INBA, Hellmer graba casi todas las noches recitales, conferencias y conciertos relacionados con las labores del Instituto; material que fue conformando otro acervo de grabaciones.

Cabe notar que por esos mismos años Hellmer conoce a su compatriota Thomas Stanford, un musicólogo que había llegado al país en 1956 y que pronto supo hacerse de un lugar en el Instituto Nacional de Antropología e Historia, donde se había abandonado el estudio del folklore musical (Vázquez Valle 1988a). Curiosamente, fue Vicente T. Mendoza quién vinculó a ambos investigadores al sugerir a Stanford -su alumno en ese entonces- que fuera a conocer a Hellmer a Bellas Artes (Lomelí 1991). Durante tres años, Hellmer compartió con Stanford experiencias y enseñanzas que serían de gran utilidad para que Stanford se desarrollara en México. El propio Stanford recuerda:

de 1956 a 1959, casi viví con Hellmer [...]. Había veces que Hellmer y yo trabajábamos toda la noche y salíamos a las 5 o 6 de la mañana siguiente. Había veces que trabajábamos en la matriz para un disco. [...]. A mí me daba por el lado científico, él era muy empírico. Incluso yo lo regañaba y le reprendía y le criticaba mucho. Nuestra intimidad permitía que hiciéramos esto. Nos criticábamos mutuamente sin que nadie se molestara [...]. Así que yo aprendí a grabar con Raúl Hellmer. (Lomelí 1991: 128-131)

Hay que recordar que ya para esa época, Raúl Hellmer era bastante conocido en el gremio cultural mexicano. Con la experiencia que Hellmer adquirió en el medio rural, esta figura carismática y generosa, pronto se convirtió en un especialista

pragmático en cuestiones relativas a la música folklórica. Según señala Stanford, Hellmer solía tener una fila de personas esperando afuera de su pequeña oficina en el sótano del Palacio de Bellas Artes para tratar asuntos de todo tipo:

quienes llegaban al laboratorio de Raúl tenían que hacer antesala, iba mucha gente: indios, músicos de provincia, mestizas, artistas, y ahí estaban formados todos. Yo me sentaba en la entrada. Podía estar grabando con un peruano, o con un huichol, o con un jarocho; o podía estar buscando material porque alguien había llegado que quería montar una pieza de ballet con música de la costa michoacana, o algo así. Era fascinante. Raúl podía estar haciendo un disco en acetato para alguna persona que le gustaba mucho cierta grabación y quería una copia para su tocadisco en casa. En el laboratorio de Raúl conocí a Ángel Salas, a Blas Galindo, a muchísima gente de esta índole; a coreógrafos también (Lomelí 1991: 130-131).

Stanford cuenta que también allí conoció a Amalia Hernández quién acudió a Hellmer para decirle: “Raúl, ¿qué voy a hacer? Me acaban de nombrar directora de un ballet folklórico y no sé ni que hacer” (Lomelí 1991: 131), Hellmer la puso en contacto con Enrique Bobadilla Arana, un coreógrafo, alumno de Torreblanca, maestro de danza y de teatro de generaciones de bailarines folklóricos en México. En 1956, Raúl Hellmer y Federico Hernández Rincón participan con una ponencia en el *Congreso Nacional de Música* convocado por el INBA. En la ponencia, ambos investigadores se pronuncian en torno a los peligros que conlleva la “música comercial” como vehículo de “deformación y degeneración de la música nacional” (Hellmer y Hernández 1956: 113) y proponen una serie de medidas destinadas a reivindicar la “música popular regional”. Entre otras propuestas destacan: la creación de concursos de música regional con premios en efectivo; fomento a presentaciones en la ciudad de México; fondos para pagar maestros de música y bandas y orquestas regionales; grabación de música “auténticamente regional” por parte del Estado y las compañías grabadoras; reglamentar las sinfonolas que “ejercen una influencia enorme sobre el gusto popular provinciano”, exigiendo “un porcentaje conveniente de música auténticamente mexicana y regional en cada lote de discos que se introduce periódicamente en cada aparato de los citados” (114); “la creación de series de programas de música regional confeccionados por autoridades en la materia” (114); familiarizar a los niños con la música regional con la reproducción de grabaciones de música mexicana en las escuelas; auspiciar la publicación de discos “de lo más atractivo y representativo de la música nacional para uso escolar, con breves explicaciones de su contenido e historia” (115); la fundación de centros de enseñanza de ejecución de instrumentos regionales con maestros de cada región; protección de los derechos autorales del compositor de provincia; la creación de un Comité Técnico adscrito a la Oficina de Registros de la SEP con integrantes de las instituciones culturales que conocen el repertorio tradicional para garantizar el provecho económico de los compositores regionales cuando se utilicen sus piezas con fines comerciales; que las utilidades percibidas en forma de regalías por la SACM cuando se grabe o difunda una obra popular de dominio público se utilice para el fomento de la música regional mexicana para promover concursos, pagar maestros y publicar discos. Todas estas propuestas claramente reflejan la postura pragmática de Hellmer ante la música folklórica,

quizá por esa misma razón no se preocupó por publicar demasiados escritos de corte académico.

De acuerdo con Hellmer, en el penúltimo año del régimen de Celestino Gorostiza al mando del INBA (1958-1964), esto es, en 1963, Gorostiza se interesa en publicar discos de música folklórica. Pese a que Hellmer mantiene para entonces una áspera relación con Jesús Bal y Gay (a cargo de la Sección de Investigaciones Musicales) y entre ambos hay desencuentros notables (García 1990), Hellmer termina por seleccionar la música de los únicos dos discos que publica en sus 18 años de estadía en el INBA. Los discos, de larga duración (LP), aparecen con el nombre de *Folklore Mexicano* volúmenes 1 y 2. El primero de ellos es un panorama musical de la música mexicana; el segundo es una antología de son jarocho.¹⁶²

Sin embargo, Hellmer no se mantuvo a la espera pasiva de mejores condiciones para publicar sus grabaciones. A mediados de los cincuenta, Hellmer ya había publicado en el conocido sello estadounidense *Folkways Records* una selección de piezas tradicionales grabadas en 1950 que tituló *Sones of Mexico*. El folleto de divulgación incluido se enfoca en el son mestizo de cinco regiones: Costa Chica, Tierra Caliente de Michoacán, Huasteca, Costa veracruzana y Yucatán. Hellmer describe los instrumentos más comunes e instrumentaciones por región y dedica amplio espacio en sus notas a los músicos como protagonistas centrales de las tradiciones musicales. A partir de entonces y durante la década de los sesenta, Hellmer publica más de diez grabaciones: *México, Alta Fidelidad!*, *Mexican Panorama. 200 Years of Folk Songs*, *México Musical. Serie para coleccionistas. Vols. 1 y 2* y *Música Prehispánica y Mestiza de México* son algunos de sus fonogramas más conocidos. Las notas a sus discos conforman en conjunto un caudal importante de información de las tradiciones registradas.

Los informes de campo de Hellmer todavía permanecen archivados y prácticamente su obra escrita publicada se reduce a un puñado de ensayos cortos. Dos de ellos, “Mexican indian music today” y “The music of the mestizo”, aparecieron publicados en 1960 en *Toluca Gazette* del estado de México. En ambos artículos mantiene una postura reivindicatoria del pasado musical prehispánico, un tanto similar a la de Samuel Martí, destacando el posible uso de armonía, escalas diatónicas e instrumentos de cuerda en las culturas antiguas. Ambos son escritos muy generales, sin embargo, en 1964 saca a la luz su artículo “Los antiguos mexicanos y su música” (Hellmer 1964) en el que puede advertirse el mismo aire de reivindicación de las culturas prehispánicas de sus artículos previos, aunque destaca su apunte en torno a que se ha omitido considerar la especificidad de los instrumentos arqueológicos con épocas determinadas de una cronología general prehispánica. La época clásica de varias culturas había ya pasado a la llegada de los conquistadores españoles, pero se ha tendido a estudiar los instrumentos musicales arqueológicos como si pertenecieran todos a una sola época. Según Hellmer es importante notar el desarrollo casi paralelo de los instrumentos más complicados entre mayas, zapotecos, totonacas y teotihuacanos durante casi los mismos siglos y

¹⁶² Un inventario de los registros que realizó Hellmer en campo puede hallarse en *Música folklórica: inventario de discos grabados por la sección de grabaciones musicales del INBA*, México, SEP, 1952.

su decadencia también relativamente simultánea. Extrañamente, en su trabajo, Hellmer subestima *a priori* el trabajo de Seler, y, evidentemente, desconoce el valioso aporte de investigadores como Raúl Guerrero y Robert Stevenson en torno al tema.

Raúl Hellmer, como Henrietta Yurchenco, tenía un bagaje de radio; para él, la música hablaba por sí misma y claro que debía de hablarse en torno a ella, pero lo principal era escucharla, que el gran público la conociera, evidentemente, mediante grabaciones de campo y si podía ser mediante la radiodifusión, mejor. De 1962 a 1964, Hellmer produce y protagoniza la serie radial “Folklore mexicano” transmitida por Radio Universidad, la cual consta de 96 programas, algunos fragmentos de los cuales fueron publicados hace unos años (Oliva 2001). Estos programas dan clara cuenta de la manera en que Hellmer concebía la música folklórica mexicana. Los programas duraban de 5 a 20 minutos y eran transmitidos semanalmente. De acuerdo con Thomas Stanford “En su momento se le llegó a escuchar en la mayoría de los hogares de la ciudad de México” (Lomelí 1991), por lo que es posible pensar en su significativo alcance social. Hellmer pretendía despertar la curiosidad del público general por la riqueza musical tradicional, pero sin abrumentarla con demasiado discurso verbal. La cuestión es que esta manera de presentar la música (a inicios de los sesenta) era susceptible de mostrar únicamente las aristas más evidentes, esto es, el sonido musical desvinculado de su matriz sociocultural. En primera instancia, la lectura que puede hacerse de su trabajo es subrayar su invaluable aporte recopilador fonográfico el cual es encomiable, sin embargo, su acercamiento a las tradiciones musicales generalmente mostró escasa profundidad cultural. Empero, la obra de Hellmer enfatizó siempre “el aspecto humanista de esta música, además de su belleza, tratando de enseñar los valores que existían entre la gente de otros países” (García 1990: 45).

La recolección de instrumentos musicales fue otro elemento que caracterizó al trabajo de Hellmer, sobre todo su interés por la acústica, tema que le apasionó. Al parecer, un libro y varios artículos de su autoría quedaron inéditos (García 1990). Planes como el de la creación de un Instituto Mexicano del Folklore y un Museo de instrumentos prehispánicos y coloniales también quedaron sólo como proyectos no realizados. Por otro lado, su labor de difusión no tiene parangón en la historia del Folklore musical, inclusive, participó en múltiples mesas redondas que fueron televisadas. Hellmer anhelaba incidir en los planes de estudio de la educación pública y consideraba como central el papel social del investigador musical. Como crítico, Hellmer fue mordaz y sincero; figuras como Téllez Girón y Carmen Sordo Sodi no se libraron de su aguda mirada (García 1990). Raúl Hellmer siempre se consideró dentro de la corriente del Folklore y fue autodidacta, de cualquier manera, su obra conjunta requiere de un análisis a la luz de sus circunstancias y objetivos. En ese sentido, mucho queda por descubrir sobre el enorme aporte de Hellmer a los estudios de Folklore musical en México.

El relevo generacional

Como se ha señalado, durante los años cincuenta y sesenta, el interés en las expresiones folklórico-musicales por parte de la comunidad antropológica fue escaso. Gabriel Moedano inclusive se refiere a este lapso del Folklore como una etapa “en la que se niega o se olvida su categoría de disciplina antropológica, y aún más, en los medios antropológicos se le ve con escaso interés y menosprecio” (Moedano 1963: 50). A pesar de ello, pueden recordarse algunos hechos aislados que más tarde permitieron cierto auge de los estudios folklórico-musicales en el INAH. Uno de ellos fue la instauración de un “Laboratorio de Sonido” en el Museo de Antropología por lo menos desde 1950 (Torres 1998).¹⁶³ La conformación del laboratorio, útil tanto para los estudios musicales como para los lingüísticos, fue posible “gracias a un importante financiamiento de la Fundación Viking de Nueva York” (Vázquez Valle 1988a: 317). Para 1946, el Museo Nacional poseía ya un acervo que fue acrecentado cuando Henrietta Yurchenco donó copias de sus grabaciones de campo al Museo Nacional en esas fechas. No obstante, en ese mismo lapso, se eliminó la figura de folklorista en el Museo, dejando así un “hueco” en la investigación folklórico-musical institucional antropológica (Vázquez Valle 1988a). Aunque en 1955 el INAH financió la publicación del libro *Instrumentos Musicales Precortesianos*, de Samuel Martí, -obra que respaldaba la previa “apertura de la ‘Sala de música prehispánica’, una exposición presentada en el Museo de Antropología” (Vázquez Valle 1988a)- no fue sino a Thomas Stanford a quién le tocó “desempolvar la estafeta” de los estudios folklórico-musicales en el INAH.

Stanford llegó a México en 1956 y a finales de ese mismo año comenzó a laborar como investigador y encargado del “Laboratorio de Sonido” del Museo Nacional.¹⁶⁴ Allí retomó los estudios en torno al Folklore musical que Raúl Guerrero había dejado desde mediados de los cuarenta. Casi de inmediato dio inicio a su amplia labor recopiladora, a través de grabaciones de campo (con un aparato de su propiedad), en varias regiones del país: la Costa Chica, los Altos de Chiapas, el Occidente, el Golfo, el Centro, el Noroeste y la Huasteca. Tales registros se enfocaron principalmente en música mestiza e indígena y fueron realizados de manera continua durante su estadía en el INAH (y primera estancia en México hasta 1967). No obstante, Stanford comenzó a publicar escritos académicos en México a partir de 1962. En 1961, a la par de su labor en campo, comenzó la catalogación de una parte del acervo del Laboratorio y del que se desprendió la publicación de un *Catálogo* en 1968.

¹⁶³ De acuerdo a Thomas Stanford, el Laboratorio habría sido construido alrededor de 1947, mismo que fue trasladado en 1964 al nuevo edificio del Museo Nacional de Antropología estableciéndose en las cabinas de control del Auditorio Jaime Torres Bodet. Al dejar Stanford el INAH en 1967, el acervo quedó a resguardo en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia. (Stanford 2005).

¹⁶⁴ Thomas Stanford realizó estudios musicales de 1946 a 1951 en la Escuela de Música Julliard de Nueva York y la Universidad de California. En 1953 estudió la maestría en composición musical en la Universidad del Sur de California y más tarde realizó estudios complementarios en etnología, lingüística y folklore musical, tanto en su país natal como en México.

Otro estudioso que también comienza a tener presencia por estos años es el estadounidense Charles Lafayette Boilès, connotado investigador que realizó aportes importantes a la etnomusicología mexicana. Boilès, graduado como músico de la Escuela de Música Julliard de Nueva York, llegó a México en 1961 (Pous 1988). Poco se sabe sobre los motivos que llevaron a Boilès a México, pero a su llegada radicó en la ciudad de Monterrey, donde ocupó un cargo de director en la institución Artes A.C. En ese mismo año, el antropólogo Roberto Williams exhibió el documental cinematográfico *Carnaval en la Huasteca*, el cual interesó tanto a Boilès que decidió mudarse a la ciudad de Jalapa (Williams 1986). Asentado en esta ciudad veracruzana, impartió clases a los músicos de la Orquesta Sinfónica de Jalapa en 1962 y, en ese mismo año ingresó como investigador al Instituto de Antropología de la Universidad Veracruzana (Boilès 1969). Una de sus primeras actividades en este lugar fue la revisión y organización del acervo fonográfico musical que Julio Antonio Coss había recopilado en distintas partes del estado veracruzano (Williams 1986). Este acervo fue más tarde enriquecido por las grabaciones que el propio Boilès efectuó durante sus investigaciones en la Huasteca. Más adelante será tratado con mayor profundidad el aporte de este destacado investigador, figura central en el desarrollo de la etnomusicología estadounidense.

Por otra parte, y en el renglón de las publicaciones, durante los años cincuenta continúa presente la discusión en torno al Folklore como ciencia y donde se incluye al Folklore musical. Las reflexiones vertidas por Mendoza en estos años son seguidas por otros escritos de figuras como José Castillo Farreras (1956), Fernando Anaya Monroy (1956), José E. Guerrero (1957) y Gabriel Moedano (1961). En especial destacan los escritos de los dos últimos: el de Guerrero, por aportar una interesante revisión histórico-crítica en torno a la labor docente y la formación de folkloristas musicales en la Escuela Nacional de Música; y el de Moedano por destacar la relevancia del folklore, especialmente el musical, en términos de su incidencia en movimientos sociales y políticos. Moedano ahondará por esos años en el tema del Folklore como ciencia, y publicará un artículo que marcará un hito y punto de inflexión en el desarrollo disciplinario (Moedano 1963).

La publicación de grabaciones folklórico-musicales recuperada por Francisco Alvarado Pier en la Sociedad Mexicana de Musicología tiene su contraparte en investigadoras estadounidenses. Una de ellas, Laura Boulton, publica en 1957 su fonograma *Indian music of Mexico*, una selección de grabaciones de música indígena (zapoteca, yaqui y otomí) acompañada de interesantes notas en las que destaca la detallada descripción de “Los voladores” y su contexto de ejecución, así como las festividades y el papel de los instrumentos musicales yaquis. También en torno a los yaquis aparece poco después un riguroso artículo de Gertrude Kurath (1960) enfocado en el *sena'asom*, un peculiar sistro ligado a los pascolas yaquis. El escrito, de corte organográfico, aborda en detalle la ejecución del instrumento como eje coreológico, conjetura sobre su origen y ofrece datos interesantes de índole ritual. Con este escrito, Kurath da continuidad a su interesante obra en torno a la danza indígena del noroeste mexicano.

Otros artículos en torno al mundo musical indígena aparecen en vísperas de los

sesenta, por ejemplo, el de Mario Kuri (1956) en torno la utilización de los códices como fuente para el Folklore; un reporte de Nabor Hurtado (1959) sobre los purépechas; y algunas notas de Raúl Guerrero sobre la música de las “danzas regionales” presentadas en las *Jornadas Nacionales deportivas y culturales* llevadas a cabo entre 1953 y 1958. Ninguno de ellos se aleja mucho de lo ya dicho hasta entonces por investigadores precedentes. También hay que recordar que, en torno al pasado musical prehispánico, se publica en 1961 *Canto, danza y música precortesianos* de Samuel Martí, una obra que prácticamente recupera de manera íntegra todos los artículos anteriores de Martí, pero que agrega mayores antecedentes históricos en torno a la cultura mexica y la maya, así como la polémica interpretación que hiciera Vicente T. Mendoza (1956a, 1959) para intentar inferir de los *Cantares mexicanos* posibles incisos y frases rítmicas que emplearon los cantores prehispánicos mexicas.

Un hecho importante de inicios de los sesenta es que la investigación de campo vuelve a tener cierta presencia en la Sección de Investigaciones Musicales del INBA: investigadores como Alfonso Ortega y Rodolfo Fernández son comisionados a realizar trabajo de campo en la Costa Chica y Tierra Caliente de Guerrero. Por esas mismas fechas, comienza a editarse *Cuadernos de Bellas Artes*, y a partir de mayo de 1962 aparece entre sus páginas una sección denominada “Boletín de la Sección de Investigaciones Musicales del Departamento de Música”, la cual daría a conocer una decena de artículos con fragmentos de investigaciones folklórico-musicales auspiciadas por el INBA. Fragmentos de informes de Ortega y Fernández (1962), Francisco Domínguez (1962, 1964a, 1964b), Roberto Téllez Girón (1962), Raúl Guerrero (1962), Carlos Jiménez Mabarak (1963) y Henrietta Yurchenco (1963a, 1964) en torno a lugares como la Costa Chica, la Tierra Caliente guerrerense o el Noroeste y etnias como los huaves, coras, huicholes, otomíes, yaquis, seris y mayos, dan breve muestra de los trabajos realizados por esa Sección desde mediados de los cuarenta.

Como puede advertirse, el clima académico del Folklore musical en el México de los cincuenta comienza a cambiar. Martí y Hellmer forman parte de una nueva camada de estudiosos que son el puente entre dos generaciones, y a las que se unen, poco después, otros investigadores como Francisco Alvarado Pier, Fernando Anaya Monroy, Thomas Stanford, Charles Boilès, Arturo Warman, Gabriel Moedano e Irene Vázquez. Mención aparte merece Robert Stevenson quién desde el campo de la Musicología histórica, contribuye sustancialmente al conocimiento de orden folklórico-musical. Para la mayoría de estos estudiosos la importancia del registro fonográfico en campo es fundamental, aspecto que redundará en la creciente publicación de fonogramas a partir de los años sesenta. Este incipiente auge de la grabación es iniciado por Boulton, Yurchenco y Guerrero en los cuarenta, seguido por Hellmer y Alvarado Pier en los cincuenta y reiterado por Stanford y Warman en los años sesenta.

El empuje de esta nueva generación coincide con cierto declive de las figuras centrales del Folklore musical. A partir de 1958 se puede notar, por ejemplo, como decrece la intensa actividad característica de Vicente T. Mendoza en el Folklore. De 1958 a 1971 Fernando Anaya Monroy y José Castillo Farreras sustituyen como

presidente y secretaria a los esposos Mendoza en la Sociedad Folklórica de México.¹⁶⁵ Mendoza ofrece sus cursos de Folklore sólo hasta 1960, año en que delega en Gabriel Moedano, uno de sus más cercanos pupilos, esa labor. Poco a poco, Mendoza deja de tener presencia en el ámbito folklórico, dando paso gradual al eventual declive del Folklore musical. Una serie de coyunturas ocurridas a partir de 1963 detonarán un nuevo ciclo para los estudios en torno al Folklore musical, los cuales comenzarán a ser entendidos dentro del campo de la recién acuñada “Etnomusicología”.

El legado del Folklore musical

Luego de este extenso recuento, se hace necesario reconsiderar la historia del Folklore musical, tanto en torno a su surgimiento, como a su auge y eventual declive. Probablemente los que se dedican a la investigación musical en México comparten cierta imagen común sobre el periodo del Folklore musical, en ésta no podrían faltar ciertos rasgos característicos: la preeminente figura de Vicente T. Mendoza, la acentuada labor recopiladora de los estudiosos, la orientación descriptiva de la producción académica, la fuerte influencia nacionalista de la época, el pronunciado interés en la cuestión de los orígenes, entre otros aspectos. Ciertamente, varias de estas nociones caracterizan parcialmente la historia de este periodo, sin embargo, algunas de ellas pesan como un estigma sobre el Folklore musical, a veces injustificadamente, por lo que convendría dimensionarlas con mayor detenimiento y en conjunto como un todo interrelacionado.

Una primera cuestión es el surgimiento del Folklore musical como disciplina. En los capítulos anteriores se ha visto como al periodo que aquí se ha comprendido como Folklore musical le precede un antecedente de sólidos estudios pioneros, en su mayoría extranjeros, realizados durante el último cuarto del siglo XIX.¹⁶⁶ La arqueología musical y, poco después, la etnografía musical sentarían las bases sobre las que el Folklore musical posrevolucionario se construiría. El énfasis en la llamada “música prehispánica”, principalmente mexicana, tomando como objeto central los vestigios de instrumentos musicales, predominaría en los acercamientos de corte arqueológico-musical. Por su parte, los etnógrafos dan prioridad al estudio musical de sociedades consideradas como “más primitivas”, registrando ocasionalmente su música con fonógrafos, pero generalmente asumiendo lo musical de forma colateral. Es importante señalar que la Musicología Comparativa berlinesa tuvo fugaz presencia en el ámbito musical mexicano, y aunque no tuvo repercusiones locales directas, sus trazas metodológicas pueden encontrarse en no pocas de las publicaciones folklórico-musicales de los años veinte y treinta.

Con anterioridad a la revolución, el Folklore musical camina sus primeros pasos en

¹⁶⁵ Entrevista personal a Gabriel Moedano, Museo Nacional de Antropología, 28 de septiembre de 1998.

¹⁶⁶ Eso sin contar, por supuesto, los relatos de mediados del XIX en torno a expresiones como el jarabe, que difícilmente podrían concebirse dentro del orden académico, aunque sí como valiosas fuentes para el Folklore musical.

el ámbito antropológico, si bien su aparición deriva en aportes irregulares, aunque valiosos históricamente. Después del movimiento revolucionario el Folklore juega un papel relevante en la reconfiguración de la nación. Durante los años veinte, los trabajos folklórico-musicales pretenden reivindicar a ciertas tradiciones musicales mestizas como representación de la síntesis cultural de la nación. El pasado musical prehispánico también es valorado como fundamental (o mejor dicho, su reivindicación luego de haber sido desdeñado anteriormente), aunque no así la música indígena “viva”, a la que sólo se alude en función de ese pasado mítico. En un segundo momento, desde mediados de los años treinta y durante los cuarenta, adquirirían mayor relevancia las tradiciones musicales indígenas vivas.

Uno de los rasgos característicos del Folklore musical de esos años fue su vínculo estrecho con la composición musical nacionalista. Esa relación, iniciada por algunos escritos de Manuel M. Ponce y desventajosa para el Folklore, redundaría en la valoración del folklore musical sólo en función de la composición musical académica y no como valor sociocultural en sí mismo: el folklore musical ofrecería identidad nacional a la composición a costa de su propia valoración, aspecto que gradualmente iría diluyéndose conforme el ámbito de la composición musical tomaba nuevos rumbos.

También puede mencionarse que uno de los objetivos del Folklore musical fue dar a conocer la música folklórica entre una mayor cantidad de personas; con ello, se establece la costumbre de publicar piezas tradicionales “armonizadas” o “arregladas” con el fin de que se tocara al piano por el público interesado.

Hacia los años treinta, en los congresos nacionales de música se vierten reflexiones y críticas fundamentales que ponen en un primer plano la importancia del Folklore musical y la historia de la música en México como temas centrales para la agenda musical. Los congresos consolidan el paso de una visión musical porfiriana-afrancesada a una de carácter nacionalista-folklórico, al mismo tiempo que promueven el interés historiográfico musical. Varias historias de la música se publicaron a partir de 1928; su papel fue doble, por un lado, proponer una síntesis del conocimiento musical disponible hasta entonces, por otro, conformar una manera de dar cierto orden al vasto caudal de expresiones musicales. Su manera de representar a la música de tradición oral colaboró a conformar una tendencia dominante que se afianzaría perdurando no pocos años en el ámbito académico. De acuerdo con algunos autores, las “historias” publicadas en los años treinta jugarían un papel fundamental en la conformación del Estado nacional, ofreciendo elementos para legitimar la ideología del poder político hegemónico de entonces.

Durante el auge del Folklore musical, a partir de los años cuarenta, pueden identificarse ya inquietudes y enfoques generalizados de estudio. En torno al pasado musical prehispánico, la cuestión de las escalas que podían producir los instrumentos arqueológicos fue una preocupación constante, pues el número de alturas utilizadas siempre fue vinculado al grado de desarrollo de una cultura, evidentemente desde un enfoque etnocentrista. Pese a la subyacente orientación evolucionista unilineal de la mayoría de los estudiosos del Folklore musical, es curioso que rara vez se menciona a algún autor evolucionista (Darwin, Spencer, Tylor), como si esa orientación se hubiera “naturalizado” como enfoque común a

toda una generación de estudiosos. Miguel Galindo, quizá es uno de los pocos que se pronuncia abiertamente al respecto. La atención a cuestiones históricas como los orígenes y la difusión fue una constante en la producción académica. Las teorías sobre el origen de los instrumentos prehispánicos ocasionalmente pretendieron especular sobre los propios orígenes de la música. Asimismo, la identificación del lugar de origen de piezas, géneros e instrumentos musicales indígenas y mestizos produjo una vasta colección de estudios y teorías. Es de notar que la cuestión del cambio musical, relacionada al tema de los orígenes, escasamente llamó la atención entre los estudiosos, quizá por la generalizada preocupación esencialista en la “autenticidad” de la música folklórica y su constante pérdida ante el apogeo social de la radio y las sinfonolas. El cambio musical, característica central de la música de tradición oral, fue casi ignorado; fuera del interés en rastrear los cambios de una pieza mediante sus variantes para llegar a la “forma original”, las razones del cambio musical en composiciones individuales o en repertorios fueron prácticamente dejadas de lado, aun cuando es difícil pensar en el desplazamiento geográfico de una expresión musical sin que ocurran cambios en la misma. Una posición esencialista prevaleciente, en la que lo “auténtico” era sancionado por un grupo sobre otro, colaboró a “paralizar” a las tradiciones en un estatismo conveniente al discurso de la clase dominante de esos años.

El Folklore musical no se caracterizó por tomar en cuenta aspectos socioculturales, económicos ni políticos, sino por su acento histórico; no obstante, varios estudiosos aportaron ocasionalmente valiosa información en torno a aquellos rubros. Empero, el Folklore musical no mantuvo una orientación exclusivamente descriptiva como se le ha querido ver. A la luz de las modas académicas actuales puede tener poco interés el origen y la difusión, sin embargo, éstos siguen siendo temas fundamentales en términos de identidad y procesos transculturales. En ese sentido se puede comprender el énfasis recolector folklorista, es decir, en función de ciertos objetivos específicos de carácter histórico. La obra de Vicente T. Mendoza se caracteriza por un enfoque recolector y catalogador, pero en varios artículos llega al análisis técnico-musical con intentos de explicaciones en términos histórico-comparativos. Es muy importante destacar que una vertiente de la producción del Folklore musical concedió especial importancia al análisis musical para el arribo a sus conjeturas. Utilizar elementos musicales para sustentar la posibilidad de contactos entre culturas lejanas, por ejemplo, ha sido una de sus aportaciones más relevantes.

Se suele afirmar que hubo poco trabajo de campo durante los días del Folklore musical, sin embargo, desde Mendoza, Téllez Girón y Domínguez hasta Guerrero, Baqueiro Foster y Hellmer, el trabajo de campo en mayor o menor medida formó parte fundamental de la producción académica. Si bien los folkloristas de la época no realizan trabajo de campo a la usanza Malinowskiana, varios de ellos realizaron investigaciones en las comunidades para escribir sus trabajos. Roberto Téllez Girón, por ejemplo, en 1939 estuvo cinco meses en Nayarit para su investigación sobre los coras; Elisa Osorio Bolio de Saldívar visitó Juchitán (hacia fines de los treinta) para escribir sobre “La música zapoteca de Juchitán”; Baqueiro Foster (1952) realizó trabajo de campo de tres o cuatro meses anualmente durante más de diez años (de

hecho, de otro modo no habría podido realizar observaciones tan detalladas en su artículo “El huapango” sin visitas de investigación a la zona de Alvarado, Veracruz). José E. Guerrero visitó la región de la Chontalpa y Villahermosa a fines de los cuarenta para escribir su breve artículo “El zapateado tabasqueño” (1948); los esposos Mendoza (1953) visitaron varias entidades del interior para entrevistar a personas de las comunidades cercanas. En ese tiempo, con tan poca información disponible en torno a la música folklórica, seguramente era difícil hacer alguna aportación nueva si no se tenía (al menos un breve) acercamiento directo con las tradiciones musicales.

Por otra parte, el papel de los investigadores que realizaron grabaciones musicales en campo fue notable, principalmente el de los extranjeros. Es posible que un par de factores hayan intervenido para que los extranjeros fueran los principales encargados de realizar registro fonográfico en campo; por principio de cuentas, aquéllos tenían equipo propio y medios económicos para realizar este tipo de actividad, ventaja que rara vez tuvieron los connacionales (Samper 1962); por otra parte, tenían claridad con respecto al impacto y el valor de la tecnología como instrumento de difusión y como herramienta de registro histórico. De su trabajo puede destacarse, por un lado, lo invaluable de sus grabaciones, pero por otro, el divorcio con el análisis, es decir, la “fetichización” del producto sonoro separado del contexto y de su comprensión integral.¹⁶⁷

Una de las temáticas constantes en el Folklore fue la propia definición de la disciplina y su objeto de estudio. Las preguntas: ¿qué es folk? y ¿qué es lore?, ocuparon la atención de algunos estudiosos que verdaderamente se esforzaron por darle coherencia conceptual a la disciplina. En torno a la definición del Folklore como “ciencia” sólo Romero, Mendoza y Guerrero se integraron con insistencia a la discusión, pero con ellos bastó para los desacuerdos. Mendoza, apoyado dogmáticamente en las propuestas de Boggs, concibe al Folklore como ciencia independiente que puede abarcar las expresiones culturales de casi cualquier grupo social mediante UN método específico, mientras que Romero y Guerrero conceptúan al Folklore como una rama de la Etnografía, restringiendo su campo a las supervivencias culturales de épocas históricas distantes, e, inclusive, proponiendo llamar a la ciencia “Folklorología” para distinguir con ese término a la ciencia del objeto de estudio. Ambas concepciones descartan cualquier pretensión de acercarse a un “Folklore aplicado”, característico de la perspectiva de Gamio y Villa Rojas durante esos años.

Mendoza estuvo siempre consciente de las fragilidades teóricas de la disciplina folklórica y de su necesaria discusión, aunque, según la opinión de algunos de los

¹⁶⁷ El “peso social” de las grabaciones difundidas en el contexto de los cuarenta y los cincuenta es enorme. La proyección de un documento “sonoro” con respecto a la de un documento “escrito” es sustancialmente diferente aun hoy en día: por ejemplo, aunque desde 1942, Baqueiro Foster (1942 b) aporta no poca información sobre la música, la literatura y el baile de las tradiciones fandangueras del Golfo, -contextos, afinaciones, progresiones armónicas, repertorio, improvisación, complejidad de patrones rítmicos, categorías musicales de uso local, transcripción de décimas completas y observar que “La Bamba” y “La Palomita” deben mucho a la influencia africana-, son más conocidos los aportes de Raúl Hellmer en torno al tema, habiendo publicado al respecto sólo las notas que acompañaban a sus fonogramas.

que lo conocieron, parece no haber estado dispuesto a discutir sus posturas metodológicas. Durante dos décadas, la disciplina intenta conciliar los planteamientos de Krohn con el estudio de una realidad mexicana casi desconocida. Empero, el dogmatismo de Mendoza lo lleva a un escaso diálogo con otras disciplinas como la propia antropología y no le permite valorar el desarrollo de otros países.¹⁶⁸

Uno de los rasgos característicos del Folklore musical fue su anhelo de realizar “mapas folklóricos” y estudiar las diversas expresiones como parte de entidades espaciales mayores consideradas como “regiones folklóricas”. Algunos escritos de Mendoza apuntan a ello. Este concepto, quizá coincidente con el de “región”, en uso en el ámbito antropológico mexicano desde inicios de los cuarenta, también recuerda a los estudios estilísticos de áreas musicales que se venían realizando en EE.UU. desde los años treinta. No obstante, el deseado “Atlas folklórico” de Mendoza no puede llevarse a cabo por falta de apoyo institucional.

Otro aspecto interesante en el periodo del Folklore musical fue la reafirmación de la brecha entre “lo popular y lo culto” en la investigación musical. Si bien la división entre música “culto” y “popular” hunde sus raíces hasta el siglo XIX, el antagonismo entre *lo culto* y *lo popular* se ratifica institucionalmente, a mediados de los cuarenta, en el INBA, con la división de la Sección de Investigaciones Musicales con dos subsecciones llamadas “Investigación de Archivos” e “Investigación Folklórica”. División que hasta hoy promueve un escaso diálogo entre ambos ámbitos e impide ver el continuum existente entre ambos.

El Folklore musical no necesariamente fue institucional; la mayoría de sus estudiosos realizaron su quehacer por iniciativa propia sin auspicio económico de ninguna institución. A saber, las únicas excepciones, es decir, los únicos que trabajaron con un puesto estable de folklorista asignado *exprofeso* fueron: Campos, Mendoza, Hellmer y Guerrero. Otros investigadores como Yurchenco, Domínguez, Saldívar y Téllez Girón gozaron sólo de apoyo temporal para sus respectivas participaciones en proyectos específicos. Así, el Folklore musical no necesariamente determina sus intereses en función de una política cultural institucional, pues hubo un margen de acción amplio para la mayoría de estos folkloristas. Un aspecto a reiterar de Mendoza fue la independencia de su trabajo que, si bien fue realizado al amparo de la UNAM, mantuvo libertad de investigación, lo que matiza cierta orientación empeñada en ver al Folklore musical como una disciplina necesariamente subordinada a las políticas institucionales. Sin embargo, casi todos comulgaron con la ideología nacionalista-revolucionaria

¹⁶⁸ Por ejemplo, puede advertirse que desde los cincuenta hay una marcada distancia entre los intereses de los estudiosos estadounidenses con respecto a los del Folklore musical en México. En los cincuenta no sólo se gesta el término Etnomusicología y la Sociedad de Etnomusicología estadounidense sino que se discuten temas centrales, como el generalizado interés en definir a la disciplina, o temas específicos: Bruno Nettl discute el concepto de área musical, el cambio musical y las relaciones entre la lengua y la música; Charles Seeger, la notación descriptiva y prescriptiva y el estilo en el canto; Gertrude Kurath, la coreología; Mieczyslaw Kolinski, las caracterizaciones musicales; Alan Merriam, los clusters culturales y el uso de la música en el estudio de la aculturación; Alan Lomax, el estilo musical; Mantle Hood, la fiabilidad de la tradición oral; Gilbert Chase, el acercamiento dialéctico a la historia de la música, entre otros.

imperante en esas décadas; aún así, no es lo mismo estimar, por ejemplo, la labor de Hellmer bajo las órdenes de Samper que las actividades folklóricas de Mendoza bajo las órdenes de Manuel Toussaint. Hellmer estuvo sumamente supeditado a las directrices de la institución para la que trabajaba. Mendoza prácticamente estudió los temas que le apasionaron durante toda su vida.

Aunque Jesús C. Romero considera que el Folklore consigue “madurar” como una disciplina durante la tercera década del siglo XX (pues según su apreciación cumple con las tres condiciones de “maduración”: existencia de centros permanentes de investigación y estudio; publicaciones; conferencias y discusiones en sociedades especializadas), en realidad, el Folklore nunca deja de ser un campo de estudio marginal. El Folklore y el Folklore musical no llegan realmente a consolidarse en el conjunto de sus partes constituyentes. Las publicaciones, la comunidad de estudiosos, la formación de investigadores, el pensamiento teórico-metodológico y la investigación institucional conforman un todo disciplinario. Si se observa el la trayectoria de estos distintos rubros, puede apreciarse su falta de consolidación de manera cabal e integrada.

En un primer renglón, se encuentran las publicaciones periódicas especializadas que generalmente son sostenidas por el esfuerzo de voluntades personales y el apoyo económico de benefactores y mecenas. Algunas de ellas, como el *Anuario* y *Orientación Musical*, logran cierta longevidad, pero eventualmente declinan al no lograr insertarse bajo el amparo de las instituciones de cultura. Cabe subrayar que ninguna publicación se dedicó específicamente a la difusión de trabajos de corte folklórico-musical; en realidad, hubo pocos espacios para publicar, por lo que la producción relacionada al estudio de la música tradicional se encuentra sumamente dispersa. Como es de esperar, esto no ayudó al dialogo académico ni a la consolidación general de la disciplina. De hecho, ya de sí, las actividades académicas eran irregulares y mantenían una orientación de corte divulgativo más que científico.

Las sociedades de estudiosos tampoco gozaron de condiciones muy favorables para desarrollar sus actividades. Las sociedades folkloristas que llegaron a ser apoyadas por instituciones de cultura gubernamentales fueron abandonadas a su suerte al poco tiempo de ser integradas. Las iniciativas particulares tampoco tuvieron demasiado éxito. El Instituto Mexicano de Musicología y Folklore, por ejemplo, apenas llegó a los nueve meses de existencia. La agrupación de mayor presencia fue la Sociedad Folklórica de México, sin embargo, un rasgo característico de esa sociedad fue su sempiterna marginalidad y su reiterada falta de consolidación. Aun cuando la Sociedad era dirigida por el folklorista más connotado de México, algunos recuerdan que sus reuniones se llevaban a cabo en casas particulares (Gillmor 1961) y su supervivencia dependió generalmente de mecenazgos, como el del rector Alfonso Pruneda, de la UNAM, que favoreció a los esposos Mendoza Rodríguez por varios años. Se puede disentir de la orientación de la Sociedad durante su existencia, sin embargo, es destacable el tenaz afán de los Mendoza por mantenerla viva, así como su principal medio de difusión, el *Anuario*.

Aun cuando hubo esfuerzos por fundar centros de investigación folklórica especializada, esos proyectos nunca se concretaron. El apoyo institucional se dirigió

a personas específicas -ya ubicadas dentro de alguna institución- más que a la consolidación de centros de investigación especializada. Vicente T. Mendoza fue de los pocos que gozó de apoyo económico (de parte de la Secretaría de Educación y la Universidad Nacional) para dedicarse de tiempo completo a su actividad como folklorista, los demás, como señala Romero (1947a), se dedicaron al estudio del folklore de manera colateral a la actividad principal que les daba sustento.

Los primeros archivos folklóricos remiten a la fundación de la Secretaría de Educación Pública, instancia que integra gradualmente sus archivos, que eventualmente pasan a formar parte del INBA. Por su lado, el INAH poco a poco va conformando y acrecentando su archivo folklórico. A mediados de los cuarenta, la idea de gestar un archivo folklórico institucional es influencia de Ralph Steele Boggs, sin embargo, Mendoza sólo consigue gestar un enorme archivo de propiedad particular. Aunque el rubro de los archivos es el mejor librado, pues hasta la fecha existen el del INBA y el del INAH, no siempre se les prodigó atención: su ordenamiento, catalogación y preservación, por ejemplo, tardaron algunos decenios para dar inicio.

Como se ha visto, en el Folklore musical participó un pequeño grupo de estudiosos, pero que son muchos más que las dos o tres figuras a las que se ha atribuido todo el crédito. Hubo estudiosos que influyeron en la disciplina principalmente mediante sus publicaciones o la docencia, mientras que otros lo hicieron mediante su labor política en las instituciones o en las sociedades folklóricas. Algunos más destacaron por su papel como grabadores o en los medios masivos de comunicación.

Por su parte, la formación de folkloristas profesionales nunca llega a consolidarse. Ponce instaura las cátedras de folklore musical a mediados de los treinta en la Universidad Nacional, pero carece de programas y metodología. José E. Guerrero continúa la labor docente de Ponce pero carece de un decidido apoyo institucional. Durante los cuarenta, Mendoza intenta afianzar estas cátedras en el Conservatorio y la Escuela de Música, pero no consigue consolidar cabalmente la formación de folkloristas musicales dentro del ámbito universitario.

PARTE 3. DEL FOLKLORE MUSICAL A LA ETNOMUSICOLOGÍA (1963-1985)

CAPÍTULO 8. LA RUPTURA EN EL FOLKLORE: COYUNTURAS Y REPERCUSIONES

El curso de “Introducción al Folklore” y “Testimonio Musical de México”

El 5 de agosto de 1963, da inicio un “Curso de Introducción al Folklore” organizado por el Seminario de Estudios Antropológicos -que integraban Margarita Nolasco y Guillermo Bonfil, entre otros- bajo los auspicios de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. El curso, llevado a cabo los lunes y viernes en el Salón Sahagún de esa escuela (ubicada entonces en la calle de Moneda 16), fue el punto de partida de una serie de hechos que contribuirían, a la postre, a la conformación de archivos fonográficos llamados “Fonotecas”. De acuerdo al tríptico que se distribuyó para promover el evento, el curso se compuso de 26 sesiones que conjuntaban a conferencistas de “tres generaciones” del Folklore: Gerónimo Baqueiro Foster, Vicente T. Mendoza y Raúl Hellmer, de la camada más experimentada; Fernando Anaya Monroy, Thomas Stanford y Marcelo Torreblanca, de la generación intermedia; y Gabriel Moedano, Arturo Warman e Irene Vázquez, de la generación joven.

Los temas señalados en el tríptico abarcaban diversos rubros como: “Introducción a la teoría del Folklore”, “Reseña histórica del Folklore en México”, “Estética del Folklore”, “Danza”, “Teatro”, “Narración”, “Creencias” y “Música”. Una leyenda resaltada en el folleto subrayaba que “Todos los temas serán ilustrados con muestras del Folklore mexicano”. En efecto, “con una selección del material musical que se usó para ilustrar el curso, se editó un disco ‘con la intención de contribuir a la difusión de los trabajos científicos de investigación en el campo del folclor’, según se expresaba en la presentación” (Moedano 1995: 164). Ese mismo fonograma sería reeditado, en 1967, con el apoyo de la Sección de Servicios Educativos del Museo Nacional de Antropología al mando de Cristina Sánchez de Bonfil (Moedano 1980a). Con esa reedición dio inicio la conocida serie fonográfica del INAH, llamada *Testimonio Musical de México*. La serie tuvo gran éxito a pesar de que “no se fue conformando de acuerdo con un plan general de ediciones, sino según se presentaban las oportunidades de grabación y estudio, pues los iniciadores no eran investigadores del INAH, y por lo tanto no contaban con apoyo alguno para sus trabajos” (Vázquez Valle 1980: 4). Así, la publicación de fonogramas obedeció a cuestiones de mera difusión, pero “no como resultados de la investigación realizada por sus especialistas” (Vázquez Valle 1988a: 326).

Es importante destacar que el papel de Arturo Warman fue central en el surgimiento de *Testimonio Musical de México*. Para 1964, año en que se edita la primera versión del disco *Testimonio Musical de México*, Arturo Warman e Irene Vázquez contaban ya con grabaciones de campo realizadas en el medio rural mexicano. No obstante, la contribución de Thomas Stanford en los primeros fonogramas de la Serie fue fundamental. Estos tres investigadores, conferencistas

del histórico curso de “Introducción al Folklore”, se convirtieron, poco después, en las figuras más representativas de la nueva generación de estudiosos de las tradiciones musicales. Junto a otras figuras como Gabriel Moedano, Felipe Ramírez Gil, Mario Kuri, Baruj Lieberman, René Villanueva, Esperanza Pulido, Carmen Sordo Sodi conformaron, eventualmente, una tendencia dominante del quehacer disciplinario en el que el papel de los registros fonográficos de campo era fundamental.

La pugna entre un aprendiz y un maestro

En la nueva generación de estudiosos del Folklore comienza a despuntar un alumno de Mendoza que también fue su asistente durante largo tiempo, Gabriel Moedano, con estudios en leyes, periodismo y etnología. Ya para 1959, a la edad de veinte años, Moedano colabora con Mendoza en el Instituto de Investigaciones Estéticas, en la UNAM, aunque había comenzado a publicar artículos sobre la mitología mexicana, el arte pictórico aborigen y el derecho prehispánico desde tres años antes (IIE 1961). Uno de los intereses principales de Moedano a lo largo de su vida fue la definición conceptual y el desarrollo histórico del Folklore. Desde 1959 Moedano comienza a darle atención a este tema en su escrito “¿Qué es folklore y cuál debe ser su verdadero significado?” (Moedano 1959). Poco después, aborda las implicaciones políticas del Folklore dando muestra de su preocupación por el carácter “aplicado” y social del Folklore (Moedano 1961, Martínez y Moedano 1963).

Gabriel Moedano fue tan cercano a Mendoza que prácticamente fue considerado su sucesor. Sin embargo, a pesar de haber sido su pupilo y de haber tomado su lugar como profesor de la cátedra de Folklore de la UNAM, Moedano, profundamente influido por su formación como etnólogo y la efervescencia teórica de los años sesenta, decide cuestionar la tendencia teórico-metodológica con la cual Mendoza comulgaba.

Desde su contacto con Boggs y la dogmática postura que mantuvo ante el método planteado por Kaarle Krohn, Mendoza defendió a lo largo de su carrera la autonomía y calidad de ciencia del Folklore. Otros seguidores de Mendoza como Fernando Anaya Monroy, también sostuvieron esa postura (Moedano 1963). Pero el empeño continuo de Mendoza por considerar al Folklore como disciplina independiente, no evitó que, en 1963, Gabriel Moedano avivara el debate sobre la ubicación del campo disciplinario con su artículo “El Folklore como disciplina antropológica”. En su escrito, Moedano señala que históricamente al Folklore se le ha ubicado como parte de la Sociología, la Historia y la Antropología, aunque también se le ha considerado como una ciencia autónoma. Moedano dedica su artículo a argumentar la pertenencia del Folklore a la Antropología; no obstante, señala que ubicar al Folklore dentro de la Antropología implica primero definir los límites del campo de estudio del Folklore con respecto a los de la Etnología. Moedano encuentra tres posiciones en el Folklore:

1) La posición “clásica” que considera como campo de estudio toda la cultura, pero exclusivamente de las comunidades *folk* (“grupos medios” o rurales). Esas comunidades se manifiestan dentro de un vasto *continuum* que puede trazar sus polos extremos desde la comunidad “primitiva” hasta la sociedad “civilizada”. Así los pueblos “primitivos” son estudiados por la Etnología y los “civilizados” por la Sociología. Según Moedano, esta es la posición generalizada entre los folkloristas europeos continentales y la mayoría de los folkloristas sudamericanos de ese entonces;

2) La posición antropológica estadounidense que sostiene que el Folklore sólo debe estudiar los “aspectos menos tangibles de la cultura”, como la literatura oral, la música y la danza, mientras que la Etnología se ocuparía de la organización social y de la cultura material;

3) La posición independiente que asume que el Folklore estudia todos los hechos folklóricos de cualquier comunidad, sin hacer distinciones entre cultura “material” o “inmaterial”, ni tipos de sociedades (indígena, rural, etc.). En esta perspectiva, interviene de manera central para la diferenciación un criterio epistemológico, esto es, “el punto de vista, el método y las finalidades de ambas disciplinas” (Moedano 1963: 39).

En el primer grupo, el criterio principal enfatiza en los portadores de la cultura, esto es, el *folk*. En el segundo, el acento se deposita en el tipo de expresiones culturales (el *lore*); y en el tercero, se adopta una posición amplia en torno al *folk* y al *lore*, pero poniendo énfasis en la manera de estudiarlos como característica diferenciante. Por lo menos hasta esos años, Moedano comparte con Mendoza el *qué* y el *quién* del estudio del Folklore, pero no el *cómo*, es decir, ambos tienen una perspectiva amplia en torno al *folk* y al *lore* incluyendo a todo tipo de sociedades y expresiones, pero Moedano pugna por estudiarlos apoyado en una variedad de orientaciones antropológicas, desde el funcionalismo y el marxismo, hasta el psicoanálisis y el estructuralismo.¹⁶⁹ Con ello, Moedano rompe con Mendoza al entender al Folklore como una especialización disciplinaria de la Antropología. La ruptura se relaciona directamente con la concepción misma del Folklore: por un lado, la utilización de los recursos teóricos de la antropología propuesta por Moedano, en contraparte a los estudios histórico-comparativos promovidos por Mendoza; por otro lado, Moedano manifiesta su interés en el trabajo de campo sistemático y colectivo oponiéndose a “las recolecciones individuales, aisladas, esporádicas y desvinculadas del contexto [...] hechas desde la placidez del escritorio” (Moedano 1975b: 19).

Por otra parte, Moedano hace un interesante recorrido histórico que deja ver el continuo maridaje y la separación entre ambos, aunque sin dejar de señalar que, hasta 1963, el Folklore es considerado de manera colateral en las investigaciones

¹⁶⁹ Más tarde, Moedano restringirá su concepción del *lore* concibiéndolo sólo como “los aspectos verbales y parcialmente verbales de la cultura popular tradicional” (Moedano 1975b: 7).

antropológicas, y en ocasiones, hasta visto con menosprecio.¹⁷⁰ Pese a esa precaria presencia del Folklore en el ámbito antropológico mexicano, Moedano alude al paulatino reconocimiento que va adquiriendo el Folklore en su categoría de disciplina antropológica argumentando que en el XXXV Congreso Internacional de Americanistas, efectuado en México en 1962, se incluyó al Folklore de manera independiente en los diferentes simposios y secciones del evento. En suma, Moedano pugna por el reconocimiento del Folklore como una rama más del saber antropológico, una “disciplina antropológica autónoma”, al lado de la Lingüística o la Etnología, que se nutre además de una variedad de orientaciones teórico-metodológicas.

Esta ruptura académica entre Moedano y Mendoza es significativa pues ambos investigadores fueron figuras representativas del Folklore en el país. Los dos investigadores se caracterizaron principalmente por sus aportes en el terreno folklórico-musical, que prácticamente fue el tema rector de la obra de ambos. Vale mencionar el peso que debió de haber tenido esta contrapropuesta al venir de uno de los más cercanos alumnos y colaboradores de Mendoza. Moedano representa a una camada de nuevos estudiosos que cuestionan a la generación anterior retomando un aspecto central del Folklore ya tratado con antelación.¹⁷¹ Así, la propuesta de entender al Folklore como vertiente antropológica, recuperada por Moedano en 1963, sitúa al campo del Folklore musical dentro de las fronteras imaginarias del discurso antropológico. Un año después, en 1964, en medio de esta reorganización conceptual del Folklore, ocurre la muerte de Vicente T. Mendoza; con ello, desaparece el que ha sido considerado el máximo representante de los estudios del Folklore musical en México. Este hecho es un elemento más que construye la coyuntura que favorece el surgimiento de la etnomusicología en México.

La desaparición de la camada folklorista y la crítica al Folklore

Otro hecho que fue significativo para preparar el terreno de cambio disciplinario fue la desaparición física, en un lapso relativamente corto, de los folkloristas musicales más connotados del país. Entre 1956 y 1971, una mayoría de la pequeña comunidad folklorista que dio impulso a esta disciplina desapareció dejando un vacío disciplinario que no fue soslayado. Frances Toor fallece en 1956, Daniel Castañeda un año después, Jesús C. Romero muere en 1958, Roberto Téllez Girón desaparece en 1963, Vicente T. Mendoza en 1964, Gerónimo Baqueiro Foster en

¹⁷⁰ Como se recordará, en 1940 se da un primer divorcio entre Antropología y Folklore, cuando por diferencias académicas, la Sociedad Mexicana de Folklore se convierte en la Sociedad Folklórica de México.

¹⁷¹ Nicolás León y Manuel Gamio, por ejemplo, le dieron un lugar preponderante al Folklore dentro del saber antropológico. Ya para 1940, Jesús C. Romero comprendía al Folklore como “ciencia etnológica” al señalar que: “el folklore no es ya simple especulación intrascendente, sino ciencia etnológica, cuya modernidad no le ha permitido fijar, definitivamente, pero sí en forma ya muy aceptable, sus procedimientos y su objeto” (Romero 1947a: 697). José E. Guerrero fue otro investigador que ubicó al Folklore dentro de los límites antropológicos (Guerrero 1957).

1967, Virginia Rodríguez en 1968, Fernando Anaya Monroy en 1970 y Raúl Hellmer en 1971. Hasta el propio grupo de destacados musicólogos españoles pereció por estos años: Adolfo Salazar en 1958, Baltasar Samper en 1966, Otto Mayer-Serra en 1968, mientras que Jesús Bal y Gay retorna a España en 1965.

Pero la desaparición de esta camada de estudiosos no habría tenido las consecuencias “fatales” que tuvo para la disciplina si hubiese habido una generación que relevara el trabajo de estos estudiosos. La nueva generación, integrada por extranjeros recién llegados al país y por mexicanos que decidieron no continuar por el rumbo folklorista, dirigió a la disciplina por derroteros que prometían, en el contexto de los años sesenta, una mejora en el quehacer disciplinario general. Gabriel Moedano y Francisco Moncada, por ejemplo, rompen la continuidad del Folklore habiendo sido alumnos directos de Vicente T. Mendoza: Moedano decide apegarse a las orientaciones antropológicas, mientras que Moncada se inclina a la docencia, aunque haciendo publicaciones esporádicas. Stanford proviene del ámbito de la composición y la musicología histórica, desde su llegada a México, no muestra interés en continuar la senda folklórico-musical. Boilès comienza su trabajo en Veracruz plenamente vinculado al entorno antropológico y ya con influencia de la etnomusicología estadounidense. Baruj Lieberman, regresa de Israel en 1959 e inicia sus investigaciones de campo bajo la orientación de Raúl Hellmer, pero enfocado específicamente en el registro fonográfico (Moedano 2002). Arturo Warman e Irene Vázquez hacen algo parecido, pero divulgando su trabajo mediante programas de radio difundidos por Radio Universidad entre 1961 y 1968. Como había sucedido con la generación de folkloristas musicales de la década de los treinta -quienes criticaron duramente a sus homólogos precedentes-, la generación de los sesenta se caracterizó por diferentes anhelos académicos y por su crítica a las posturas generales del Folklore y el Folklore musical. Este último aspecto puede ser ejemplificado con la postura que adoptó Thomas Stanford respecto al trabajo de Vicente T. Mendoza. Dos años después de la desaparición de Mendoza, Stanford publicó una reseña crítica en torno a la obra póstuma de Mendoza, *Lírica narrativa de México*. En el escrito, Stanford no sólo se centra en esa obra sino que hace una evaluación general de la obra de Mendoza como investigador. Stanford opina de Mendoza que “Su preparación académica ciertamente no fue como investigador científico” (Stanford 1966a: 111). Entre otras cuestiones, le critica a Mendoza el hecho de que haya considerado al Folklore como una disciplina; que se haya expresado “vehementemente acerca de los orígenes hispanos de todos los materiales folklóricos encontrados hasta el México actual” (Stanford 1966a: 111); y el que nunca haya llegado al *Folk* llevando a cabo sus investigaciones “desde el escritorio”. Stanford critica también la capacidad de Mendoza como transcriptor musical *in situ* y la supuesta costumbre de Mendoza de “corregir” las piezas que transcribía. Es fácil publicar una virulenta reseña sobre un investigador desaparecido que ya no puede defenderse ante las críticas. La mayoría de los increpadores de Mendoza se lo dejaron saber mientras vivía.

Algunas de las supuestas “fallas” de Mendoza que señala Stanford son difíciles de cotejar en tanto que varias de ellas se basan en comunicaciones personales de otros investigadores. Otras críticas son casi absurdas; por ejemplo, se le cuestiona

a Mendoza la fidelidad de una transcripción musical hecha al dictado *in situ* del “Corrido de Santanón”. Stanford se apoya en que la versión de Mendoza no coincide con otra versión transcrita por el propio Stanford de una de sus grabaciones personales de ese mismo corrido. Stanford supone que ambas versiones debieran coincidir, y que no lo hacen, sin tomar en cuenta que se trata de un corrido ejecutado por distintos trovadores, de diferentes lugares y en fechas muy distantes entre sí. Stanford critica algo que no es posible criticar, pues, además de que su crítica no parte de la misma ejecución como referente, es sabido que el hecho de transcribir música puede llegar a ser algo totalmente subjetivo (England 1964).

Al parecer, las observaciones de Stanford obedecen más a su deseo de establecerse como nuevo actor en el ámbito musicológico mexicano que a cuestionamientos realmente fundamentados.¹⁷² El propio Stanford narra las diferencias personales que tuvo con Vicente T. Mendoza a poco tiempo de haber llegado a México (Lomelí 1991). Por otra parte, sus múltiples reseñas críticas, no siempre cabalmente fundamentadas y en un tono poco mesurado -no sólo a la obra de Mendoza, sino a otros estudiosos como Téllez Girón (Stanford 1966b), Stevenson (Stanford 1968a), Ramón y Rivera (Stanford 1968b) y Yurchenco (Stanford 1969)-, le ganaron enemistades académicas. Hay quien, actualmente, ha calificado la áspera respuesta de algunos estudiosos mexicanos hacia Stanford como xenofobia, sin embargo, ya desde esos años puede notarse que las críticas publicadas de Stanford hacia sus colegas de profesión gozaban de poca solidez argumentativa. Por lo menos en el caso aludido, puede advertirse el desmedido peso que otorga a la grabación fonográfica y a la transcripción musical, ignorando el carácter procesual de la música, en la errada concepción de considerar a la música de tradición oral como estática, fija y no cambiante (Stanford 1966a).

El apogeo de Mendoza inicia con el Cardenismo a mediados de los treinta y termina en el declive nacionalista de fines de los cincuenta. Cuando Hellmer llega a México, Mendoza está claramente legitimado en el ámbito académico, sin embargo, un interés fundamental separa sus respectivas orientaciones por rumbos distantes. Durante toda su vida, Mendoza se rehusó a hacer registro fonográfico, ese aspecto, el de la grabación, fue antagónico entre Hellmer y Mendoza. Aunque la grabación musical etnográfica tenía largos antecedentes, es con Hellmer que se sientan los precedentes más sólidos de esa actividad. Luego de la llegada de Stanford, quién mantiene una postura similar a la de Hellmer en cuanto al registro fonográfico, termina por legitimarse la grabación etnográfica como actividad por antonomasia de la investigación folklórico-musical. Hay que recordar que ambos investigadores representan la postura institucional de la investigación folklórico-musical al estar adscritos a dos importantes instancias culturales del Estado: el INBA y el INAH. Empero, entre Hellmer y Stanford hay también una diferencia importante. Hellmer se interesa más por divulgar “masivamente” la cultura que por escribir artículos especializados, razón que no le concede el peso académico de Mendoza y que sí

¹⁷² Puede decirse que la postura de Stanford representa lo que algunos teóricos de la sociología han considerado como un factor común al desarrollo histórico de cualquier disciplina académica: la generación joven cuestiona a la precedente y las consecuencias académicas de ese cuestionamiento favorecen el “movimiento” disciplinario en su conjunto.

hereda Thomas Stanford, quién llena el vacío “académico” que deja Mendoza -en términos de producción escrita-, capitalizando también la retribución académica de la grabación en campo. Curiosamente, tanto Mendoza como Stanford se inician en el trabajo de campo estudiando la misma sociedad indígena, la de los otomíes, Mendoza en 1936 y Stanford en 1956.

Esta posición crítica ante el Folklore musical se agudizará, poco después, pero dirigida al Folklore como disciplina en los escritos de estudiosos como Alberto Mario Cirese, Lombardi Satriani, Guillermo Bonfil Batalla, Gilberto Giménez y Néstor García Canclini, quienes desplazan la discusión hacia la “cultura popular”, término que gradualmente gana terreno hacia los años ochenta. Gabriel Moedano señala que para mediados de los cuarenta el término “Folklore” tenía ya connotaciones peyorativas: “Hacia 1945 [...] en la radio, en la prensa, en la propaganda turística, se seguía abusando del término folklore; individuos sin escrúpulos, impreparados e irresponsables, seguían manejando materiales folklóricos sin poseer ninguna preparación técnica y únicamente desde el punto de vista de lo pintoresco y de lo típico” (Moedano 1965). Algo similar apunta Raúl Guerrero, quién subraya el creciente uso de frases populares que se refieren al término “Folklore” de manera despectiva (“esta medio folklórico”, etc.) y que inclusive, alcanza la esfera académica mexicana, donde suele utilizarse de manera peyorativa el término sin conocer realmente el desarrollo teórico e histórico de la disciplina. Evidentemente, por su vínculo intrínseco, el ocaso del Folklore va de la mano con el franco declive del nacionalismo posrevolucionario en el país.

Las publicaciones a mediados de los sesenta

En los años sesenta el tema del pasado musical prehispánico no deja de tener presencia entre los investigadores. Samuel Martí da seguimiento, desde su particular postura, a su ya larga contribución al conocimiento de las expresiones musicales mexicas. Esta vez colabora en un trabajo de Gertrude Kurath titulado *Dances of Anahuac. The choreography and music of precortesian dances* publicado en 1964. Martí se encarga del capítulo musical en torno a las danzas del antiguo Anáhuac. El interesante acercamiento de Kurath contrasta con el frágil párrafo de Martí que, una vez más, es valioso por el destacado compendio de imágenes que ofrece. Pese a las críticas que recibe Martí por su contribución en el libro de Kurath (Boilès 1966a, Chase 1966, Harvey 1968), en sus escritos subsecuentes no cambia su posición en torno al pasado musical prehispánico; esta vez dirige su mirada a la diversidad de flautas múltiples y de émbolo microtonales (Martí 1966), así como a una danza indígena contemporánea que considera reminiscencia prehispánica (Martí 1967).

Por su parte, Henrietta Yurchenco aborda la cuestión prehispánica en “Survivals of Pre-Hispanic Music in Mexico” (1963b). Yurchenco ofrece un bosquejo en torno a los posibles rastros musicales prehispánicos de las culturas indígenas que se mantuvieron más aisladas como los yaquis, seris, huicholes, tarahumaras, tzotziles y tzeltales. Su escrito habla someramente de los distintos grados de influencia

europea que pueden advertirse en estas culturas. Las transcripciones musicales que incluye en su escrito son interesantes, pues puede apreciarse el carácter melódico descendente de casi todos los fragmentos, rasgo característico de los repertorios indígenas más aislados. Empero, Yurchenco no aporta información muy distinta a la ya ofrecida por investigadores precedentes.

Al parecer, durante los años sesenta no hubo demasiado interés en la música de tradición oral del periodo colonial, sin embargo, puede mencionarse un breve escrito, que no deja de ser interesante. Se trata de “La Chirimía”, de Jesús Estrada (1963), un acercamiento de corte histórico que pone de relieve el amplio uso popular que tuvo ese instrumento durante el siglo XVI. Estrada sostiene la tesis que después del órgano fue la chirimía el instrumento de mayor importancia para servir en ceremonias litúrgicas.

En contraste, en este lapso, la veta de estudios en torno a los orígenes de la música mestiza sigue llamando la atención de no pocos investigadores. Muestra de ello es la discusión que en torno al corrido mexicano mantienen Merle E. Simmons (1963), Américo Paredes (1963) y Celedonio Serrano (1963). Simmons rastrea los orígenes del corrido hasta los inicios del virreinato, aludiendo una serie de ejemplos que supone son las bases de la tradición corridística. Esa propuesta es rechazada por Américo Paredes, quién cuestiona la existencia tan temprana del corrido, alegando que los ejemplos presentados no constituyen una tradición como tal. A su vez, Paredes propone el noreste de México como la cuna que consolida a una tradición corridística desde la segunda mitad del siglo XIX, en contraste con Mendoza, quién señalaba a la región del centro como lugar de surgimiento del corrido. Por su parte, Celedonio Serrano, contraparte de Mendoza, impugna la tesis de éste último en torno a considerar al corrido como derivación del romance español, proponiendo una tesis indigenista que encuentra los antecedentes del género en la poesía épica prehispánica.

También puede observarse por estos años el interés en la historia musical del país, aunque con poca voluntad de incluir a la música folklórica en los recuentos historiográficos. Tal es el caso del acercamiento de Gerónimo Baqueiro Foster, quién publica su conocida *Historia de la música en México* (Baqueiro 1964), trabajo que se circunscribe específicamente al periodo independiente, aunque aborda la temática prehispánica y colonial como antecedente. En torno a la música prehispánica, Baqueiro aventura algunas conjeturas cuestionables como su aseveración: “El examen de la supervivencias indígenas deja ver sin lugar a dudas, que conocieron las elevadas formas responsorial y antifonal del canto.” (Baqueiro 1964: 48). Su mirada en torno a la música colonial es breve, la cual pasa por el “teatro prehispánico” y el papel secularizador de los *autos sacramentales* y coloquios hasta aterrizar en el auge del Coliseo.¹⁷³

Si bien es cierto que Baqueiro en general valora la música tradicional y la pondera, sólo le dedica un par de páginas cuando toca el tema de la tonadilla escénica. Su concepción del siglo XIX resalta la intensa actividad operística de la ciudad de

¹⁷³ Sin mencionarlo, Baqueiro Foster prácticamente retoma el apartado que dedica Luis González Obregón al Coliseo en su obra *México Viejo* publicada en 1896.

México, pero no la viva cultura musical de las calles y las comunidades rurales. Podría cuestionársele cómo pudo omitir el fundamental papel de activas expresiones musicales, como el fandango, que en ese siglo pronuncia su regionalización ante el desmembramiento de las estructuras económico-políticas hispanas y la caótica reconfiguración del reciente país independiente. De igual manera, puede objetarse la clara omisión del aporte africano a la cultura mexicana, aspecto que, inclusive, fue motivo de un álgido debate entre Baqueiro Foster y Gonzalo Aguirre Beltrán (Ruiz Rodríguez 2007). La historia de Baqueiro Foster restringe a la tradición oral casi exclusivamente al capítulo denominado “Los primeros brotes del nacionalismo musical”. El hecho de vincularlo con el “nacionalismo musical” habla del contexto ideológico del autor reflejado en tratar de encontrar, mediante el discurso historiográfico, las raíces de la identidad nacional. Aunque explícitamente, en su discurso, exalta el valor del folklore, implícitamente lo menosprecia, al utilizar categorías que lo desvaloran. Asimismo, es perceptible una reiterada aspiración a “la estilización culta del folklore” evidente en aseveraciones como: “Y pasaron 44 años del siglo XIX sin que nadie pensara que la música popular pudiera ser aprovechada por los profesionales con fines artísticos para darle elevación” (Baqueiro 1964: 536-537). En Baqueiro Foster puede advertirse cómo el folklore se “oculta” detrás de lo culto, lo popular sólo viene a colación en su historia cuando aspira a “estilizarse”, cuando forma parte de alguna corriente de “folklorismo”, fuente perennemente dispuesta a servir a las aspiraciones cultas de la composición, pero que nunca es presentada como válida por sí misma, como expresión cultural de esas otras sociedades.¹⁷⁴ Desafortunadamente, Baqueiro no consigue verter en su “historia” su vasta experiencia de campo y la información de gran cantidad de sus artículos cortos en torno a la música folklórica.

El trabajo de campo en comunidades indígenas es otra de las actividades que vuelve a tener un papel preponderante en las investigaciones. Ejemplo de ello fue la labor de la investigadora Elza Zhiem, discípula de Konrad Theodor Preuss que visitó varias veces la región del Gran Nayar entre 1962 y 1968, y de la que publicó algunos textos inéditos de Preuss a mediados de los años setenta. La folklorista Henrietta Yurchenco también realizó trabajo de campo por estos años, e inclusive, publicó un artículo y un fonograma que dieron cuenta de sus experiencias de registro en México: “Taping History in Mexico” (Yurchenco 1966a) y *The Real Mexico* (Yurchenco 1966b). Una compatriota suya, Lilian Mendelssohn también hizo registro en campo durante los sesenta, del que se desprendió el fonograma *The marimba from Oaxaca, Mexico* (Mendelssohn 1965). Julio Antonio Coss fue otro investigador que publicó una decena de artículos en torno a sus experiencias de campo sobre la música indígena y afromestiza de Veracruz y Puebla. Varios de sus escritos aparecieron en 1963 en el periódico *El Día* y el suplemento *El Gallo Ilustrado*. Uno de ellos fue “Influencia morisco-española” (Coss 1963) donde habla

¹⁷⁴ Si Baqueiro Foster hubiera equiparado la meticulosidad con que narra la entrada de las compañías europeas de ópera al país o el desarrollo de la zarzuela -lugar, fechas, artistas, precios de palcos, repertorio, programas, críticas- con cualquier aspecto de la música tradicional, mucho se habría beneficiado el tema de la música de tradición oral en su perspectiva historiográfica.

de fenómenos de sincretismo y reinterpretación como estrategias indígenas para ajustar dentro de su estructura social los patrones culturales hispanos. Según Coss, debido a estas estrategias pueden encontrarse en la música folklórica de las comunidades indígenas, tetratonías, formas modales, cadencias andaluzas, escalas menores moriscas, así como influencia africana.

Thomas Stanford y Charles Boilès

Como se ha visto, varios investigadores realizaron aportes en el rubro de trabajo de campo por estos años, sin embargo, será la obra de dos estudiosos, Thomas Stanford y Charles Boilès, la que trace nuevos rumbos de investigación en la disciplina. Thomas Stanford realizó incursiones en el medio indígena desde el segundo lustro de los cincuenta. Sus primeros resultados aparecen en “Datos sobre la música y las danzas de Jamiltepec, Oaxaca” (Stanford 1962), donde el autor aborda de manera descriptiva algunas tradiciones músico-dancísticas de la mixteca baja Oaxaqueña; principalmente la de los *tejorones* y algunos géneros como la chilena, el son y los corridos. Más tarde, también publica “Three mexican Indian Carnival Songs” (Stanford 1966c), un trabajo que aborda, desde una perspectiva exclusivamente literaria, el romance de “Don Gato” ejecutado en carnavales indígenas de Guerrero, Oaxaca y Veracruz. El escrito pretende rastrear la historia de estas piezas de carnaval; el resentimiento hacia los hispanos presente en los textos de las piezas hace sugerir a Stanford que su difusión fue previa a 1810, aunque su arribo al país pudiese haber sido alrededor de 1816. Stanford subraya la fuerte influencia hispana en las tradiciones indígenas por el hecho de que un romance hispano se encuentre ligado a festividades indígenas como los carnavales. También producto de estos primeros andares, pero en comunidades mestizas, fue el artículo “La lírica popular de la costa michoacana” (Stanford 1963), realizado a partir de información recopilada en sus visitas a tres concursos anuales de arpa grande en Apatzingán. En este trabajo, Stanford muestra una colección de piezas del repertorio local, retomando primordialmente sones, valonas y algunas canciones; su énfasis es prioritariamente literario, pues transcribe el texto de coplas, décimas y canciones recopiladas, tanto en los festivales, como de voz viva de algunos informantes de la localidad.

El interés de Stanford sobre temas relacionados con la música prehispánica tuvo como resultado un particular artículo llamado “A linguistic analysis of music and dance terms from threesixteenth century dictionaries of mexican indian languages” (1966d). Allí, el autor compara términos musicales en tres diccionarios del siglo XVI de lenguas mixteca, purépecha y náhuatl. El escrito es interesante por los abundantes materiales que ofrece más que por las conclusiones a las que llega, nada lejanas a las conjeturas aportadas por estudios precedentes en torno al pasado musical prehispánico, esto es, subrayar que había un vínculo indisoluble e intrínseco entre música y danza; que había una preferencia por instrumentos musicales y voces “agudas”, “claras” y “sonoras”; y que ocasionalmente la danza era tomada como penitencia en la que participaban individuos comunes de la

sociedad. Parte fundamental del trabajo de Stanford en campo fue el registro fonográfico; hay que recordar que varios de sus registros de campo conformaron parte sustancial del material que apareció en el disco *Testimonio Musical de México*.

En 1965 su interés por la música colonial lo llevó a iniciar investigaciones en los importantes archivos eclesiásticos de la catedral de la ciudad de México y la catedral del estado de Puebla. Simultáneamente comenzó a transcribir trabajos representativos de dichos archivos, algunos de estos documentos fueron publicados en los artículos “Investigaciones en el laboratorio de sonido” (Stanford 1966e) y “Una lamentación de Jeremías compuesta en el siglo XVI para el uso de la catedral de México” (Stanford 1967).¹⁷⁵ Entre 1966 y 1967, fue docente de la Escuela Superior de Música Sagrada de la Arquidiócesis de México, al finalizar ese periodo, regresó a su país natal para fungir, entre 1967 y 1971, como profesor asistente e investigador en el departamento de Folklore de la Universidad de Austin en Texas. Aunque Stanford permanece fuera del país hasta 1978, algunos de sus trabajos aparecen publicados en México durante ese lapso, sin embargo, Stanford deja un hueco en la labor folklórico musical del INAH:

Con la renuncia de Thomas Stanford en 1967, el acervo del Laboratorio de Sonido - custodiado y acrecentado por este investigador- pasó a formar parte de los acervos de las Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, se suspendieron las labores de investigación y las grabaciones de campo, así como las tareas de conservación de los materiales sonoros existentes; con esto se presenta otra discontinuidad en las investigaciones musicales dentro de la institución. (Torres 1998: 60)

Otro investigador que toma parte importante en la actividad disciplinaria de mediados de los sesenta fue el estadounidense Charles Boilès, quién llegó a México en 1961, y que ya para 1963 formaba parte del personal de investigación del Instituto de Antropología e Historia de la Universidad Veracruzana, y un año después, de su plantilla docente fungiendo como profesor hasta 1970. Durante ese lapso, Boilès profundizó en sus investigaciones sobre música indígena (náhuatl, tepehua y otomí) en comunidades como Xico, Xalacingo, Chiconamel, Naolinco, Pisaflores, Zongolica y Tonalixco (Pous 1988). Parte de su profuso trabajo de campo en la Huasteca hidalguense, entre 1960 y 1965, lo dedicó a realizar abundante registro fonográfico (Boilès 1966b).

Charles Boilès regresó a su país natal en 1967 para ingresar a la Universidad de Tulane, y luego de tres años, obtener el doctorado en etnomusicología con la tesis *Cognitive Processes in Otomi Cult Music*. Durante este mismo periodo fue director adjunto del Instituto Interamericano de Investigación Musical de la misma Universidad donde más tarde conoció -también en calidad de estudiante de posgrado- a la afamada etnomusicóloga Marcia Herndon, con quién sostuvo una amistad estrecha y duradera (Herndon y Nattiez 1986). En 1969, Boilès aceptó el cargo de profesor adjunto, y más tarde el de profesor encargado en el Instituto de Folklore de la Universidad de Indiana, Bloomington. Durante sus vacaciones de

¹⁷⁵ En otro artículo más, Stanford vuelve a incursionar en los terrenos de la Musicología Histórica, sin embargo, su trabajo en este campo llegó a ser duramente criticado (Cobos 1971).

verano, Boilès solía regresar a México para continuar sus investigaciones en el Estado de Veracruz.

Durante su estancia como investigador en México, Boilès se familiarizó con algunos instrumentos musicales de origen prehispánico; de este acercamiento y sus investigaciones en comunidades indígenas surgieron tres destacados trabajos: “La flauta triple de Tenenexpan” (1965), “The pipe and tabor in Mesoamérica” (1966b), “El arco musical, ¿una pervivencia?” (1967a). Los tres escritos de Boilès son importantes por lo que conviene dedicarles particular atención. En el primero de ellos, Boilès se acerca organológicamente a las peculiares flautas múltiples, aparentemente ya en desuso unos seis siglos antes de la conquista. De acuerdo a su análisis acústico, sugiere que es factible la existencia de un sistema armónico, “de un código de ejecución basado en ciertas combinaciones de notas” (Boilès 1965: 215); e incluso especula en torno al posible uso de una técnica similar al *organum* paralelo o al *organum* libre europeo. Boilès afirma que, por el diseño de estas flautas sus constructores conocían la serie de armónicos y su manejo, dada la consonancia existente entre las vibraciones concordantes de los armónicos engendrados por dos o más notas fundamentales. Según su examen de la serie de armónicos que produce cada tubo de la flauta, se favorecen ciertos intervalos, y otros que no, al generar choques acústicos y batimentos que “debilitan” el sonido por lo que infiere que las combinaciones de intervalos que fueron utilizadas fueron las coincidentes. Sin embargo, Boilès no fundamenta con razones socioculturales la posibilidad de esa predilección estética. Para Boilès, la flauta triple de Tenenexpan representa el apogeo de la técnica musical de las Culturas del Golfo, lo que pone de manifiesto un criterio eurocentrista de relacionar necesariamente la mayor elaboración de este instrumento con el grado de “desarrollo” de su cultura. Como la mayoría de los estudios de este tipo, es inevitable el carácter especulativo de las conjeturas.¹⁷⁶

En “The pipe and tabor in Mesoamerica”, Boilès apunta que no se ha evaluado correctamente a las culturas amerindias al asumir que el proceso de conquista y dominación hispana sólo fue aculturador en un sentido; de los dominantes sobre los dominados. De acuerdo con Boilès, tal perspectiva ha omitido ver rasgos culturales compartidos, factores únicos precolombinos y el recíproco proceso del intercambio cultural. Por falta de evidencia histórica y arqueológica, se ha creído que muchos aspectos importantes de la cultura antigua son de origen hispano. Uno de ellos es la técnica de ejecución de la combinación instrumental de “pito y tambor”, la cual comúnmente se asume como herencia hispana en las culturas indígenas. Se ha documentado que esa manera de ejecución ha tenido largo uso en España desde antes de la Conquista, sin embargo, Boilès sostiene que es una técnica universal. Para argumentarlo, ofrece un completo análisis en el que echa mano de evidencia arqueológica y de códigos, en los que se muestra no sólo el uso de la técnica de pito y tambor ejecutado por un solo músico en las culturas prehispánicas, sino que se advierten distintas combinaciones instrumentales, lo que lleva a Boilès a ampliar

¹⁷⁶ Boilès ofreció una audición con instrumentos prehispánicos que se grabó y publicó (en 1965) en el acetato *Música prehispánica y mestiza de México* (Williams 1986).

el concepto de “pito y tambor” a uno de ejecución melódico-percusiva simultánea. Asimismo, muestra tipos de variantes en la manera de portar los instrumentos y similitudes interesantes de las flautas (como el hecho de ser representadas todas con tres orificios en el extremo de la flauta). También subraya que, de acuerdo al Vocabulario de Molina, el concepto de afinar, cantar o tocar entonado existía entre los mexicas del siglo XVI. Boilès ofrece un excelente esquema de 6 flautas cortadas longitudinalmente de seis etnias diferentes mexicanas. A partir de un análisis comparativo de cinco piezas de pito y tambor (cuatro americanas y una hispana), en el que toma en cuenta una enorme cantidad de parámetros musicales y algunos socioculturales, las diferencias estilísticas son evidentes entre el ejemplo hispano y los cuatro americanos. Boilès infiere que este tipo de análisis junto con la evidencia arqueológica arroja resultados sugerentes en torno a la autoctonía del pito y tambor en América como desarrollo paralelo. Así, establece que el uso del pito y tambor fue un rasgo de uso paralelo entre el viejo y el nuevo mundo.

Con el artículo “El arco musical, ¿una pervivencia?”, Charles Boilès decide integrarse a una añeja polémica en torno a este instrumento. Después de ofrecer un inventario de menciones a arcos musicales indígenas de México, aborda la cuestión de la autoctonía del arco musical como instrumento natural americano. Boilès señala que los difusionistas europeos no aceptan el uso del arco musical en América antes de la llegada de europeos y africanos a ese continente, aludiendo que no hay menciones de cronistas ni representaciones precolombinas del instrumento. Empero, Boilès apunta que hay que tomar en cuenta que los cronistas solo registraron lo que era poco usual. Ejemplo de la omisión de los cronistas fue el nunca mencionar la costumbre indígena de la ejecución de “pito y tambor”, por lo cual se pensaba que esa técnica era europea. Los arcos musicales centroamericanos y sudamericanos se asocian con África sobretudo por sus nombres, pero no se ha cotejado si el tipo de instrumento corresponde a un monocorde africano y si la palabra que lo designa se forma por raíces indígenas (como en el caso de varios arcos indígenas y su designación). Aún así, Boilès reconoce que algunos arcos musicales americanos son de clara procedencia africana, como el urucungo brasileño o la marimba de boca colombiana. Boilès señala que hace falta una metodología detallada para clasificar los ejemplos hallados en varias culturas. Así, propone una clasificación para el uso de monocordes, que considera entre sus rubros: material de hechura, aditamentos especiales, longitud del arco, cuerda, medio de resonancia, manera de sostener el instrumento, consecución de tonos fundamentales, agente productor de sonido, método de tañer, producción de tonos armónicos y función. Boilès ofrece un diagrama de los arcos mesoamericanos y áridoamericanos tomando estos parámetros. Asimismo, transcribe algunas piezas de un músico de Zongolica, ejecutante de arco musical, y del que se desprende el uso de una pentafonía diatónica que Boilès también encontró en 140 flautas precolombinas estudiadas por él. Con ello, asienta que puede ser comprobable que el arco musical sea una pervivencia de culturas precolombinas.

Un artículo más -que al poco de publicarse se convierte en un clásico- pone de relieve el intenso trabajo de campo de Boilès, esta vez en torno a la música ritual de los tepehuas de Pisaflores, Veracruz. Se trata de “Tepehua Thought-Song: a case

of semantic signaling” (1967b), un estudio que aborda la música ritual tepehua como un caso de “señalamiento semántico”. Boilès indica que en las acciones del contexto ritual del culto a *Halakitunti*, el repertorio de piezas que el denomina “piezas pensadas” no tienen texto, pero fuera de la situación ritual cualquier participante es capaz de citar textos consistentes para cada pieza. Esto indica que la música estimula a los participantes a vincular el contenido semántico con el contorno melódico en un contexto que esencialmente no maneja palabras. Boilès describe detalladamente el ritual referido subrayando el papel de los músicos (un violinista y un guitarrista) y el “sacerdote” en cada segmento del evento. La ceremonia se utiliza para curar padecimientos, asegurar la lluvia y buena cosecha, restaurar la armonía a la vida diaria o preparar una adecuada partida de los muertos al otro mundo. Desde la concepción tepehua, esta música tiene comunicación con todas las deidades y humanos, vivos o muertos, presentes en la ceremonia. Las piezas además de significado mantienen orden en la ceremonia; cada vez que tocan las canciones se cree que el mundo físico y el espiritual se vinculan.

Boilès pretende “descifrar el código musical” manejado por los tepehuas, para ello, identifica la relación entre secuencias rítmico-melódicas (de seis piezas) con significados específicos de manera equivalente a un código lingüístico hablado. Con ello, traza un símil entre la música y el lenguaje como sistemas de códigos y sugiere que pueden analizarse con procedimientos lingüísticos, en este caso, con el diseño de una “gramática transformacional” que muestre “como el código semántico es señalado por varios tipos de motivos melódicos y rítmicos” (Boilès 1967b: 272). En realidad, el ritmo se atiene a cuatro únicas figuras y lo que varía son las combinaciones de alturas. De acuerdo con Boilès, su análisis de las piezas ilustra como los pensamientos son comunicados mediante la música.

Es de dudar que la gramática propuesta por Boilès tenga tal especificidad semántica o que pueda aplicarse a repertorios en que a los patrones musicales no se les puedan asignar significados específicos, sin embargo, el mero hecho de proponer significado general a secuencias melódico-rítmicas es destacable. También es interesante el hecho de identificar que todas las piezas se componen de dos frases musicales, una inicial que necesariamente alude de manera no verbal a cuestiones “sustantivas” del ritual y otra frase final que generalmente evoca a cuestiones en las que la “acción” es el elemento central. Boilès señala que los tepehua han encontrado la manera de comunicar mucha información con un esfuerzo musical reducido, esta comunicación no verbal “libera” al “sacerdote” para atender otras cuestiones, mientras que la música ritual asegura que todos los presentes están informados y anticipando de manera correcta cada parte de la ceremonia. De acuerdo con Boilès, estas piezas también inducen a una actitud veneratoria, incrementan la experiencia emocional y ayudan a comprender la lógica propia del ritual.

El acercamiento de Boilès es sistemático, con metodologías claras, aunque complicadas, y objetivos definidos. Evidentemente, Boilès sigue una orientación cognitiva hacia el comportamiento musical que más tarde retoman investigadores como Jean Jacques Nattiez. Los escritos de Boilès realmente marcan la pauta hacia

la transición disciplinaria en México, inaugurando a cabalidad la veta de estudios músico-cognitivos en comunidades indígenas. Aun cuando los aportes de Boilès son centrales para la investigación musical, extrañamente su trabajo influyó poco a los investigadores mexicanos.

Por otra parte, debe advertirse el marcado contraste cualitativo entre el trabajo de Thomas Stanford y la obra de Charles Boilès. Tampoco deja de sorprender el desigual conocimiento que se tiene del trabajo de uno y otro en el ámbito académico mexicano. En México, el trabajo de Stanford es más conocido que el de Boilès, quizá debido a la divulgación del primero en editoriales mexicanas como el Fondo de Cultura Económica o el INAH, en contraste con las revistas regionales o internacionales en que publicó Boilès. Asimismo, también influyó el ámbito de la comunidad académica mexicana con en el que cada uno de estos investigadores se relacionó: uno trabajó para una institución cultural fundamental ubicada en la capital de un país centralista; el otro, en la entonces “periferia” (Jalapa) de un Estado como Veracruz en los años sesenta. Por otro lado, pudo también haber intervenido cierta costumbre académica de adoptar irreflexivamente los planteamientos más inmediatos y las obras más fáciles de acceder, sin realizar investigaciones documentales a fondo, lo que necesariamente relega a valiosos trabajos menos conocidos. Lo cierto es que el aporte de ambos investigadores, señala dos vetas muy distintas en torno a la manera de comprender un término que comienza a tener presencia en el ámbito académico mexicano de esos años, la Etnomusicología.

La acuñación del término Etnomusicología

Hacia 1950 es perceptible cierta efervescencia en torno a la música folklórica en varios países del mundo, por lo menos en una buena parte de Europa y en los Estados Unidos. El 22 de septiembre de 1947 es fundado en Londres, Inglaterra, un organismo internacional dedicado al estudio, la práctica, preservación y difusión de la música folklórica, es decir, el *International Folk Music Council* (IFMC). Poco tiempo después aflora en el ámbito académico musical el término *Etnomusicología*.

Aunque parece que el término de etnomusicología era frecuente en Polonia ya en los años 30 [...], se atribuye generalmente a Jaap Kunst, funcionario colonial de Holanda e investigador apasionado de la música javanesa de gamelán, el haber publicado en 1950 el primer estudio global de la disciplina en el que se la designaba como 'etnomusicología.' Se trata de *Musicologica: A Study of the Nature of Ethnomusicology, its Problems, methods and Representative personalities*. Como sabemos, esta obra se llamó en sucesivas ediciones *Ethno-musicology* (1956) -con guión-, y, por fin, simplemente *Ethnomusicology* (1959). (Pelinski 2000: 13)

Si bien existe cierta controversia en torno a quién acuñó el término Etnomusicología, si André Schaeffner o Jaap Kunst, no obstante, Kunst instaba al uso del nuevo término en lugar del de *Musicología Comparativa* al argumentar que no era una disciplina más comparativa que cualquier otra. El término Etnomusicología se adoptó en casi todo Europa excepto en Alemania y Austria donde por algún tiempo persistió el uso de *vergeichlende Musikwissenschaft* (musicología comparativa) para eventualmente ser adoptado el de *Musikethnologie* (Etnología musical) (Cf. Christensen y Simon 1997: 1259). En países como Polonia se le denominó Etnografía Muzyczna (Etnografía musical), de manera similar que en Rusia, Bulgaria y Ucrania aunque compartiendo uso con otras denominaciones propias (Pegg 2001). Cabe notar que en Latinoamérica fue generalizada la adopción del término excepto en Cuba donde el campo total de la investigación musical es apropiadamente denominado como Musicología.

En 1955, en Estados Unidos se funda la *Society for Ethnomusicology* (SEM), un organismo que agrupó a una gran cantidad de estudiosos que compartían intereses afines. De acuerdo con Bruno Nettl (1988), la SEM nace de un rechazo hacia la tradición folklorista de efectuar estudios informales y faltos de rigor. Alan P. Merriam, Willard Rhodes, David P. McAllester y Charles Seeger fueron los fundadores de la sociedad, ellos mismos hicieron una lista de posibles interesados para formarla y convocarlos, aunque muchos de ellos ya se conocían desde el histórico encuentro del IFMC de Indiana en 1950 (Frisbie 1991). La consolidación de la etnomusicología en EE.UU. estuvo muy vinculada desde sus inicios a la Sociedad Antropológica Estadounidense y a la Asociación Musicológica Estadounidense. La reunión inicial entre McAllester, Merriam y Rhodes que más tarde dio origen a la SEM, se llevó a cabo en el 51^{vo} Encuentro Anual de la Asociación Antropológica Estadounidense realizado en Filadelfia en 1952. Unos días después de ese evento se reunieron con Charles Seeger en el Encuentro Anual de la Asociación Musicológica

Estadounidense y acordaron planes para concretar la SEM.¹⁷⁷

La adopción etnomusicológica en México

El surgimiento de la etnomusicología como disciplina tendría repercusiones en varias partes del mundo. En los primeros años de los sesenta, puede advertirse como en algunos países latinoamericanos se ve ya con creciente agrado a la llamada etnomusicología. En febrero de 1963, por ejemplo, se celebra la *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología* en Cartagena, Colombia, y en la que participan figuras como Charles Seeger, Mantle Hood, Lauro Ayestarán, Carlos Vega, Isabel Aretz y Felipe Ramón y Rivera. En tal reunión ya se habla de “Etnomusicología Hondureña”, o del favorecimiento del desarrollo de la etnomusicología Inter-americana mediante programas de estudio. Cabe mencionar que, para entonces, Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera, discípulos del musicólogo argentino Carlos Vega, jugaban ya un papel importante entre los estudiosos del folklóre musical del cono sur. La convivencia de estos investigadores sudamericanos con sus pares estadounidenses favorecerá la consolidación tanto del Folklóre como de la etnomusicología en términos institucionales. El peso de ambos vocablos disciplinarios, y lo que representaban, se reflejará unos años después en la fundación del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklóre (INIDEF), un órgano venezolano que ejerce significativa influencia en el ámbito musicológico latinoamericano durante los años setenta.

En el caso de México, es también durante los sesenta que empieza a utilizarse aisladamente el término Etnomusicología. Una de las primeras menciones a dicho término remite a inicios de la década, cuando Charles Boilès comienza a dar clases en México. Según Hilda Pous, el etnomusicólogo Boilès “a partir de 1963 formó parte del personal de investigación en etnomusicología del Instituto de Antropología de la Universidad Veracruzana”, y para 1964 “fue designado responsable de la enseñanza de etnomusicología y folklóre en la Universidad de Jalapa” (Pous 1988: 349-350). El trabajo de Boilès en dicha institución es reconocido y admirado por el etnólogo Roberto Williams, uno de los estudiosos que mayor contacto tuvo con él por su paso en el país, y que también fue un notable pionero documentalista cinematográfico (Williams 1986). Una de las primeras actividades de Boilès fue revisar el acervo de grabaciones musicales que Julio Antonio Coss había conformado viajando por territorio veracruzano en los años precedentes.¹⁷⁸ Trabajando para la Universidad Veracruzana, también nació el

¹⁷⁷ Es interesante mencionar que en 1933, Helen Heffron Roberts, Charles Seeger, George Herzog, Henry Cowell y Dorothy Lawton habían fundado la *American Society for Comparative Musicology*, pero que no perdura por el inicio de la guerra mundial, siendo abandonada en octubre de 1937 (Frisbie 1991).

¹⁷⁸ Coss y Williams incluso coincidieron en 1960 en la zona de Ixhuatlán de Madero, donde ambos grabaron sonos rituales que más tarde fueron utilizados para el famoso documental *Carnaval en la Huasteca* de Roberto Williams. De la revisión del acervo fonográfico de Coss, Boilès “reconoció notable parecido entre la música recogida por Coss en la región totonaca de Coyutla y la grabada en el área olmeca de Cosoleacaque, al sur de Veracruz. La música de Coyutla corresponde a la danza

interés de Boilès por el pasado musical prehispánico al tener cercanía con los instrumentos musicales arqueológicos del Instituto de Antropología. Boilès regresó a EE.UU. en 1967 para estudiar un doctorado en etnomusicología, sin embargo, no dejó de realizar investigaciones en el entorno veracruzano.

Otro investigador que comienza a utilizar el término Etnomusicología por estos años es Thomas Stanford, quién llega al país en 1956, aunque sus primeras publicaciones datan de 1962. A pesar de provenir del país que prácticamente consolidó la fundación de la etnomusicología como disciplina y de haber llegado a México justamente en un periodo de gran efervescencia de esa disciplina en EU, Thomas Stanford comenzó a utilizar el término, de manera colateral, hasta 1966, en una de sus reseñas críticas que lamentaba la tardía publicación de *Investigación Folklórica en México* por parte del INBA -más de 20 años después de la entrega de materiales-. En el escrito, Stanford criticaba la falta de interés de ese Instituto en “la investigación etnomusicológica” más reciente (Stanford 1966b). Un par de años después, en 1968, Stanford finaliza la “Introducción” de su *Catálogo de grabaciones del Laboratorio de Sonido del Museo Nacional de Antropología* mencionando: “Espero que esta obra sea de utilidad a los trabajadores en los campos de la Etnomusicología y el Folklore musical. Es el deseo de este Laboratorio ponerse a la disposición de estudiosos, tanto nacionales como extranjeros, para facilitar grabaciones, de preferencia de intercambio, y dar datos respecto al material aquí incluido” (Stanford 1968c: 9). Si bien Stanford señala esta división disciplinaria, no abunda en torno a que las distingue o caracteriza.

Si bien el término Etnomusicología comenzó a escucharse en México desde mediados de los sesenta, Gabriel Moedano señala que en realidad comenzó a ser de uso común entre los interesados del Folklore musical en México hacia fines de ese decenio, aunque menciona que no había una idea clara de lo que realmente significaba.¹⁷⁹ Moedano recuerda que él comenzó a escuchar hablar de la etnomusicología en 1968, durante una de sus estancias en Estados Unidos, y mediante algún libro de Bruno Nettl que su amigo Andrés Medina le había traído del extranjero.¹⁸⁰ No obstante, quizá la utilización más importante del término en esos años fue la del músico Felipe Ramírez Gil, una figura que más tarde sería central en la institucionalización de la etnomusicología en México.

En 1968, Ramírez Gil, quién había estudiado Folklorología con José E. Guerrero en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, se recibe como Maestro en Música (folklorólogo) [sic] en dicha institución, con la tesis titulada “La Etnomusicología y su aplicación en México”. Felipe Ramírez Gil era el tercero en recibirse de esa carrera, después de José E. Guerrero y Amalia Millán.¹⁸¹ Las primeras páginas de su

de *Los Ormegas* y la de Cosoleacaque a la danza del *Malilo*. El nexo entre ambas regiones podría provenir de un antecedente olmeca común” (Williams 1986: 137).

¹⁷⁹ Es interesante notar que uno de los últimos escritos de Vicente T. Mendoza, titulado “El Folklore y la Musicología” (1961b), que trata el tema de los límites de estas dos disciplinas ni siquiera menciona la palabra Etnomusicología.

¹⁸⁰ Entrevista personal a Gabriel Moedano, Museo Nacional de Antropología, 28 de septiembre de 1998.

¹⁸¹ De acuerdo a Felipe Ramírez Gil, él fue el último en recibirse de la carrera pues, poco después, desapareció de la oferta educativa brindada por la ENM.

tesis especifican las pretensiones del estudio en relación a la novedad de la etnomusicología en México:

El presente trabajo no pretende constituir un manual de Teoría etnomusicológica, tampoco es un tratado sistemático de ella. El título expresa su contenido, es decir, se trata sencillamente de la aplicación de técnicas y métodos de investigación de la Etnomusicología en los ámbitos de México. El motivo principal que me llevó a desarrollar esta tesis, fue la necesidad urgente de dar a conocer los principios de esta ciencia cuyo nombre aún se desconoce dentro del ambiente musical de nuestro país. (Ramírez Gil 1968: “Prólogo”)

En dicho trabajo, Ramírez Gil ofrece una breve historia de la etnomusicología y sus principales orientaciones, así como un repaso sobre cuestiones técnicas intrínsecas al quehacer etnomusicológico y su pretendida aplicación a la realidad musical mexicana. Ramírez Gil tenía ya experiencia de campo al lado de su maestro José E. Guerrero entre los lacandones de Chiapas en los años sesenta (Chamorro 1985) y había tomado algunos cursos en la ENAH. Asimismo, había sido discípulo, a título personal, de Virginia Rodríguez de Mendoza, quién lo contactó con Isabel Aretz y Felipe Ramón y Rivera, figuras que influyeron profundamente en la concepción etnomusicológica y el quehacer institucional de Ramírez Gil durante los años setenta.¹⁸² Su tesis de licenciatura refleja la importante influencia ejercida no sólo por estos estudiosos sino por otros latinoamericanos, como Carlos Vega y Lauro Ayestarán, y estadounidenses como Bruno Nettl, Mantle Hood y Charles Seeger. Ramírez Gil integra al discurso académico mexicano algunos conceptos como el de “etnomúsica”, “cantilación”, “entonación atemperada”, “melódica independiente” y aspectos tan relevantes como la definición y objetivos de la etnomusicología, su relación con otras áreas afines, límites entre musicología y etnomusicología, el papel de la grabación fonográfica en la investigación, procesos históricos transculturales, arqueología musical, el aporte musical africano a la cultura mexicana, entre otros. Desafortunadamente, la lograda revisión que ofrece Ramírez Gil en su tesis no fue publicada y no generó a la postre una discusión disciplinaria conjunta en torno a estas cuestiones.

En el plano institucional, el término Etnomusicología también empezó a generalizarse por estos años. Al respecto, una figura importante fue la percussionista Carmen Sordo Sodi, quién desde su posición como jefa de la Sección de Investigaciones Musicales del INBA favoreció el conocimiento y difusión de la etnomusicología, por lo menos en la ciudad de México. Carmen Sordo había ingresado a trabajar a la Sección como voluntaria en 1959 bajo la guía de Baltasar Samper y Jesús Bal y Gay. A inicios de los sesenta colaboró en el equipo que editó el primer volumen de los clásicos *Investigación Folklórica en México*, y más tarde, en 1966, fue nombrada jefa de la Sección de Investigaciones Musicales (Ruiz de Baqueiro 1970). Ya desde mayo de ese año, Carmen Sordo hablaba de “La investigación etnomusical de México” rastreando sus antecedentes institucionales hasta algunas de las actividades del Museo Nacional y la Secretaría de Educación en

¹⁸² Conferencia dictada por Felipe Ramírez Gil, Escuela Nacional de Música, UNAM, 30 de octubre de 2003.

los años veinte (Sordo 1966a, 1966c). En agosto, Sordo Sodi en coordinación con distintas dependencias oficiales y particulares, así como investigadores de la música, llevó a cabo una importante “Exposición de Instrumentos Musicales Mexicanos” en el Palacio de Bellas Artes (Sordo 1966b). Para 1970, Sordo Sodi trataba con profusión el tema de la etnomusicología como “interdisciplina” del Folklore, pugnaba por su instauración como carrera en el Conservatorio Nacional, e, inclusive, auguraba la creación de una “Escuela Nacional de Folklore” (Ruiz de Baqueiro 1970). Hacia esos años, también podían encontrarse en los primeros números de la recién inaugurada revista *Heterofonía*, dirigida por Esperanza Pulido, alusiones a “características etnomusicales” (Stevens 1968).¹⁸³

Pero quizá uno de los hechos que tuvo mayor repercusión en el ámbito académico musical respecto al conocimiento de la etnomusicología, fue la realización de algunos cursos de orientación folklórica y etnomusicológica en el seno del propio INBA. De acuerdo con Gabriel Moedano,

la profesora Sordo Sodi organizó entre 1967 y 1972 un curso anual de Folklore Internacional, integrado con diversas clases de carácter académico al lado de otros de carácter práctico, como enseñanzas de bailes y danzas de diversas partes del mundo, de interpretación de marimba y de flauta, etc. En los cursos participaban básicamente investigadores y maestros nacionales, pero en ocasiones también se vieron honrados con la presencia de etnomusicólogos y folkloristas de prestigio internacional como el Dr. George List, de la Universidad de Indiana y los investigadores venezolanos Dra. Isabel Aretz, directora del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, y el Dr. Luis Felipe Ramón y Rivera, director del Instituto Nacional de Folklore de su país. (Moedano 1975b: 16-17)

Con los cursos de Folklore Internacional, Sordo Sodi comenzaba a delinear el perfil que eventualmente tendrían los estudios etnomusicológicos en México. En palabras de la propia investigadora:

para los tres cursos de Folklore Internacional y las materias que en ellos se impartieron, me he basado en el programa de estudios que se tiene para la carrera de Folklorólogo en la Universidad de Indiana, y en el programa de estudios, para la carrera de Etnomusicólogo de la Universidad de Upsala, en las que he tomado cursos especiales, y también del programa de estudios que tiene el Instituto de Folklore de Venezuela, que dirige Isabel Aretz y Ramón y Rivera, que es el más completo de la América Latina, en donde cada alumno tiene la libertad de especializarse en la interdisciplina del folklore que más le interesa: Etnomusicología, Etnocoreografología, Etnoparemiología, etc. (Ruiz de Baqueiro 1970: 2)

Las distintas iniciativas llevadas a cabo por Carmen Sordo contribuyeron eventualmente a abrir el camino a la etnomusicología en el país. Por otra parte, el papel de las “peñas folklóricas” de esos años no puede dejar de mencionarse. Las “peñas”, entre otras funciones, fueron espacios donde se ventiló de manera informal el rumbo que seguiría el quehacer de esta nueva generación de jóvenes

¹⁸³ *Heterofonía* comienza a publicarse en julio de 1968. Esperanza Pulido mantiene *Heterofonía* con su esfuerzo personal y el apoyo de la Sociedad de Autores y Compositores de Música (SACM) desde 1968 hasta 1979. Luego la revista pasaría a ser patrocinada por el Conservatorio. Desde 1968, *Heterofonía* incluye temas de índole folklórico-musical entre sus páginas, aunque generalmente son tratados como sinónimo de “música popular”: tópicos que abarcan desde el uso de la marimba en México hasta una sección dedicada al jazz estadounidense.

folkloristas musicales. Hay que recordar que en el contexto de fines de los sesenta, caracterizado por la represión de no pocos gobiernos y el auge de dictaduras militares que trajeron consigo inconformidades sociales y profundas crisis políticas, la música jugó un papel relevante no sólo como vehículo de cuestionamientos políticos sino como expresión cultural representativa de grupos sociales olvidados o marginados.

Finalmente, tanto intelectuales como científicos sociales concibieron la cultura ya no como una mera opción vocacional e intelectual, sino como un derecho social que incluía su democratización, así como una nueva conceptualización de la misma. En la medida en que las clases medias comenzaron a participar activamente, el concepto de cultura entró en crisis. (Vázquez Rojas 1999: 38)

Un fragmento escrito por Gabriel Moedano puede dejar entrever el “pulso” del Folklore musical entre los jóvenes de esos años:

En 1959 Baruj Lieberman -Beno para los amigos-, hidrocálido de nacimiento y un pionero en la grabación de música folklórica de México, regresó de Israel e inició sus trabajos de campo bajo la orientación de José Raúl Hellmer. Para 1962 fundó la que puede considerarse la primera peña folklórica, conocida como *El pesebre*, por ocupar un lugar en el que había estado un viejo establo y en el que habían edificado pequeñas viviendas, en las que habitaban artistas de distintos campos. Ahí se llevaba a cabo audiciones con músicos populares de diferentes regiones, que Benó grababa. Entre muchos otros asistíamos José Raúl Hellmer, Jas Reuter, Thomas Stanford, Lilian Verine y Rubén López (coorganizadores), Felipe Orlando, René Villanueva y a veces Irene Vázquez. Con posterioridad, ella y Arturo Warman, junto con Benó, habrían de lograr un espacio para la música folklórica latinoamericana en Radio Universidad, programa que Irene y Arturo mantuvieron durante varios años y que tiempo después ella retomaría, recogiendo valiosos testimonios de otros pioneros en la grabación, como Lilian Mendelsshon y Raúl G. Guerrero. Por una relación emocional, amistosa y académica con varios de estos personajes, para Irene fue siendo cada vez más clara la necesidad de sustentar la investigación de la música folklórica con el apoyo de los recursos técnicos de grabación. A lo anterior habría que agregar la influencia que evidentemente tuvieron en músicos, folkloristas y aficionados, los investigadores John y Alan Lomax, legendarios recolectores de la música folklórica norteamericana; quienes con su equipo de grabación a cuestas (de cilindros, discos y cintas), recorrieron miles de kilómetros para hacer registros entre diferentes culturas regionales de Estados Unidos y de otras partes del mundo, que posteriormente dieron a conocer a través de numerosos fonogramas. (Moedano 2002: 3)

Varios autores se han acercado a la relación de esta generación con el folklore musical y las llamadas “proyecciones folklóricas” (Moedano 1975b, Villanueva 1982, Arana 1988, Moreno 1989) por lo que aquí no se abundará en ello. Baste recordar que, en 1966, comienza la carrera de uno de los grupos más conocidos en ese ramo llamado precisamente “Los folkloristas”, y que, poco después, en 1970 y 1973, respectivamente, se funda la peña del mismo nombre y la casa editora de fonogramas *Discos Pueblo*.

De la efervescencia folklórico-musical de estos años es importante destacar algunos aspectos. Por un lado, el relevante papel de las peñas como espacios de interacción e intercambio de ideas y materiales. Por ejemplo, no fueron raras las alusiones, como la del conocido libro de Humberto Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y*

cantares jarocho, en las que junto a la transcripción literaria de un fragmento musical jarocho había una nota al pie de página aclarando: “Versión obtenida en la Peña de los Folkloristas”. Por otro lado, el propio término de “folklore musical” que hacia fines de los cuarenta Vicente T. Mendoza concibe ya como “música tradicional”, en los sesenta retorna y abre otra veta conceptual en la que la “música folklórica” es asociada a las “proyecciones estéticas” de un tipo específico de folklore de raigambre andina. Curiosamente, la interpretación escénica de esta clase de expresiones “latinoamericanas”, es un movimiento que mucho debe a un grupo de jóvenes músicos mexicanos repatriados de París a fines de los años cincuenta (Arana 1971). El movimiento se constituye de una combinación del llamado “folksong revival” estadounidense y la tradición latinoamericana de grupos de “exaltación nativista”. Así, tanto el término “Folklore” como el de “Folklorista” comienzan a tener otras connotaciones. Quizá por esa misma razón, el término “folklorólogo” adquiere mayor uso en algunos escritos académicos publicados en México por esos años, para diferenciar a los “investigadores del folklore musical” de los “ejecutantes escénicos del folklore”. Gabriel Moedano, inclusive, califica a estos últimos de

simples demófilos o amantes de la tradición que cooperan a su difusión y que en épocas recientes, identificados con las luchas libertarias de los países latinoamericanos, están tomando un papel activo en la concientización política. La más antigua y conocida de todas ellas es la llamada de ‘Los Folkloristas’ [...] por cierto únicos intérpretes que figuran en una serie de discos que edita la Universidad Nacional bajo el rubro de ‘Folklore’. (Moedano 1975b: 19)

Un aspecto más a subrayar es la importancia que adquiere paulatinamente la grabación fonográfica en relación a la investigación folklórico-musical. Gabriel Moedano menciona la influencia de Lomax como recolector fonográfico en esta generación de estudiosos mexicanos, sin embargo, la influencia fue exclusivamente en el sentido recolector y no en términos de las propuestas de análisis que Lomax pretendía y manejaba ya para entonces (Lomax 1962, 1968). Debido a una perspectiva generalizada acerca de las condiciones de rápido cambio en que se encontraban las tradiciones musicales y la premura por “rescatar” la música que se “perdía”, la labor de esta camada de investigadores mexicanos se orientó hacia el registro fonográfico de campo, sin preocuparse demasiado por dar cuenta del contexto y circunstancias que daban vida a esas expresiones.¹⁸⁴ Pocos de ellos, en realidad, se preocuparon por adscribirse a maneras más rigurosas de comprender la música folklórica que el mero hecho de grabarla para su consecuente difusión. En ese sentido, la adopción del nuevo término disciplinario “Etnomusicología” comprendió un cambio de postura, aunque sustentado principalmente en la primacía del registro fonográfico, asumiendo esta actividad como un fin en sí

¹⁸⁴ La siguiente aseveración de Thomas Stanford es representativa de esa perspectiva: “Ahora la investigación musical ha pasado a otra etapa, la cual distinguiremos como la época de los etnomusicólogos, cuya actividad podríamos fechar a partir de aproximadamente 1970. Un de los rasgos muy particulares de la actividad de éstos ha sido la toma de datos directamente del campo. El etnomusicólogo no queda satisfecho con datos de informantes traídos a la capital. También coincidiendo con ésta última etapa encontramos una mejoría notable en cuanto a la calidad técnica de las grabaciones tomadas” (Stanford 1983: 101)

mismo, más que como un medio de comprensión de la conducta musical humana.

El “visto bueno”, el declive nacionalista y la crítica al Folklore

El 23 de agosto de 1970, Fernando Anaya Monroy, presidente de la Sociedad Folklórica de México, fallece dejando vacante la directiva de esa organización. Luego de convocar a asamblea para su reorganización, el 5 de mayo de 1970, Gabriel Moedano y Lilian Scheffler son nombrados presidente y secretaria de esa Sociedad, respectivamente (Castillo 1971b). Moedano señala que durante su gestión como presidente hubo grandes carencias económicas por lo que sólo pudieron organizar una o dos conferencias al año (Moedano 1975: 18), sin embargo, no hay duda de que este investigador fue el sucesor directo de Mendoza asumiendo un papel protagónico como representante del Folklore en México. Si bien Moedano hizo lo posible por mantener a la Sociedad activa, finalmente ésta fenece de “muerte natural”, como el propio Moedano lo calificaba, alrededor de 1976 (Moedano 2002). Incluso, en un breve escrito, Moedano pospone esa explicación pendiente: “Hace mucho tiempo la Sociedad Folklórica de México publicaba su anuario, el cual aportó muchos materiales valiosos. La explicación de por qué dejó de haber una institución que se ocupara de tales actividades, es complicada pero debe hacerse alguna vez, ya que involucra el desenvolvimiento que ha tenido la antropología en nuestro país” (Moedano 1975a: 3).

Ante el poco reconocimiento que tenía el Folklore y el Folklore musical por esos años de parte de la comunidad antropológica, surge una iniciativa para crear la Dirección General de Arte Popular de la SEP y su Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares, el cual se ocuparía de

investigar las tradiciones populares, incluida la poesía, los juegos, las leyendas, los cuentos y los mitos, la música, la danza y el teatro, la arquitectura popular y las artesanías. El grupo de investigadores que reunió la Dirección General de Arte Popular viene de la línea que trazara Vicente T. Mendoza, enriquecida en el desarrollo posterior. Estos investigadores han debido continuar su formación a través de seminarios internos y concurriendo a reuniones de especialistas a fin de acrecentar su especialización, dirigidos técnicamente por Gabriel Moedano, discípulo directo de aquel maestro. (Moedano 1975a: 3)

En efecto, Alberto Beltrán, director de la Dirección General de Arte Popular nombró a Moedano como jefe del “Departamento de Investigación”. Precisamente, para dar a conocer las funciones y actividades de esa instancia, Moedano publicó su artículo “La investigación folklórica y etnomusicológica en México” (1975b) en el que delimita el campo que trabaja el departamento a su cargo y donde comienza a referirse al trabajo etnomusicológico de investigadores como Carmen Sordo Sodi, Raúl Hellmer y Thomas Stanford. Con ello, Moedano comienza a restringir el vasto campo de temáticas que en un comienzo abarcaba el Folklore en México, para asignar el estudio de las expresiones musicales exclusivamente a la etnomusicología.

Pero no sólo con este escrito Moedano da paso cabal a la división de campo

temático entre Folklore y Etnomusicología; Moedano reitera esa división al organizar un simposio especializado sobre “Folklore y Etnomusicología” en el marco de la XIII Mesa Redonda de Antropología “Balance y perspectivas de la Antropología en Mesoamérica y el Norte de México” (Moedano 1975c). De hecho, una de las ponencias presentada en esa mesa, la de Cristina Morales, se titula “Los trabajos etnomusicológicos en México y su desarrollo” (Moedano 1975c). A mediados de los setenta, Gabriel Moedano, principal representante del Folklore en México, inclusive asiste al congreso anual de la *Society for Ethnomusicology*. En 1977, el “Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares” cambia su denominación por la de “Departamento de Etnomúsica” (Torres 1980) orientando su actividad casi de manera exclusiva a las expresiones musicales. Poco después, esa misma instancia queda a cargo de Thomas Stanford quién toma el puesto de Gabriel Moedano.

En realidad, el paulatino surgimiento de la etnomusicología va acompañado del propio declive del Folklore. En 1972, el panorama del Folklore como disciplina no era alentador: algunas de sus figuras más connotadas asientan claramente sus incertidumbres acerca de la disciplina en el futuro próximo (Dorson 1972). Entre 1956 y 1975 mueren algunos de los principales folklorólogos en México, precisamente cuando se recrudece la crítica al Folklore en el ámbito académico de las ciencias sociales y adquiere efervescencia la llamada etnomusicología en los Estados Unidos.¹⁸⁵ Para entonces en México, el estudio del *lore* (del Folklore) es mayoritariamente llevado a cabo por la etnografía, no como hechos folklóricos sino como hechos etnográficos, así como la música de tradición oral comienza a ser estudiada por la etnomusicología. Ya desde 1963 Moedano comulga cada vez menos con la doctrina folklórica nacionalista, e inclusive, asevera que en realidad nunca llegó a concretarse una investigación integral sobre folklore en México, al menos desde la escuela seguida por Vicente T. Mendoza (Moedano 1976).¹⁸⁶

Uno de los más agudos críticos al Folklore fue Arturo Warman, quién en el prólogo de su clásico *Danzas de moros y cristianos* (Warman 1972) señala la falta de definición del objeto de estudio del Folklore, la carente rigurosidad en sus investigaciones, las connotaciones discriminatorias que adquiere dicho término en el lenguaje cotidiano en México y su colaboración para gestar “símbolos” nacionalistas para turistas. A finales de los setenta, estudiosos como Lombardi Satriani (1975, 1978) y Alberto Mario Cirese (1979) retomarían los escritos de Antonio Gramsci para discutir y cuestionar el término Folklore. Así, el Folklore se encuentra en franco declive a inicios de los setenta, precisamente cuando prevalece un cuestionamiento general a los elementos que formaron parte sustancial de la construcción ideológica nacionalista: la política indigenista, la investigación antropológica, el papel de las expresiones folklóricas, entre otros

¹⁸⁵ Curiosamente *The Anthropology of music* de Alan Merriam (1964) se publica el mismo año en que fallece Vicente T. Mendoza.

¹⁸⁶ Otros echan de menos también trabajos integrales de Folklore en regiones específicas: “de la revisión de los trabajos que sobre el folklore de Oaxaca hemos realizado, ninguno se puede conceptualizar como acabado de manera estricta. Es decir, no existe un solo trabajo integral acerca del folklore de alguna comunidad, o bien, en torno a una especie aislada” (Martínez 1961: 588).

(Warman 1970). Gradualmente, el término de “cultura popular” comienza a ganar terreno en la política cultural mexicana, principalmente en el quehacer institucional de Guillermo Bonfil Batalla.

Como puede verse, durante la década de los sesenta varios factores repercutieron en la “conversión” disciplinaria: la crítica de Moedano a Mendoza, la llegada de Stanford y Boilès, la muerte de Mendoza; el creciente uso del término Etnomusicología entre los estudiosos y las instituciones; y más tarde, en los setenta, la reacción contra el Folklore en el ámbito de las ciencias sociales. Asimismo, hay que recordar que por estos años hay un despunte de la etnomusicología sudamericana representada por el INIDEF.

A mediados de los setenta se fundan en México varias instancias importantes para el estudio de la música tradicional en las que paulatinamente se incrementa el uso del término Etnomusicología para referirse a la disciplina.¹⁸⁷ No obstante, sorprende mucho que en esta década en realidad no haya una discusión abierta y decidida sobre la disciplina como tal; en lugar de ello, cada investigador tiende a acuñar una noción personal de “lo etnomusicológico” en su quehacer académico.

Las publicaciones durante la transición disciplinaria

En estos años, la cuestión prehispánica ratifica su presencia como tema central en el trabajo de dos autores, Robert Stevenson y Pablo Castellanos. El primero de ellos, publica un extenso estudio en torno a la “Música en el territorio Azteca e Inca” (Stevenson 1968a) donde reproduce, casi en su integridad, la primera parte del precedente *Music in Mexico*, aunque con importantes correcciones y notas al pie aclaratorias.¹⁸⁸ Stevenson recibe halagadoras críticas (Nettl 1968, McAllester 1969), aunque también agudos comentarios por aportar pocos datos nuevos (Chase 1969, Stanford 1968a). Por su parte, el pianista Pablo Castellanos (1970) ofrece en su libro *Horizontes de la música precortesiana* un extenso compendio de aportes de otros autores que no necesariamente hace contribuciones nuevas a la temática prehispánica. De hecho, su discurso en muchas ocasiones es altamente

¹⁸⁷ También en algunos eventos llega a mencionarse la disciplina, como en el caso de la *Primera Conferencia Internacional sobre Música y Comunicación* llevada a cabo del 3 al 10 de septiembre de 1975 y que se llevó a cabo bajo el auspicio del Instituto Mexicano de Cultura, el Consejo Internacional de la Música de la UNESCO, el CENIDIM y TELEvisa. A la reunión asistieron Gabriel Moedano, Arturo Chamorro e Ildefonso Maya. Por otra parte, entre el 16 y el 19 de octubre de 1975 se llevó a cabo la XX reunión anual de la *Society for Ethnomusicology*, en la que participaron Arturo Chamorro y Thomas Stanford.

¹⁸⁸ Existe una versión fragmentaria del apartado “El sistema melódico de los aborígenes tempranos” de Stevenson traducida al español (Jáuregui 1993). Desafortunadamente esa versión de manera arbitraria “corta” y deja fuera párrafos sustanciales para la comprensión cabal del capítulo. Extrañamente, las “extracciones” o “cortes”, señalados con puntos suspensivos ([...]), eliminan notas aclaratorias fundamentales de este capítulo “aumentado” de Stevenson de 1968 (basado a su vez en uno precedente publicado en 1952). Por otra parte, la traducción al español es deficiente e imprecisa para fines académicos: la traducción de la terminología musicológica, conceptos de significado preciso en el ámbito musical, es “vaga” y hasta errada en frecuentes ocasiones. La traducción al español de este importante capítulo de Stevenson, originalmente publicado en inglés, se ve desfavorecida por estos recurrentes “detalles”, inadvertidos para el editor, carente de bagaje musicológico. Si es inevitable, hay que acudir con cautela a esta versión en castellano.

especulativo, como cuando afirma, por ejemplo, que existió el uso de ritmos ternarios en el México antiguo, sin embargo, Castellanos no deja de hacer interesantes acotaciones, como el hecho de señalar que

Una melodía de dos o tres sonidos no es pues, forzosamente, ‘más antigua que una de cinco’; ni ‘todos los pueblos primitivos usaron la escala pentátona’. Tampoco puede aseverarse que la música tribal sea ‘siempre más complicada en el ritmo que en la melodía. (Castellanos 1970: 14)

En su obra, Pablo Castellanos retoma la división de Wigberto Jiménez para periodizar las etapas del México prehispánico y analiza los “avances” musicales de cada horizonte histórico. Desafortunadamente, la compilación de la información, que pretende ser una introducción para estudiantes, se constituye de pocos aportes originales y se ve ensombrecida por no citar una gran cantidad de fuentes que nutrieron al estudio: entre sus páginas son evidentes argumentos y hasta párrafos de autores no acreditados en el texto o en la bibliografía como Charles Boilès, Raúl Hellmer, Robert Stevenson y Gabriel Saldívar. Su utilidad como obra introductoria depende, paradójicamente, del bagaje crítico y claro conocimiento del lector en torno al tema.¹⁸⁹

Durante estos años, la música folklórica del periodo colonial es abordada por pocos investigadores. Uno de ellos es Samuel Martí quién en “Música colonial profana” (1970) indica que todavía hay un acervo de documentos por descubrir, como el que él mismo reporta al encontrar en un archivo estadounidense un manuscrito de fines del siglo XVIII con músicaailable y composiciones ejecutadas en las casas acomodadas del México decimonónico. Otro autor que trabaja el periodo colonial es Pablo Castellanos, quién se interesa en las relaciones entre lo culto y lo popular a partir del siglo XVII en su ensayo “Aspectos del Nacionalismo Musical Mexicano” (1968).¹⁹⁰ Por su parte, Gerónimo Baqueiro Foster es otro estudioso que se acerca al periodo colonial y al siglo XIX, pero enfocado a su tierra natal de la Península de Yucatán. Su mirada a la historia de *La canción popular de Yucatán* (1970) hace un recorrido que parte de la música maya prehispánica, pasa por las tradiciones fandangueras del siglo XVIII y aterriza en las “vaquerías” y la conformación de las modernas orquestas típicas yucatanenses. Un aporte que se une a la previa contribución de Jesús C. Romero (1944) en torno a la vida musical de la Península yucateca.

Mención aparte merece el musicólogo Robert Stevenson, quién en “The Afro-American musical legacy to 1800” aporta datos que cotejan cómo las colecciones de canciones folklóricas españolas publicadas durante el siglo XVI incluyen *ensaladas* como *la negrina* y algunas otras, y discute el repertorio de villancicos de

¹⁸⁹ Por su parte, Samuel Martí publica en 1971 *La música precortesiana*, un intento de catálogo ilustrado de los instrumentos musicales precolombinos que no se aparta de la tendencia acostumbrada por este autor.

¹⁹⁰ Castellanos enlista una gran cantidad de ejemplos que ponen de manifiesto esta relación circular entre expresiones folklóricas y tradiciones cultas, que eventualmente contribuyen al “folklorismo musical del siglo XIX” con el surgimiento de la opera nacionalista: la aparición de popurris en torno a aires nacionales y el cultivo aislado de expresiones populares como el jarabe, la canción romántica y la danza mexicana de parte de músicos “cultos”. Con ello, Pablo Castellanos rastrea históricamente los antecedentes musicales nacionalistas hasta los comienzos mismos del virreinato.

los ss. XVI y XVII “con imitaciones de música negra” (Stevenson 1968b). Probablemente este último sea uno de los primeros acercamientos decididamente musicológicos a la influencia musical africana al identificar características musicales “negras” en villancicos y en canciones llamadas *negros*, *negrillos* y *guineos*. Stevenson además agrega otras varias referencias de archivo que hacen alusión a nombres de músicos negros y mulatos así como a diversiones, bailes y cantos de raigambre africana durante la Colonia (Stevenson 1968a).

Difícilmente podría afirmarse que el gradual surgimiento de la etnomusicología en México se acompañó de cambios significativos generalizados en la producción académica, empero, algunos trabajos extranjeros, principalmente de orientación etnográfica, fueron afinando maneras distintas de acercarse a las expresiones musicales. Un estudio que en definitiva marca nuevos rumbos disciplinarios es *Cognitive Processes in Otomi Cult Music* (1969), una tesis doctoral en etnomusicología presentada por Charles Boilès en la Universidad de Tulane. Boilès aborda, desde un enfoque cognitivo, la manera en que la música es cargada de significado y decodificada en los rituales del *Costumbre* entre los otomíes de Veracruz. Para Boilès, el repertorio instrumental del *Costumbre* “canta” mensajes a los participantes del ritual como si se utilizara texto cantado. La música de violín y guitarra, realiza “señalamientos semánticos” que “son exitosos” en función al grado de conocimiento que tiene el receptor de su propia cultura. Según Boilès, el repertorio musical del *Costumbre* maneja varios grados de comunicación; las ideas comunicadas son conceptualizaciones asociadas con todos los aspectos de la cosmología otomí, reflejando las preocupaciones de una sociedad agrícola y el universo que percibe. El propósito del *Costumbre* es establecer un diálogo entre los humanos y el mundo sobrenatural.

El acercamiento metodológico que propone el estudio es interesante. Boilès graba en diferentes ocasiones las melodías y pide a diferentes personas que verbalicen el significado que éstas tienen para cada uno de los entrevistados. Una lista de formas musicales y sus correspondencias semánticas dejan ver que las melodías no tienen significados absolutos y no pueden ser descifradas simplemente asociando un elemento musical a un significado básico, sin embargo,

[e]s en la interacción de todos los participantes en el Costumbre que uno puede encontrar la llave para descifrar las canciones del Costumbre. A la melodía de una canción es atribuida una carga semántica muy general, usualmente identificando a un sobrenatural, una acción y un escenario. Dada esta información básica, cada individuo añade un contexto modificante que transforma el mensaje contenido de lo general a lo específico. [...] Con un limitado número de contornos de altura, miembros de un panteón [de deidades] son distinguibles el uno del otro, y por medio de contextos rítmicos especiales, los puntos de ambigüedad son clarificados. Los patrones rítmicos indican tipos de conducta en un santuario así como fuera de él, y la forma estructural verifica el área del mundo de los fieles en que el proceso de culto esta siendo llevado a cabo. La profusa colección de ideas suscitadas por una pieza de costumbre puede ser apreciada cuando uno comprende todo lo que puede ser integrado en la forma de una conceptualización sencilla. (Boilès 1969: 144-145)

De acuerdo con Boilès, en términos generales, una pieza del repertorio del *Costumbre* sirve como un estímulo para transmitir un mensaje básico. Al mensaje

básico son agregadas conceptos asociados, abrevados de la especial mirada del mundo del escucha y de otras experiencias compartidas con la comunidad. Cada escucha reacciona de acuerdo a su interpretación del mensaje básico, pero la música contribuye a la interacción de los participantes y la coordinación de actividades ceremoniales. Según Boilès, las melodías de estas piezas no son muy complicadas, empero, la función inherente atribuida a éstas por los otomíes del Zapote, las convierte en sofisticadas señales musicales comunicativas. Con su estudio, Boilès da continuidad a la veta señalada en “Tepehua thought song”, y con ello, marca el sendero de posteriores acercamientos semiológicos a tradiciones musicales mexicanas. Desafortunadamente, este trabajo de Boilès fue poco conocido en el ámbito académico mexicano de fines de los sesenta.

Otro destacado trabajo de ese periodo es el de Thomas Bowen y Edward Moser en torno a los “Aspectos materiales y funcionales de la música instrumental seri” (1970), un logro escrito en torno a uno de los pocos pueblos de cazadores-recolectores todavía existentes a inicios de los años setenta en México. Si bien la música vocal goza de predominio sobre la música instrumental entre los seris, los autores se enfocan en la última, ofreciendo detalladas descripciones de ejecución y fabricación de los instrumentos musicales. El arco percutido, el arco de boca, el “violín” y el “arpa” seri, la flauta, la trompeta de caracol, el “tambor de piso” y el zumbador, entre otros instrumentos, son meticulosamente abordados haciendo hincapié en sus usos y funciones socioculturales. Canto, danza, rituales y algunos aspectos relacionados con los procesos de cambio y el declive de las tradiciones musicales seris son también abordados.

Uno de los escritos que más contribuyó a dar a conocer a Thomas Stanford como investigador fue su artículo “The mexican son” publicado en el anuario del IFMC en 1972.¹⁹¹ En ese escrito Stanford hace un rastreo histórico del término “son” especificando su significado y el de otros importantes términos como “danza” y “baile”. Parte significativa del escrito se dedica a intentar caracterizar el son mexicano mediante sus rasgos musicales, literarios y dancísticos. Para Stanford, uno de los rasgos musicales característicos del son es el uso rítmico del sesquiáltero del cual habla profusamente.¹⁹² Ya desde entonces, Stanford enfoca la atención en las que serán, a la postre, las tradiciones más socorridas entre académicos e instituciones culturales: la música de mariachi, el son jarocho y el son huasteco. Aunque se puede reprochar a Stanford el no advertir influencia africana en el son jarocho o el rebuscado significado etimológico que atribuye al término mariachi; el escrito es un logro ensayo que recapitula mucha información precedente

¹⁹¹ Como ya se ha señalado, el *Catálogo de grabaciones del Laboratorio de Sonido del Museo Nacional de Antropología* (Stanford 1968c) fue uno de los trabajos más importantes que Stanford realizó durante su estancia en el INAH. El catálogo ofrece un inventario parcial del archivo fonográfico basándose en el sistema angloamericano de clasificación utilizado por la Biblioteca del Congreso de Washington, EU.

¹⁹² El tratamiento de Stanford al ritmo sesquiáltero es cuestionable, sin embargo, sus nociones reiteradamente se reproducen en escritos publicados de otros autores. En contraste, una base firme en torno al tema puede encontrarse en el riguroso artículo “El ritmo sesquiáltero. Su difusión y conexión con otros ritmos en América”, de Felipe Ramón y Rivera, publicado en *Archivos Venezolanos de Folklore* en 1954.

combinada con su propia experiencia de campo. Este artículo será el germen de un libro posterior ampliamente conocido y titulado *El son mexicano*.¹⁹³

Uno de los resabios directos del método histórico-geográfico del periodo del Folklore musical se refleja en el *Estudio analítico de la canción “los magueyes”*, un acercamiento de Francisco Moncada (1971) que compendia un amplio muestreo de esta pieza báquica. Moncada se enfoca en el estudio geográfico de 18 versiones de “Los magueyes”, observando sus lugares de procedencia, posibles rutas de dispersión y orígenes, localizando su centro en San Juan de los Lagos con sucesiva difusión hacia Irapuato. El estudio da prioridad al análisis literario y musical en pos de configurar un mapa de dispersión geográfica de las variantes de la canción y un interesante cuadro comparativo de transcripciones musicales con curvas gráficas de las melodías y esquemas rítmicos. La impronta de Vicente T. Mendoza deja verse en el estudio de Francisco Moncada, quién, de acuerdo con Gabriel Moedano, fue el “verdadero” discípulo de Mendoza en el plano musicológico.

De estos años no puede dejar de mencionarse *La danza de moros y cristianos* de Arturo Warman, un trabajo de orientación histórica que en poco tiempo se convirtió en un clásico. Si bien la obra no se enfoca en los aspectos musicales, se ofrece un interesante acercamiento en torno a esta expresión y a sus procesos de integración y mestizaje musical. Warman aborda este tipo de danzas en España, su introducción en México, su éxito en el proceso de sustitución religiosa y su desarrollo hasta la década de los sesenta. Asimismo, bosqueja la distribución de la danza en México y establece cierta clasificación de estas danzas caracterizándolas individualmente. La obra de Warman sienta los precedentes para posteriores estudios de orientación etnográfica en torno a las llamadas “danzas de conquista”.¹⁹⁴

En 1974, Thomas Stanford publica *El villancico y el corrido mexicano*, donde el autor contribuye con documentación sobre la historia del corrido y pretende vincular históricamente al romance español con el corrido mexicano mediante el villancico, forma vernácula religiosa presente desde inicios del virreinato. Stanford encuentra que el corrido se deriva de una forma de jácara, sin embargo, se ofrecen pocas evidencias del desarrollo histórico del género en los siglos XVIII y XIX, por lo que el “artículo” de Stanford se hace acreedor a una dura reseña crítica de Luis Felipe Ramón y Rivera (1974).

Curiosamente, el rumbo de la producción escrita de estos años en algún sentido tiene su *alter ego* en la producción discográfica. En 1972, Lilian Mendelsshon y Pablo Castellanos publican el fonograma *Precolumbian Instruments*, un muestrario de sonidos ejecutados por el músico Jorge Dájer con aerófonos precolombinos

¹⁹³ Otros artículos de Raúl Guerrero, Julio Antonio Coss, Nabor Hurtado, Carmen Sordo, Claire Stevens, Alicia Olivera de Bonfil y John McDowell componen también este periodo de producción académica. Curiosamente, una de las investigadoras que mayor peso tuvo en la institucionalización de la etnomusicología en México, Carmen Sordo Sodi, publicó escritos muy menores por estos años.

¹⁹⁴ También es importante mencionar que en estos años comienzan a aparecer escritos pioneros en torno a las expresiones musicales de raigambre tradicional ubicadas en espacios urbanos. Uno de ellos es el de Jas Reuter titulado “Folklore musical de América Latina” (1969) en el que aborda algunos aspectos de los grupos de “folklore latinoamericano” que a inicios de los setenta pululaban en la ciudad de México.

originales. Raúl Hellmer y Federico Hernández Rincón hacen algo similar con el disco *Música prehispánica y mestiza de México*, un material que inicialmente había sido preparado con fines turísticos para las Olimpiadas de 1968, sin embargo, destaca la grabación de sonidos producidos por peculiares instrumentos arqueológicos, como la famosa flauta triple de Tenenexpan, ejecutada por Charles Boilès, y una flauta doble de Colima. Por su parte, la veta indígena es representada por los fonogramas *Music of the Tarascan Indians of Mexico* de Henrietta Yurchenco (1970), *Marimba Music of Tehuantepec* de Robert Garfias (1973), *Danzas de la Conquista* de Arturo Warman (1970) y discos de la serie *Testimonio Musical de México* como *Música indígena de México* (1970), *Música del Istmo de Tehuantepec* (1972) y *Música de los huaves o mareños* (1974), entre otros.

Las reseñas críticas de algunos de estos fonogramas dan cuenta de la importancia que iba adquiriendo la publicación de grabaciones folklórico-musicales en el ámbito académico de los años setenta (Stanford 1970, Yurchenco 1973, Hellmer 1970). La marcada importancia que adquiere la grabación musical, a la par de una ansiada profesionalización de la formación etnomusicológica, eventualmente contribuirán a consolidar una peculiar institucionalización de la disciplina en diversas instancias culturales durante esa misma década.

El “viraje echeverrista folklórico y populista”

Después del movimiento estudiantil de 1968 y la convulsión política de esos años, varios cambios habrían de dejarse ver en el país. En el ámbito antropológico mexicano hay una crítica profunda a la propia antropología que tiene su reflejo en publicaciones como *De eso que llaman antropología* (Warman 1970). En 1970 cuando muere Alfonso Caso, se cierra una etapa de la política indigenista oficial. Durante el sexenio de Echeverría (1970-1976), Aguirre Beltrán asume la dirección de la política indigenista y con ello una “inusitada expansión de la acción indigenista” caracterizada por la burocratización que desplazaba a la investigación como eje principal favoreciendo la “eficiencia política” y la “justificación técnica” (Medina 1988).

El presidente Luis Echeverría buscó dar un tono cardenista a su administración populista (Vázquez Valle 1988a). Durante ese sexenio hay una pronunciada efervescencia cultural y folklórica: nace la Subsecretaría de Culturas Populares y Educación Extraescolar, la Dirección General de Arte Popular y el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular (FONADAN). Éste último fundado gracias a la esposa de Echeverría, María Esther Zuno Arce, maestra de danza interesada en la cultura del país.¹⁹⁵

En los años siguientes, durante el sexenio de José López Portillo (1976-1982), se apoyó la fundación del Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista y el registro de varios eventos masivos de divulgación. El papel de Carmen Romano Nolk, esposa de López Portillo, sería significativo entre 1976 y 1982 para el apoyo institucional a distintas expresiones artísticas y culturales, especialmente a la música.¹⁹⁶ Esta política coincidió con la intensa actividad de proyección folclorista prevaleciente en un segmento de la juventud mexicana. De acuerdo con Ricardo Pérez Montfort,

[e]n ciertos ámbitos cosmopolitas y “postsesentayocheros” de la ciudad de México, una corriente “latinoamericanista” reivindicaba su interés por expresiones musicales mexicanas que, desde luego, incluían al son jarocho en su dimensión “auténtica”. Entre

¹⁹⁵ Ya siendo presidente Luis Echeverría, María Esther Zuno fundó, en el entonces pueblo de San Jerónimo, la conocida escuela de danza “Las Palomas” donde se impartía la enseñanza de bailes regionales. El propio Echeverría asistía a las celebraciones dancísticas de dicha escuela con motivo del “Día del Padre” (Valencia 2002).

¹⁹⁶ La entonces “primera dama” Carmen Romano, pianista aficionada que gustaba del baile y la música populares, tomó en sus manos la política cultural del país mientras su marido, el presidente López Portillo, contribuía a sumir al país en una de las peores crisis económicas de su historia. La polémica incidencia de Carmen Romano en la política cultural de esos años, puso de relieve más defectos que virtudes, sin embargo, en gran parte a ella se debe la fundación del Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS) -el cual presidió hasta inicios de los ochenta- y el desarrollo de sus tres programas básicos en torno a la promoción, difusión y preservación de la cultura. Hay que recordar que de la labor del FONAPAS se desprendió el surgimiento de instancias como el Centro Cultural Ollin Yoliztli, el Festival Internacional Cervantino y la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. En la primera de ellas surgió la Escuela Piloto de Iniciación a la Música y la Danza, un pionero proyecto educativo -en el que se observa la enseñanza de la música tradicional mexicana- que hasta hoy continúa vigente.

yaravís peruanos, cuecas chilenas, zambas argentinas y una que otra «canción de protesta» latinoamericana se resaltaba la necesidad de revalorar algunos géneros folclóricos mexicanos interpretando alguna chilena guerrerense, alguna pieza purépecha o algún son jarocho, con el fin de integrar a México a esa «unidad latinoamericana» que tanto satisfacía a los discursos nacionalistas de la izquierda y desde luego al viraje echeverrista folklórico y populista. (Pérez Montfort 2003b: 90)

Montfort propone la hipótesis de que este auge de la música folklórica obedece a que

el folklorismo nacionalista para exportación estilo ‘Ballet Folklórico de Amalia Hernández’ había llegado a un callejón sin salida a fines de los sesenta. El régimen posrevolucionario ya no se podía sustentar en un imaginario teatralizado y esquemático. Diego Rivera, Carlos Chávez y Amalia Hernández entre muchos otros habían agotado el modelo. Es necesario recuperar otros elementos. La justificación nacionalista seguía más o menos vigente, sin embargo, ante los embates de lo que entonces se identificaba como ‘imperialismo cultural’ y que no era otra cosa que la paulatina imposición de patrones norteamericanos. Pero ante la modernidad de dicho imperialismo los viejos modelos nacionalistas aparecían gastados. Durante el régimen de Luis Echeverría fue necesario recuperar el discurso nacionalista pero buscándole nuevos contenidos. No en vano lo que daba legitimidad al régimen era su recurrente apelación a ‘lo folclórico’ y ‘lo popular’. La revaloración de las artesanías, de los trajes típicos y del folklor pretendió apuntalar esos ‘nuevos contenidos’ del nacionalismo echeverrista. Ahí es donde entra la recuperación de las expresiones populares un tanto olvidadas, o mejor dicho: comercializadas y desnaturalizadas, como lo fueron el son jarocho, el son huasteco o los sones de mariachi. (Pérez Montfort 2003b: 91)

En este clima populista ve su surgimiento la etnomusicología en México, muy vinculada a la labor de nuevas instancias gubernamentales orientadas a la promoción de la llamada “cultura popular”. La adopción del término Etnomusicología y el eventual declive del Folklore musical en el país van de la mano con el registro fonográfico musical de campo y la publicación de fonogramas. Curiosamente, varios de los acervos donde serían preservados los registros fonográficos se constituirían a la postre como los espacios institucionales destinados a albergar parte significativa de la investigación etnomusicológica. Los acervos van adquiriendo distintos sesgos de acuerdo a sus objetivos, los de las emisoras de radio, por ejemplo, orientan su trabajo hacia el rubro de la difusión, mientras que los de instancias académicas, tienden a tomar la investigación como su prioridad.

La conformación de Fonotecas

El recuento de fonotecas quizá deba comenzar por el importante papel que jugaron dos radiodifusoras hacia fines de los sesenta, Radio Educación y Radio Universidad, que en sus emisiones favorecieron la divulgación masiva de música folklórica (Nualart 1993). La política de trabajo de estas dos emisoras coincidente con los “aires de cambio” de estos años, permitió ampliar la oferta musical radiada, incluyendo ocasionalmente música tradicional mexicana. Los programas de Raúl Hellmer a inicios de los sesenta habían contribuido a instaurar un acervo importante de música folklórica grabada. A partir de 1975, Ricardo Pérez Montfort

se encargó de producir un programa semanal en el que se incluían tradiciones musicales mexicanas (Pérez Montfort 2003b). La necesidad de configurar nuevos programas para ser difundidos al aire, obligó a conformar una vasta fonoteca de música popular en ambas emisoras teniendo como prioridad la labor de divulgación.¹⁹⁷

Pero serían los acervos vinculados a instancias académicas los que realmente darían cabida a las actividades de investigación. Uno de los más importantes fue el acervo del INAH. Desde sus inicios, y sin realmente proponérselo, la serie *Testimonio Musical de México* consolida paulatinamente un espacio para el estudio de las tradiciones musicales en esa institución. Como ya se ha señalado, los primeros doce fonogramas fueron editados con el auspicio de la Sección de Servicios Educativos del Museo Nacional de Antropología, sección a cargo de Cristina Sánchez de Bonfil. La mayoría de ellos fueron producto de las investigaciones de Arturo Warman, sin embargo, este investigador decide dejar el proyecto en 1974 (Moedano 1995) y es entonces que Irene Vázquez queda como encargada de la preparación de nuevos discos y reediciones. De acuerdo con Irene Vázquez,

casi por las mismas fechas en que se destinó a una persona [Irene Vázquez] para ocuparse de los discos, se dio otra coyuntura: la de haber conseguido como donación parte de los materiales de campo grabados en cintas magnetofónicas por J. Raúl Hellmer, el conocido investigador del folklore musical de México, que había fallecido en 1971. Esa donación -que también incluyó un buen lote de instrumentos musicales prehispánicos y contemporáneos tradicionales, los cuales se conservan ahora en el Museo Nacional de Antropología- permitió reforzar las peticiones hechas a las autoridades del INAH, relativas a la adquisición de un equipo básico para poder iniciar investigaciones en el campo de folklore musical, ya como parte del trabajo de la institución. Desde el inicio se aspiraba a cubrir dos aspectos que se complementan: a) establecer una fonoteca especializada en el folklore musical de México, y b) proseguir las investigaciones encaminadas a producir más discos” (Vázquez Valle 1980: 4).

Así, en 1974, se crea la llamada “Oficina de Edición de Discos” que aunque cuenta ya con presupuesto y equipo propio, “en su nombre lleva la penitencia, es decir, el propósito específico de su creación” (Vázquez Valle 1980: 4): la oficina se dedica exclusivamente a preparar discos para su edición, lo que implica grabaciones de campo y la redacción de notas que permitan una mejor comprensión de la música. Irene Vázquez, encargada de la Oficina, subraya la importancia del disco como medio de divulgación:

podría decirse que la ‘praxis’ de nuestra concepción del folklore consiste precisamente en plasmar el resultado de nuestras investigaciones en un medio de difusión amplio, como es el disco. De otra suerte, ¿para qué trabajar estudiando el folklore, fenómeno esencialmente colectivo, si el producto hubiera de quedar circunscrito a pocas

¹⁹⁷ “Un espacio radiofónico emblemático de los años setenta y ochenta fue el programa «Panorama Folclórico» que se transmitía todos los días en las primeras horas de la mañana. Incluía invariablemente materiales fonográficos populares y folclóricos mexicanos y latinoamericanos entre los que destacaba la colección de fonogramas editados por el INAH, FONADAN y Discos Pueblo. Con comentarios entre banales y profundos, casi siempre basados en investigaciones in situ, o por lo menos con ciertas referencias literarias, sociológicas e incluso antropológicas, capaces de contextualizar las músicas que se iban programando, dicho programa contribuyó a la generación de una conciencia bastante generalizada sobre la importancia de estos valores culturales contemporáneos”. (Pérez 2003b: 91)

personas, así fueran las que acostumbran leer artículos y libros? (6).

Vázquez Valle narra cómo la Oficina continúa su labor durante esos años, aunque generalmente en condiciones adversas, logrando integrar con grandes esfuerzos un “archivo sonoro” y una discoteca.

En 1980, la Oficina de Edición de Discos “extendió su campo de acción hacia la literatura oral (no cantada). En consecuencia, por disposición del profesor Gastón García Cantú, entonces director del Instituto, en 1982 la oficina cambió su denominación y su jerarquía administrativa y se transformó en el Departamento de Estudios de Música y Literaturas Orales, con la maestra Irene Vázquez Valle al frente de él hasta marzo de 1985, fecha en la que se le transfirió el cargo al profesor Gabriel Moedano Navarro” (Moedano 1995: 166). El DEMLO “llevó a cabo proyectos de investigación en los campos de la etnomúsica, del folclor narrativo y del teatro popular en diversas zonas del país (sobre todo en el medio rural) aplicando un criterio de prioridades” (166). Entre 1985 y 1988 se hicieron avances o se culminaron los proyectos: “La producción musical del istmo oaxaqueño” de Violeta Torres; “Los estudios etnomusicológicos en México (1900-1952)” y “Evocaciones de la máquina parlante” de Irene Vázquez; “Las tradiciones orales y musicales de los afromestizos de México” y “Atlas de gastronomía” de Gabriel Moedano; “Leyendas coloniales y colonialistas de la traza de la ciudad de México” de Isabel Quiñónez; y “El ciclo de Navidad en México; drama y representaciones” de Gerardo Velázquez. En 1988, luego de una reducción de dependencias del INAH, el DEMLO fue eliminado del organigrama de esa institución. Por su parte, el acervo de fonogramas, llamado desde tiempo antes “Fonoteca”, a partir de mayo de 1985 fue puesto a cargo del músico René Villanueva, aunque en 1989 es otra vez dirigida por Irene Vázquez (Boletín del INAH 1985a).

Durante los años setenta, lapso que Irene Vázquez comprende como un “periodo de aparente repunte folklórico” (Vázquez Valle 1988a: 323), la producción fonográfica, es el aspecto más visible de los estudios sobre música tradicional y, no pocas veces, el único resultado producto de una investigación académica. La intensa producción fonográfica, de Arturo Warman, primero, y de Irene Vázquez después, contribuye a fraguar paulatinamente la imagen del investigador folklórico-musical como un creador de fonogramas. Luego de un primer título publicado en 1964, entre 1967 y 1978, se publican 21 títulos de la Serie *Testimonio Musical de México*, de los cuales, en 14 participa directamente Warman, en nueve Irene Vázquez y en cinco Thomas Stanford, en algunos compartiendo créditos. Esta significativa producción (casi dos discos por año en promedio) establecería en buena medida los parámetros de publicación fonográfica en la disciplina. Si bien la publicación de discos de música tradicional tiene para entonces larga trayectoria, la sola producción de esta serie en un lapso de once años no es igualada por toda la producción previa de discos de las iniciativas aisladas precedentes.

Otra instancia importante para los estudios etnomusicológicos fue la Dirección General de Arte Popular fundada en 1971. A poco tiempo de su creación, Alberto Beltrán, a cargo de la Dirección, nombra a Gabriel Moedano como jefe del “Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares”. Moedano integra a

su departamento a investigadores como: Lilian Scheffler, Emma Cossio, Hilda Rodríguez, María del Carmen Díaz, Amparo Sevilla, Elizabeth Cámara, Arturo Chamorro y María Cristina Morales (Rodríguez 1988). De 1972 a 1977 Moedano dirige un proyecto enfocado en el Folklore y Arte Popular de Tlaxcala; es evidente que Moedano, como parte de la generación de folklorólogos críticos, guía el trabajo con una perspectiva más integral abordando la danza, la música y la literatura con un enfoque antropológico. Las investigaciones conllevan estancias en campo de uno a tres meses. La labor fructifica en varias publicaciones, entre las que destaca la de Arturo Chamorro en torno a la música tradicional de Tlaxcala. Es importante subrayar que, en ese escrito, tanto Chamorro como Stanford (quién hace la presentación), enfatizan en la “mirada etnomusicológica”, la importancia de la grabación y el equipo de registro, así como la relevancia de estudiar la “música en su contexto” (Chamorro 1983a).

En 1977, la Dirección General de Arte Popular cambia su nombre a Dirección General de Culturas Populares (DGCP) y también realiza cambios en el personal de investigación. Alrededor de 1978, Thomas Stanford regresa de Estados Unidos para encargarse del “Departamento de Etnomúsica” en la DGCP, sin embargo, lo deja en 1983 para integrarse a laborar como docente de tiempo completo en la ENAH. También hacia fines de setenta, otro investigador, Max Jardow Pedersen, colabora con la DGCP realizando investigaciones en Yucatán. Alrededor de 1985, con el acervo de registros fonográficos hasta entonces existente, se funda la Fonoteca del Centro de Investigación Documental (CID).

Un aspecto que caracterizó la gestión de Luis Echeverría como presidente fue la fundación de “Fondos Nacionales” para el fomento al “desarrollo social”. Como parte de esta política, en julio de 1973 se funda el *Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana* (FONADAN), un organismo puesto a cargo de Josefina Lavallo como directora. Con el propósito de conocer, estudiar y difundir las danzas tradicionales mexicanas, el FONADAN reúne a un equipo de investigadores de especialidades como la etnomusicología, la coreografía y la etnografía, que se encargan de llevar a cabo algunos proyectos de divulgación. Los encargados de las cuestiones etnomusicológicas fueron los investigadores Felipe Ramírez Gil y Mario Kuri Aldana, ambos con antecedentes en la investigación folklórico-musical. Las investigaciones implican la realización de una gran cantidad de grabaciones, realizadas entre 1973 y 1984, que tienen como resultado “la publicación de trece discos de danza y bailes populares, dieciséis cassettes, seis películas, varias conferencias audiovisuales, minicortos, programas de radio, el registro de las danzas de varios estados de la República, nueve folletos y tres publicaciones [libros]” (Rodríguez 1988: 349).

Es importante destacar que el FONADAN desde sus inicios comprende ya como “etnomusicológico”, una parte significativa de su quehacer institucional, contribuyendo con ello a la legitimación de la disciplina como saber académico. De hecho, las publicaciones del FONADAN contribuyen a ratificar un tipo de investigación que ya para entonces era una especie de “modelo” a seguir y que deja ver las principales preocupaciones: la transcripción de fragmentos musicales de orden meramente descriptiva, cierta idealización de las tradiciones musicales y

un subyacente espíritu de “rescatismo” cultural. Un volumen monográfico que se publicó fue dedicado a La Danza del Tecuán (FONADAN 1975) de San Francisco Cuauzosco, Estado de México, interesante por combinar para cada son individual de la danza, una “simbología” coreográfica con transcripciones musicales de las piezas ejecutadas. Una gran cantidad de imágenes, y el análisis formal coreográfico y musical del repertorio completa el cuadro del estudio. El único volumen del Catálogo Nacional de Danzas (1974) que se publicó, se enfocó en las tradiciones de Chiapas, dando cuenta del interesante y ambicioso proyecto inconcluso, de ofrecer un panorama de las tradiciones dancísticas mexicanas considerando su distribución geográfica, sus principales características músico-coreográficas y sus funciones socioculturales. El procedimiento usual del FONADAN era trasladar a la ciudad de México a los integrantes de la danza para registrar en sus oficinas sus ejecuciones, y más tarde hacer presentaciones en la ciudad (Rodríguez 1988). El FONADAN permanece activo hasta 1984, año en que es desintegrado y su acervo pasa a formar parte de la Dirección General de Culturas Populares.¹⁹⁸

El Instituto Nacional Indigenista (INI) funda en 1977 el Archivo Etnográfico Audiovisual, un acervo destinado a conservar los registros que desde mediados del siglo XX se venían haciendo en dicho Instituto. En el mismo año se crea también la “Unidad de Etnografía y Etnomusicología” como sección especializada del propio Archivo Audiovisual. Poco después, éste se constituye como “Departamento de Etnomusicología”. Para la integración del acervo juega un papel importante la grabación de 57 Encuentros de Música y Danza Tradicional Indígena llevados a cabo entre 1977 y 1982 por el INI (México Indígena 1985a). Posteriormente, el acervo crece con la donación de una copia del acervo de grabaciones de Henrietta Yurchenco, así como copia de las grabaciones históricas de Carl Lumholtz de fines del siglo XIX. También el “Sistema de Radiodifusoras Culturales e Indigenistas” aporta materiales para acrecentar su acervo. En colaboración con el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS), el INI publica una gran cantidad de fonogramas, producto de la enorme cantidad de grabaciones de música indígena que realizó entre 1977 y 1982. Sin duda, la del INI se constituye como la fonoteca más importante en cuanto al registro de expresiones musicales indígenas del país. Investigadores como José Antonio Guzmán, Jesús Herrera Pimentel, Carlos Saldívar, Agustín Pimentel, Alejandro Méndez, Armando Zayas, Gema Camacho, Thomas Stanford, Alejandro Alcocer, colaboraron por esos años en las investigaciones de corte etnomusicológico. Hasta 1988, en relación a la música tradicional, el INI había publicado cinco video-documentales, seis materiales fílmicos, dos diaporamas y doce fonogramas (Zayas 1988).

En el ámbito musicológico, una de las pocas instancias que hereda, preserva e incrementa sus acervos fonográficos es el *Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”* (CENIDIM), fundado en 1974

¹⁹⁸ Otra instancia similar fue el *Fondo Nacional de Fomento para las Artesanías* (FONART), un organismo fundado como Fideicomiso en mayo de 1974 con el propósito de preservar, comercializar y difundir la obra de los artesanos mexicanos. Entre sus actividades publicaron varios fonogramas de música folklórica, como *Música de Jalisco a través de la Historia* (1972); *Son. Antología del son de México* (1982); *Diciembre en la Tradición Popular, confites y canelones* (1984), entre otros.

por decreto presidencial, retomando una iniciativa de Carmen Sordo Sodi, entonces jefa de la Sección de Investigaciones Musicales del INBA. Carmen Sordo, como primera directora del CENIDIM (1974-1978), puso atención a su valioso acervo fonográfico consolidando una fonoteca de orientación académica.

En términos generales, las “fonotecas” fueron destinadas principalmente a “editar” y “guardar” acervos fonográficos. Pese a que la labor en estos lugares estuvo, desde un comienzo, vinculada a la investigación y difusión, la reflexión profunda sobre su razón de ser fue escasa¹⁹⁹. Así, estos recintos fueron tomando forma sobre la marcha, de manera más circunstancial que planeada; de ello se desprende ahora, en parte, la falta de coherencia que históricamente presentan algunos de ellos. También debe mencionarse que desde mediados de los setenta comienza a generalizarse la necesidad de fundar un archivo fonográfico nacional. Para 1975, Moedano habla de un “Archivo Nacional de Tradiciones” (Moedano 1975), mientras que Irene Vázquez en 1980 ya subrayaba la necesidad de conformar un “Archivo sonoro nacional” (Vázquez Valle 1980: 3). Más tarde, René Villanueva, la “Red de Fonotecas” y el “Seminario de Fonotecas” pugnarían por el mismo objetivo.

Por otro lado, es perceptible el afán rescatista de las fonotecas como una de sus tareas principales, ante el panorama de las expresiones musicales tradicionales que se veían “amenazadas por el cambio y la modernización” (Moedano 1975: 11). En sus textos de esos años, tanto Irene Vázquez como Gabriel Moedano hablan ampliamente del rescate de tradiciones que se lleva a cabo en la Fonoteca del INAH:

La necesidad de llevar a cabo tal tipo de trabajos científicos se hace todavía más patente cuando se observan los rápidos procesos de cambio que están ocurriendo y que se acentuarán cada vez más, debido a las particulares formas de desarrollo del capitalismo en los diferentes estados del país en los que aún subsiste esa población, lo que traerá consigo profundas transformaciones en su cultura e identidad étnicas. Por las anteriores razones, hemos considerado necesario y oportuno proponer, dentro de la Oficina de Edición de Discos, del INAH (dedicada como se sabe, al rescate, estudio y difusión de las expresiones musicales tradicionales del país), un proyecto de investigación sobre las tradiciones orales y musicales de los afromexicanos [...]. (Moedano 1980b: 24)

También en el INI puede advertirse tal postura. En uno de sus escritos, Armando Zayas deja ver el tono de premura en el rescate y documentación de las tradiciones musicales indígenas que preocupaba por entonces en el quehacer etnomusicológico:

conviene dejar plasmados en documentos escritos y sonoros aquellas expresiones que se están perdiendo tanto por la invasión cultural que realizan los medios de comunicación masiva -canales que tienen la ventaja de penetrar hasta las comunidades más remotas-, como por la innegable influencia de las modas musicales, así como por circunstancias de carácter económico y social que provocan fenómenos como la migración, entre otros. (Zayas 1988: 550)

Así, las fonotecas guían parte significativa de su labor por el “rescate” (Stanford

¹⁹⁹ En la práctica, entre las diferentes personas que han tenido a su cargo una fonoteca, el término mismo de *fonoteca* revela varias acepciones. La denominación bien merece una revisión histórica que contraste las orientaciones que cada fonoteca ha seguido.

1983a), lo que en realidad significaba el registro fonográfico de la mayor cantidad de expresiones musicales posibles, más que el análisis de las condiciones que promovían el declive de las tradiciones.

Las actividades de difusión, los cursos y las reuniones académicas

Los últimos años de la década de los setenta están marcados por la intensa actividad de difusión que en torno a las tradiciones musicales mexicanas hicieron distintas dependencias culturales del Estado. Una muestra de ello fueron los *Encuentros Indígenas de Música y Danza Tradicional* organizados por el INI. Se trató de 50 encuentros llevado a cabo en diferentes partes del país, que fueron grabados y registrados para formar parte del Archivo Etnográfico Audiovisual. El área de Enomusicología del INI, en parte nace por la necesidad de ordenar y catalogar estos materiales (México Indígena 1985a). Los encuentros se realizaron de 1977 a 1982 y se publicaron varios fonogramas con selecciones de la música grabada de 1982 a 1984.²⁰⁰ Uno de los objetivos de los encuentros fue el de promover el resurgimiento de algunas tradiciones entregando a los músicos participantes instrumentos musicales “como premio por su participación” (Jardow Pedersen 1979: 23).

Otro espacio importante de difusión fueron las radiodifusoras, en especial, Radio Educación que a partir de 1978 promovió encuentros de músicos regionales, como el *Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan, Veracruz*. El auge de estos encuentros contribuiría a cimentar las bases de un pronunciado resurgimiento de las tradiciones musicales jarochas durante el último cuarto del siglo XX. Entre 1981 y 1983, Radio Educación difundió una serie de programas intitulada “La música popular en México”, emisiones preparadas con la colaboración del Departamento de Enomusicología de la DGCP, a cargo de Thomas Stanford. Éste mismo investigador colaboró entre enero y febrero de 1982 en la transmisión de una serie de ocho programas en torno a la música popular difundidos por el canal 13 de televisión (Stanford 1983a).

En estos años, la intención de promover la revitalización de las expresiones musicales tradicionales también se manifestó dándolas a conocer en las urbes mediante recitales públicos de los protagonistas de las tradiciones. De 1979 a 1982, la “Coordinación de Enomusicología” del CENIDIM realizó los llamados “Festivales Nacionales de Música y Danza Autóctonas” una serie de eventos que, por años consecutivos, reunieron en una fecha a músicos tradicionales de diversas regiones del país. Manuel Enriquez, entonces director del CENIDIM, apoyó al equipo de etnomusicólogos que para entonces conformaban la coordinación para la realización de estos eventos: Hiram Dordelly, Federico Hernández, Guillermo Contreras y Fernando Nava. Una selección de las interpretaciones del cuarto festival fue posteriormente editada en un fonograma de larga duración (LP) (Dordelly y Contreras 1986).

²⁰⁰ En la mayoría de los eventos organizados por estos años, se utilizó un formato performativo “occidental” donde la audiencia se encontraba separada de los ejecutantes, a quienes observa al frente en un escenario, en una disposición abiertamente orientada a la presentación escénica.

Junto a los eventos de difusión, uno de los rasgos característicos de fines de los setenta y el primer lustro de la década de los ochenta fue la gran cantidad de seminarios que ayudaron a apuntalar el surgimiento de la etnomusicología. En agosto de 1978, por ejemplo, se llevó a cabo el *Primer Seminario de Etnomusicología Latinoamericana* para el grupo piloto del Taller de Etnomusicología de la Escuela Nacional de Música, que fue impartido por Luis Felipe Ramón y Rivera e Isabel Aretz. Un año después, Charles Boilès hizo una breve visita a Jalapa, Veracruz, con motivo del *Primer Seminario Nacional de Etnomusicología* celebrado en la Universidad Veracruzana del 28 noviembre al 15 de diciembre. Boilès dirigió un curso sobre “Metodología de la investigación etnomusicológica” y “Organografía”, aunque varios otros tópicos (“Introducción a la Etnomusicología”, “Antropología de la música”, “Metodología de campo”, “Técnicas de grabación”, “Transcripción musical”, “Promoción y fomento cultural”) fueron también tratados en el seminario por ponentes como George List, Felipe Ramírez Gil, Max Jardow Pedersen, Thomas Stanford, Roberto Williams y Jas Reuter (Pous 1988).

Durante la gestión de Manuel Enríquez como director del CENIDIM fueron realizados cursos encaminados a mejorar la preparación organológica de los investigadores, con el fin práctico de hacer realidad un “Museo de Instrumentos Musicales”. Los cursos fueron impartidos por dos connotados musicólogos cubanos: Argeliers León y Olavo Alén.²⁰¹ Por otra parte, a inicios de junio de 1982 se celebró un segundo *Seminario de Etnomusicología*, organizado por Thomas Stanford en la Universidad Autónoma de Puebla (Stanford 1983a).

Aunque los cursos y seminarios jugaron un papel importante en estos años, quizá fueron las reuniones académicas las que más pugnaron por establecer un diálogo disciplinario en esta nueva comunidad de estudiosos. En junio de 1982 se celebra la *Primera Mesa Redonda de Folklore y Etnomusicología* en Zamora, Michoacán, donde participan investigadores del campo del Folklore y la ya diferenciada etnomusicología. La Mesa Redonda se planteó ambiciosos objetivos al reunir a connotados ponentes nacionales e internacionales en torno a una diversidad de temáticas: “Balance de los estudios de Folklore”, “Perspectivas de la Etnomusicología como ciencia”, “Documentación e investigación de la música indígena”, “Medicina tradicional y etnobotánica”, “Cultura y tradición en el Occidente de México”, “Alcances y futuro del Folklore” y “Folklore y Educación”. Uno de los investigadores del Comité organizador fue Arturo Chamorro, su papel para llevar a cabo este evento académico fue fundamental. Un año después, se publica *Sabiduría Popular*, memoria que reproduce la mayoría de las ponencias presentadas en la *Primera Mesa Redonda de Folklore y Etnomusicología*, y tres textos en homenaje a Mendoza, Paredes y Horcasitas.²⁰²

Luego de la desaparición física de Gabriel Saldívar en 1980, y a partir de una invitación hecha por Francisco Alvarado Pier, se reestructura la Sociedad Mexicana

²⁰¹ Comunicación personal de Violeta Torres, Museo Nacional de Antropología, 1 de abril de 2009.

²⁰² Algunos de las ponentes que no aparecen en la publicación por haber decidido publicar sus trabajos de manera posterior fueron: Aurelio González, Amparo Sevilla, Hilda Rodríguez y Arturo Salinas, entre otros.

de Musicología fundada por Jesús C. Romero en 1953. Un grupo de investigadores jóvenes, liderados por Alvarado Pier, se dan a la tarea de hacer resurgir a esta Sociedad mediante la organización de tres congresos, el primero de ellos, celebrado en Ciudad Victoria, Tamaulipas, en julio de 1984; el segundo, en octubre de 1985, en Morelia, Michoacán; y el tercero en la ciudad de Guanajuato en noviembre de 1988. La memoria del *Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología* es publicada en 1985, mientras que la del segundo sale a la luz en 1988. En los dos primeros congresos la totalidad de los participantes se aboca al campo del Folklore musical y la Etnomusicología.

Por otro lado, en junio de 1985, el Instituto Nacional Indigenista organizó el *Primer Seminario de Música Indígena de México*, un evento que pretendía contribuir al estudio, difusión y promoción de la música indígena de México. El evento reunió enfoques en torno a una diversidad de temas: la música prehispánica y sus fuentes de estudio, el concepto de música indígena, música indígena contemporánea de Yucatán y el Istmo, educación y música indígena, y la promoción y difusión de la música indígena. Al parecer, una segunda versión del Seminario fue celebrada en julio de 1986.

A inicios de los ochenta la llamada “música popular” todavía no era incluida dentro del campo de estudio etnomusicológico en México. A los ojos de no pocos investigadores, las expresiones musicales seguían estando bien diferenciadas: lo indígena de lo mestizo, lo urbano de lo rural, etc. Sin embargo, en estos años se encontraba en franco apogeo el discurso en torno a la cultura popular de Guillermo Bonfil quién pugna por el conocimiento y estudio de una plétora de expresiones urbanas (Museo de Culturas Populares 1982). La Dirección General de Culturas Populares fue una de las instancias que mostró interés en la música popular urbana (Macari 1985); hay que recordar que, desde mediados de los setenta, los bailes masivos en los que se presentaban “Los Tigres del Norte”, “Los Bukis” y “Acapulco Tropical” se habían convertido en todo un fenómeno tanto en la ciudad de México como en las urbes del interior del país. Por ese tiempo, estaban también en escena músicos como Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Amparo Ochoa y Oscar Chávez, así como varias agrupaciones de música ecléctica del llamado “movimiento rupestre”. Una iniciativa que pretendió reflexionar académicamente en torno a la producción, consumo y difusión de todas estas expresiones fue el foro *¿Qué onda con la música popular mexicana?*, un encuentro en el que se dieron cita músicos, críticos, promotores, maestros e investigadores. René Villanueva, Carlos Monsiváis, Ricardo Pérez Montfort, Antonio Zepeda, Pablo Garrido y Alain Derbez fueron algunos de los ponentes en ese evento. Las actas del foro fueron publicadas en 1983 y dan cuenta de una heterogeneidad de inquietudes en torno al tema. Con este evento y otros organizados por la Dirección General de Culturas Populares comienza a estrecharse el espacio entre la “música tradicional” y la “música popular” como objeto de estudio de la etnomusicología en México.

Uno de los investigadores que más se interesó en el estudio de la música popular fue el filósofo español Jas Reuter, coautor del *Cancionero Folklórico de México*, que inclusive, consideró a la música de tradición oral como parte del “cajón de sastre” de la música popular (Reuter 1980). Como funcionario cultural, Reuter jugó

un papel central como vínculo entre distintas instancias culturales del estado para intentar coordinar por vez primera los escasos recursos destinados al estudio de la música tradicional en un esfuerzo común. A raíz de una iniciativa suya, en febrero de 1983 comenzaron a reunirse varios colaboradores de las instituciones que formaban el Sector Cultural de la Secretaría de Educación Pública. Su propósito era analizar la posibilidad de coordinar las distintas actividades, encontrar mutuos apoyos en los programas de trabajo de cada institución y evaluar la labor hasta entonces realizada.²⁰³ Las reuniones pusieron de manifiesto la necesidad de formalizar estas iniciativas y darles un “cuerpo programático” por lo que hacia fines de 1983, se estableció el “Consejo de la Música Popular Mexicana”, aunque formalmente instalado en mayo de 1984 (Reuter 1985a). Las instituciones participantes fueron el CENIDIM, la Dirección General de Culturas Populares, el FONADAN, el INAH, el INI y el Museo Nacional de Culturas Populares. Los directores de cada institución nombraron como representantes en el Consejo a los siguientes investigadores: Hiram Dordelly y Guillermo Contreras (CENIDIM), Jas Reuter y Susana Dultzin (DGCP), Mario Kuri-Aldana y Joaquín Guzmán (FONADAN), Irene Vázquez y Gabriel Moedano (INAH), Armando Zayas y Jesús Herrera (INI), Eblém Macari y Jorge Miranda (MNCP). De acuerdo con Jas Reuter, los objetivos principales del Consejo fueron:

colaborar de tal manera que los programas de las seis instituciones miembros tengan mayor coherencia y eviten cualquier duplicación inútil de sus actividades, [...] formular un programa de acción que incluya proyectos del Consejo y que cualquiera de las instituciones miembros difícilmente podría realizar por sí sola [...], apoyar en lo posible la actividad etnomusicológica que se realice en otras instituciones gubernamentales, en universidades y demás centros educativos, en casas de cultura, y por iniciativa de individuos y grupos particulares. (Reuter 1985a: 47)

El Consejo se proponía hacer énfasis en la recopilación e investigación de la “música popular”, la capacitación de sus investigadores, la elaboración de materiales didácticos, el fomento del cultivo de la música y su difusión. Reuter subraya la función de asesoría del Consejo, así como su objetivo de establecer una red de comunicación entre la comunidad del ramo. Uno de los resultados de este Consejo fue la conformación del sello editor fonográfico “Cenzontle” bajo el cual se editaron más de una docena de fonogramas principalmente de música indígena. Asimismo, el Consejo coordinó varios eventos académicos, festivales y seminarios, y elaboró un *Directorio nacional de instituciones y personas relacionadas con el campo de la música popular mexicana* y un *Folleto de recursos musicales de las instituciones del Consejo*, aunque ambos trabajos quedaron inéditos (Loza 1990). En suma, luego del “repunte folklórico” de la década de los setenta, la coincidencia de un grupo de activos investigadores en las instancias más importantes de cultura del estado, alienta la efervescencia del quehacer

²⁰³ De acuerdo a Mario Kuri (1985), un documento de Jas Reuter llamado “Lineamientos para un plan nacional de fomento a la música tradicional” dio origen a la formación del Consejo. El documento fundamentaba con un diagnóstico de la situación, la necesidad de emprender acciones dedicadas a fortalecer la recopilación e investigación musical, la capacitación de investigadores, y la promoción y difusión de la música popular.

etnomusicológico a inicios de los ochenta. En general, en los festivales, los cursos y los congresos puede identificarse el predominio de una concepción etnomusicológica de fines “aplicados”, ya fuera para conformar un museo de instrumentos, dar a conocer a las tradiciones musicales en las urbes o impulsar el resurgimiento de ciertas tradiciones. A pesar de los propósitos comunes de los investigadores vinculados a las instituciones de cultura, las condiciones económicas de un país en crisis no permiten dar continuidad a las iniciativas y proyectos gestados durante estos años. El propio “Consejo de la Música Popular Mexicana”, que une esfuerzos interinstitucionales para maximizar los recursos disponibles, disminuye su trabajo desde mediados de los ochenta. En realidad, pocos acercamientos de estos años reflexionan en torno al rumbo teórico-metodológico de la investigación musical como tal; la mayor parte del discurso versó en torno a las necesidades consideradas como prioritarias y una concepción “práctica” de la etnomusicológica en relación a las mismas.

Las publicaciones en el segundo lustro de los setenta e inicios de los ochenta

Durante el régimen de López Portillo (1976-1982), el apoyo gubernamental a las tradiciones populares dejó perceptibles resultados en las instancias de cultura. Quizá lo más representativo de ese lapso fue la publicación de música grabada mediante trabajo de campo. La “Oficina de Edición de Discos” del INAH, por ejemplo, publicó en esos años alrededor de quince fonogramas en los que la labor de Arturo Warman, Thomas Stanford e Irene Vázquez fue fundamental. El FONADAN, por su parte, mediante su “Equipo de Etnomusicología”, publicó alrededor de diez fonogramas en torno a la música de carnaval, las danzas de la región lacustre de Michoacán, el Istmo de Tehuantepec, sones y chilenas de la Costa Chica, y el huapango, entre otros. En el equipo etnomusicológico del FONADAN estaba Felipe Ramírez Gil y Mario Kuri quienes realizaron la mayoría de los registros fonográficos; de hecho, ambos investigadores participaron en el libro *La danza del Tecuán*, un estudio del FONADAN (1974) de incipientes matices etnomusicológicos que presenta la transcripción simultánea de las evoluciones coreográficas y las partes musicales para danzarlas.

Por otro lado, los Encuentros de Música y Danza Indígena organizados por el INI también derivaron en la publicación de fonogramas con selecciones de música de los eventos. En la “Unidad de Etnomusicología” del INI participaban por entonces José Antonio Guzmán, Agustín Pimentel, Jesús Herrera y Alejandro Méndez. Algo similar sucedió con los Festivales Nacionales de Música y Danza Autóctonas organizados por el CENIDIM de los que se publicaron algunos fonogramas a inicios de los ochenta. Hiram Dordelly, Federico Hernández, Guillermo Contreras y Fernando Nava constituyeron el equipo de etnomusicología del CENIDIM por esos años.

En lo concerniente a escritos publicados, puede notarse que resurge el interés en los acercamientos historiográficos. En 1974, Juan S. Garrido publica su *Historia de la Música Popular en México (1896-1973)*, un somero recuento de los géneros musicales populares de México desde fines del siglo XIX hasta la década de los

setenta.²⁰⁴ En su obra, Garrido delimita claramente su objeto de estudio al no incluir a la música de tradición oral; con Garrido, el término “música popular” adquiere el significado que se ha generalizado actualmente, al comprender específicamente aquellas expresiones supeditadas a la dinámica de una industria musical y a la difusión mediática masiva. Del acercamiento de Garrido es interesante su énfasis en el contexto histórico que rodea a cada género, así como el acento puesto en los músicos, compositores y las piezas de mayor éxito.²⁰⁵

Un par de años después, Claes af Geijerstam, publica un estudio casi complementario al de Garrido, *Popular Music in Mexico*, publicado en Estados Unidos. El escrito de Geijerstam, apoyado sustancialmente en los testimonios de Juan S. Garrido y Carmen Sordo Sodi, deja ver un panorama limitado de la “música popular” en México que incluye a algunas expresiones tradicionales como el mariachi, el huapango y el son veracruzano, pero que en realidad abunda en los géneros populares mediáticos. Geijerstam es uno de los primeros en reflexionar en torno a los laxos conceptos de “música tribal y étnica”, “música folklórica”, música tradicional” y “música popular”. Aunque el libro es un interesante esfuerzo por dar cierto marco de clasificación a una compleja gama de expresiones musicales mexicanas, recibe duras críticas de Mark Fogelquist (1976), estudioso estadounidense del son jalisciense, quién a su vez recibe poco después una réplica de Geijerstam (1977).

Por su parte, Yolanda Moreno Rivas publica una de las compilaciones historiográfica más logradas en torno a la música popular, *Historia ilustrada de la Música Popular Mexicana* (1979), un trabajo que se edita en fascículos ilustrados acompañados de fonogramas, que aborda algunos de los temas más representativos, desde el Porfiriato hasta los años setenta del siglo XX. Desafortunadamente, el tratamiento de la llamada “Alma viviente de la música mexicana o música regional de siempre” es muy general, presentando un panorama poco preciso de la música de tradición oral. En ese sentido, la obra de Moreno Rivas viene a ser parcialmente complementada por la publicación de *La música popular de México* (1980) una perspectiva personal (nutrida de 30 años de recorridos de Jas Reuter por casi todo México) que no deja de privilegiar sólo algunas temáticas, pero que cumple su cometido como “introducción” documentada a las tradiciones musicales mexicanas.²⁰⁶ La obra abarca una diversidad de expresiones musicales desde tiempos prehispánicos hasta el siglo XX, no dejando de lado el relegado tema de la influencia africana en la música mexicana; temas como la música religiosa mestiza, el cancionero infantil, el corrido, la canción, el jarabe y hasta el “neo-folklore” se dan cita en el estudio, aunque el tópico más profusamente abordado es la

²⁰⁴ Uno de los pioneros en abordar al tema de la “música popular” fue el folklorista Daniel Castañeda con un interesante estudio sobre el compositor Agustín Lara publicado en 1941.

²⁰⁵ Otro escrito de Juan S. Garrido, “La situación de la canción popular mexicana” (1976), pone de relieve lo que el autor comprende como una crisis de la música popular, tendiente a complacer estratos sociales específicos mediados por la influencia de los medios masivos de comunicación.

²⁰⁶ Reuter ofrece un repaso de las categorías utilizadas para designar a la música de tradición oral (folklórica, vernácula, popular, tradicional, etnográfica, regional) sin una posición propositiva al respecto, aunque acompañada de interesantes reflexiones en torno a la relatividad de categorías generalizantes como “prehispánico”, “indígena” y “mestizo”.

caracterización de la música indígena y los rasgos generales del “son”. Acorde al discurso “rescatista de tradiciones” de sus contemporáneos, Reuter concluye haciendo énfasis en la influencia de los medios masivos de comunicación y la “comercialización” como favorecedores del declive de las tradiciones.²⁰⁷

Durante el segundo lustro de los setenta, algunos trabajos dan cuenta del interés específico en el pasado musical prehispánico (Pulido 1975, Cabello 1975, Flores y Flores 1976, Flores 1977, Rivera 1980). Entre ellos destaca el de Esperanza Pulido, “Esperanzas de llegar al conocimiento de la música precortesiana auténtica” (Pulido 1975). En su escrito, Pulido ofrece un breve “estado de la cuestión” en torno al estudio del pasado musical prehispánico haciendo interesantes observaciones sobre la traducción de las cuestiones musicales y los poemas indígenas contenidos en la obra de Sahagún, así como la necesidad de emprender la búsqueda de la famosa “Psalmody Christiana”.

Pocas investigaciones en torno al periodo virreinal y la música de tradición oral pueden encontrarse por estos años. Una de ellas es la de José Antonio Guzmán, quién en 1975 publica un interesante artículo en torno a “La música en México durante el Virreinato” en el que hace hincapié en los procesos transculturales de inicios de la colonia, la música virreinal como un campo de estudio casi virgen para los estudiosos y la importancia de recuperar el tema de la construcción de instrumentos en ese periodo. La perspectiva de Guzmán subraya la necesidad de acercarse a ese lapso observando el *continuo* existente entre las expresiones cultas y populares; poco después, Robert Stevenson publicaría un logrado escrito en torno a la identificación de “Acentos folklóricos en la música mexicana temprana” (1977), con el que ratifica la circularidad existente entre las expresiones escritas y las orales en tiempos virreinales.

En lo que concierne a las investigaciones de orientación etnográfica, Irene Vázquez en 1976 saca a la luz su obra *El son del sur de Jalisco*, un escrito (acompañado de un par de fonogramas publicados en *Testimonio Musical de México*) que versa sobre el origen y evolución de este género musical en esa región. Irene Vázquez divide su estudio en dos partes, la primera, muestra una lograda síntesis de la conformación histórica de algunos géneros tradicionales de México basada en los trabajos pioneros de Gabriel Saldívar y Vicente T. Mendoza. La segunda parte, apoyada en las investigaciones de campo que la investigadora realizó en la región en 1974 y 1975, ofrece un completo acercamiento sincrónico en torno a una diversidad de temas relativos al sur de Jalisco: el son y el son mexicano, la región musical y las subregiones, las características del son antiguo y el moderno, la manera de bailar, las fiestas en que se interpreta, los géneros asociados al son, la antigüedad del mariachi, los cambios en la tradición y el rastreo detallado de mariachis por comunidad. Con este aporte, Irene Vázquez une de manera rigurosa diacronía y

²⁰⁷ Reuter formó parte del equipo de investigadores que colaboraron en la monumental obra del *Cancionero Folklórico de México* editado entre 1975 y 1985 por El Colegio de México. Dicho trabajo reunió cerca de 11000 coplas tradicionales provenientes de unas 1200 piezas folklóricas mexicanas recogidas a lo largo de unos 20 años por distintos investigadores. Desafortunadamente nunca se publicó la música que acompañaba a las coplas recolectadas (Cf. Frenk 1975-1985).

sincronía en su enfoque, conformando un estudio que se convierte en un referente que ejerce influencia en las investigaciones subsecuentes.

Asimismo, por esos años, Thomas Stanford publica su artículo “El papel de la música en la definición de la identidad” (1976), donde confirma su tendencia a comprender la música de tradición oral mediante la noción de géneros musicales. Para Stanford, la mayoría de los géneros caen dentro de la categoría de “son” compartiendo ciertos rasgos musicales comunes. Su escrito versa sobre una gran cantidad de expresiones musicales latinoamericanas donde las conjeturas y generalizaciones abundan, algunas sustentadas en argumentos poco convincentes. Por otro lado, algunos investigadores de la UCLA abordan en sus respectivas tesis doctorales los tres géneros más frecuentados de la música tradicional mexicana: Daniel Sheehy (1974) sobre el son jarocho, Mark S. Fogelquist (1975) sobre el son jalisciense, y Lawrence Ira Saunders (1976) sobre el son huasteco.²⁰⁸

Hacia fines de los años setenta puede advertirse cómo los estudios publicados, gradualmente indagan con mayor profundidad en sus temáticas y comienzan a observar la importancia de abordar las cuestiones musicales en intrínseco vínculo con la matriz sociocultural que les da vida. Algunos de los primeros acercamientos de orientación etnomusicológica fueron publicados por Arturo Chamorro, en ese entonces investigador del “Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares” (de la DGAP) al mando de Gabriel Moedano. En sus escritos de estos años, Chamorro integró por primera vez premisas teóricas del pensamiento etnomusicológico estadounidense a la par de algunos elementos conceptuales recurrentes en los trabajos de investigación del INIDEF. Ya desde 1975, Chamorro mantenía un vínculo con la etnomusicología estadounidense participando en algunos de los congresos de la *Society for Ethnomusicology*. Al igual que Felipe Ramírez Gil, Chamorro se mantuvo al tanto del desarrollo de la disciplina en el vecino país del norte abrevando del mismo para su producción académica.

Un artículo de Chamorro publicado en estos años fue “Los alabados del tinacal en el Estado de Tlaxcala”, el cual ofrece amplios antecedentes históricos en torno al alabado, el vínculo del repertorio con ocasiones específicas y su descripción musical. El acercamiento a los distintos tipos de cantos se realizó tomando en cuenta algunos aspectos de la cantométrica de Alan Lomax y la fenomenología de Felipe Ramón y Rivera, aunque de manera somera. El escrito analiza algunos procesos sincréticos vinculados a la trayectoria histórica de esta tradición y la posibilidad de hipotetizar en torno a reacciones químicas provocadas por el canto en la fermentación de la bebida. Otro trabajo interesante fue *Los instrumentos de percusión en México*, tesis de licenciatura con la que Chamorro se recibió como instrumentista percusionista en la Escuela Nacional de Música en 1977.

²⁰⁸ También hay noticia de una serie de expediciones profesionales extranjeras, con propósitos musicológicos, realizadas en el interior del país por estas fechas. Tal es el caso de la “Tercera expedición médica a Chiapas” procedente de Japón y liderada por Mabuchi Usaburō (alumno de Walter Wiora), que en su equipo contaba con musicólogos y técnicos para realizar grabaciones en contexto de mayas contemporáneos (lacandones). El producto del trabajo fue publicado como *En busca de la música maya (Canción de la selva lacandona)* con tres discos conteniendo 41 piezas lacandonas además de piezas mazatecas y tzotziles. Desafortunadamente la mayoría del texto se encuentra en japonés (O'Brien 1980).

Considerando que en la historia de la disciplina pocos estudios hicieron énfasis en los instrumentos musicales de otro periodo que no fuera el prehispánico, la tesis de Chamorro cuenta como una de las primeras excepciones, interesada básicamente en la clasificación de instrumentos percutidos, desde los prehispánicos hasta los contemporáneos, aunque aborda también aspectos como el uso, función y vigencia de los instrumentos en el ámbito de la (entonces llamada) “etnomúsica”. Es interesante destacar la influencia de la obra *The Ethnomusicologist* de Mantle Hood (1971) en la perspectiva de Chamorro, específicamente en torno a la clasificación de los instrumentos musicales mediante el uso de organigramas.²⁰⁹

Otro escrito que advierte también huellas etnomusicológicas estadounidenses es el artículo “Uso y función del teponaxtle en el medio rural tlaxcalteca” publicado por Chamorro en 1979. El trabajo, presentado originalmente como ponencia en el Congreso de la Sociedad de Etnomusicología de Estados Unidos en 1977, ofrece un acercamiento organológico en torno a este instrumento prehispánico. Cabe aclarar que Chamorro se refiere no al idiófono mencionado por los primeros cronistas, sino al membranófono que comúnmente se denomina *huéhuetl*, pero que en muchos lugares de Tlaxcala se le conoce como *teponaxtle*. No obstante al interés en dicha peculiaridad, el artículo dirige su atención a algunos antecedentes históricos del instrumento y a aspectos contemporáneos del mismo: ubicación y distribución geográfica, forma de ejecución, clasificación, conjunto instrumental del que forma parte y su distribución geográfica en el estado, transmisión del conocimiento musical y los contextos festivos de uso. El escrito esboza algunas líneas de investigación específicas, como el uso de fórmulas orales onomatopéyicas para la enseñanza en la ejecución, la presencia de secuencias sesquiálteras en los patrones rítmicos, la identificación de fenómenos de “melódica independiente” en algunas piezas, e inclusive, advierte una “marcada influencia europea” en el plano rítmico. Si bien las publicaciones de Chamorro prácticamente dan la bienvenida a la etnomusicología en los estudios de la música de tradición oral mexicana, otro destacado autor, el etnomusicólogo danés Max Jardow Pedersen, también contribuyó sustancialmente a este impulso. Jardow Pedersen llegó a México en 1979 e ingresó a trabajar como investigador de la Dirección General de Culturas Populares (antes DGAP) con un proyecto sobre la Península yucateca; sus escritos de esos años ponen de relieve el contexto sociocultural de la producción musical sin dejar de lado los aspectos estrictamente musicales. En “Música campesina maya en Yucatán”, por ejemplo, Jardow Pedersen presenta un panorama de la música maya mediante el acercamiento a las fiestas colectivas, de las que describe una festividad patronal y propone una clasificación del uso de la música de acuerdo a sus contextos festivos. La multiplicidad de géneros musicales utilizados en la fiesta lleva al autor a hacer hincapié en la importancia del consumo de nuevos repertorios mediante grabaciones o transmisiones por radio, y la nueva dimensión que adquiere

²⁰⁹ Esas mismas premisas serían también retomadas por otros investigadores para el estudio de instrumentos arqueológicos (Flores 1977, Ramírez 1983a). Más tarde, en su artículo “El estudio de las fiestas tradicionales: una visión de conjunto”, Chamorro expondría brevemente la utilidad del *bimusicalismo* de Mantle Hood en el estudio del sistema de fiestas como parte de la observación participante (Chamorro 1981).

la “música de diversión”. Jardow Pedersen encuentra que en el nuevo “gusto” de las personas, la música tradicional como la “jarana” no es necesariamente desplazada, sino que su aparición obedece a fechas y ocasiones específicas, aunque su función como música de baile cede ante otros géneros preferidos como la “música tropical” o las “rancheras.” El escrito se acompaña de un apéndice que trata aspectos estrictamente musicales: ensambles instrumentales, formas musicales utilizadas, patrones rítmico-melódicos de ejecución, entre otros. Con su trabajo, Max Jardow Pedersen integra una perspectiva sociocultural al tema de la permanencia y cambio de la música tradicional en sus contextos actuales, tema y enfoque del que no se alejará en su obra subsecuente.

Un artículo más de Jardow Pedersen que da cuenta de los nuevos rumbos de la disciplina es “El sacrificio de los toros” (1981), donde se pretende interpretar los diferentes tipos de comunicación en que interviene la música en el entorno maya, así como los significados rituales entramados en la corrida de toros y su representación. Para Jardow Pedersen la corrida es imagen del “desorden cosmológico” del universo maya donde se representa un combate entre los poderes sobrenaturales que eventualmente vuelve al equilibrio si se hacen los sacrificios adecuados, entre los que se encuentra el del toro. El uso ceremonial de la música maya para mantener el equilibrio cosmológico se refleja en la ejecución de “jaranas” que en ciertos momentos representan una ofrenda mágico-religiosa musical y en otros anuncian la pugna de poderes en la corrida, de hecho, el repertorio musical alude a significados específicos. Jardow presenta además un interesante cuadro de las ocasiones musicales que intervienen en el ciclo anual de las comunidades mayas evidenciando el importante papel de la música tradicional en las fiestas y ceremonias religiosas. Aunque con poca claridad discursiva, el escrito ofrece múltiples interpretaciones interesantes aparentemente basadas en las concepciones locales.

En el enfoque general de los escritos de Chamorro y Jardow puede identificarse una orientación más integral que hace mayor énfasis en el entorno sociocultural, sin embargo, pone de manifiesto un acercamiento en el que los aspectos estrictamente musicales son abordados de manera colateral con un propósito meramente descriptivo, sin pretensiones de entamarlo al análisis sociocultural. Chamorro, por ejemplo, en uno de sus escritos (1981), de manera muy completa se enfoca en las festividades purépechas y sus procesos históricos de cambio, sin embargo, en lo estrictamente musical, utiliza el recurso de la transcripción musical sólo para identificar y tipificar rasgos estilísticos peculiares con el propósito de clasificar los géneros musicales implicados en las fiestas, cuestión necesaria, aunque distante del tipo de análisis sociocultural que integra las herramientas musicológicas como parte fundamental de sus pesquisas. En general, aquella orientación tiende a ser seguida en los escritos “etnomusicológicos” del primer lustro de los ochenta.

Por otra parte, en el ámbito antropológico, el equipo de investigadores de la “Oficina de Edición de Discos” del INAH publica en 1980 un número del *Boletín del INAH* dedicado específicamente a la música tradicional. El volumen, constituido por acercamientos en torno al marimbol (Fará 1980), la construcción del arpa jarocho (Ortega 1980), la historia de la Oficina de Edición de Discos (Vázquez Valle 1980,

Moedano 1980a), el estudio de las tradiciones musicales afromestizas (Moedano 1980b) y los sistemas de clasificación de la “etnomúsica” (Torres 1980), refleja el interés en nuevas temáticas y una mayor profundidad dedicada a las mismas. Entre ellos destacan los estudios de Vázquez y Moedano, por su aporte historiográfico en torno al desarrollo de la disciplina, y el artículo pionero de Violeta Torres, que pone de manifiesto la importancia que adquiere, en el marco del surgimiento de archivos fonográficos o “fonotecas”, el ordenamiento y clasificación de sus materiales. Cabe mencionar que Violeta Torres hace énfasis en la ausencia de una clasificación sistemática de la “etnomúsica” ofreciendo una revisión general de las maneras de clasificar instrumentos y géneros musicales.²¹⁰

En torno a los instrumentos, y también en el INAH, el investigador Felipe Flores Dorantes saca a la luz su obra *Organología aplicada a instrumentos musicales prehispánicos: silbatos mayas*, un estudio parcial que dedica atención detallada a los aspectos formales del estudio de instrumentos musicales arqueológicos (clasificación, manufactura, cualidades acústicas, tonos, intervalos) aunque sin llegar todavía a las importantes cuestiones socioculturales vinculadas al uso y función de los mismos (Chamorro 1984a). Algunos otros trabajos toman como eje la discusión en torno a los instrumentos musicales, tal es el caso del logrado estudio histórico de Arturo Chamorro en torno a la chirimía (Chamorro 1982) y el completo panorama presentado por Jas Reuter acerca de *Los instrumentos musicales de México* (Reuter 1982).

Los primeros años de los ochenta se caracterizaron por un auge de la producción etnomusicológica, pero sobre todo por un puñado de reuniones académicas que marcaron el camino a seguir por la nueva disciplina en México. Una de ellas fue la *Primera Mesa Redonda de Folklore y Etnomusicología* (1982), que reunió multidisciplinariamente a algunos de los estudiosos más representativos del Folklore y la incipiente Etnomusicología. Sin duda, esta reunión cuenta como uno de los primeros esfuerzos de reflexión en torno a la etnomusicología como disciplina; de hecho, un par de participantes, Felipe Ramírez Gil (1983a) y Jaime González Quiñones (1983), ofrecieron ponencias en torno al presente y futuro de este saber en México. Otras ponencias se enfocaron en interesantes estudios de caso y aspectos metodológicos (Jardow 1983, Beaudry 1983, Pérez 1983), origen y difusión de géneros o instrumentos musicales (Garfias 1983, Grupo de guías 1983), clasificación de artefactos sonoros arqueológicos (Flores y Flores 1983, Ramírez 1983b), fuentes para el estudio histórico musical (Chamorro 1983b), el papel musical de las órdenes religiosas durante el virreinato (Ochoa 1983), caracterizaciones estilísticas y rastros prehispánicos de la música indígena actual (Stanford 1983b, Cáceres 1983, Yurchenco 1983), música folklórica y etnomedicina (Hutterer 1983), y música popular urbana (Herrera 1983).

Es importante mencionar que, uno de los ponentes de la *Primera Mesa*, el notable estudioso Gerard Béhague (1983b), se enfocó en importantes cuestiones teórico-

²¹⁰ También por estas fechas se publica *El pulque. Religión, Cultura y Folklore*, de Raúl Guerrero (1980), que ofrece antecedentes prehispánicos de esta bebida acompañados de una treintena de transcripciones musicales descriptivas de algunos cantos utilizados en los tinacales y canciones de ebriedad.

metodológicas que prácticamente introdujeron las nociones básicas de la “etnografía de la ejecución musical” o “performance” en México: la multidimensionalidad de la música, la relación entre el contenido musical y el contexto, la ejecución musical como estrategia de vínculo entre ambos, así como la representatividad sociocultural de la “ocasión musical” como unidad de análisis (Herndon—McLeod). De hecho, puede decirse que Béhague presentó una suerte de “estado de la cuestión” del discurso etnomusicológico estadounidense más visible de esos años. Sin embargo, con ese aporte, puede advertirse como, por azares históricos, en México hay un arribo fragmentario y disperso del pensamiento estadounidense que pocos investigadores mexicanos asimilaron de manera sistemática. En sí, las memorias de la reunión académica dan cuenta de diferencias cualitativas sustanciales entre las participaciones extranjeras y las de los investigadores residentes en México, empero, en las ponencias locales pueden ya observarse nuevas pretensiones disciplinarias. Sin duda, el valor histórico de esa *Primera Mesa Redonda* fue fundamental para el desarrollo de la etnomusicología en México.

La reflexión en torno a la disciplina adquiere cierta importancia en un par de reuniones académicas subsecuentes llevadas a cabo al resurgir la llamada Sociedad Mexicana de Musicología. El *Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, realizado en 1984, se plantea como objetivo la reflexión en torno a tres temáticas principales: la música de fronteras y zonas interculturales, la teoría y práctica de la investigación, y la situación y cometido del etnomusicólogo en México. En ese marco, si bien todavía puede identificarse cierto esencialismo tradicionalista en algunos autores, las ponencias dejan ver una mayor profundidad en sus acercamientos, como en el caso de las propuestas etnográfico-musicales que otorgan mayor importancia al trabajo de campo (Moedano 1985, Álvarez Boada 1985a, Nava 1985) y un par de pioneros acercamientos de corte histórico rigurosamente documentados (Vázquez Valle 1985, Ochoa 1985). Alguna propuesta subraya también la posible aplicación práctica de ramas como la organología en la pedagogía musical (Contreras 1985). Empero, en ese congreso puede advertirse la constante preocupación en torno a cuestiones disciplinarias del entorno mexicano o la “situación y cometido del etnomusicólogo en México”, como el desinterés en el estudio de las tradiciones musicales, la carencia de una biblioteca etnomusicológica sistematizada, la falta de formación etnomusicológica profesionalizada, y el poco diálogo entre investigadores (Reuter 1985b).

Las conclusiones del congreso son interesantes y ponen de relieve la preocupación por profesionalizar el quehacer etnomusicológico y difundir de mejor manera sus resultados. Si bien en el congreso se comprende a la etnomusicología como una disciplina cabalmente arraigada en México, en los trabajos presentados no se observa ninguna pretensión de retomar las sugerentes nociones teóricas etnomusicológicas en boga de esos años. En realidad, sólo dos autores asumen una postura explícita en torno a “la teoría y práctica de la investigación”. Uno de ellos es Violeta Torres, quién en la “Introducción” de las *Memorias* asume a la etnomusicología como rama de la musicología general, y en su ponencia propone utilizar la dialéctica materialista para el estudio de las expresiones musicales

tradicionales. Parte sustancial de su ponencia hace hincapié en la importancia de estudiar la música como producto sociocultural:

Al enfrentarnos con las tareas prácticas de búsqueda musical, lo más lógico parece comenzar por clasificar las tantísimas músicas que se escuchan en las ciudades y campos. Aquí se corre el riesgo de empezar a considerar como categorías lo de música popular, música prehispánica, música indígena, mestiza, folclórica, populachera. También parece correcto iniciar el estudio, transcribiendo y analizando lo que hay de concreto y real en la música: temas, melodías, armonías, ritmos, pero bien mirado, estos métodos son equivocados. La música no puede ser separada arbitrariamente de su contexto social, ya que ésta es producto de la actividad humana y por lo tanto, es un producto social [...]. El estudio de los instrumentos musicales no sólo debe quedarse en el análisis físico-acústico de los mismos, sino que, además, debe penetrar al complejo mundo de las interrelaciones musicales, por lo tanto, es obligatorio advertir cómo es que los instrumentos de Europa, África, Asia y América se han encontrado y mezclado. (Torres 1985: 76-77)

Otro autor que comparte un enfoque similar es Arturo Chamorro, quién al destacar la importancia de los distintos tipos de fuentes en una metodología etnomusicológica diacrónico/sincrónica, dedica algunas líneas a la historia de la etnomusicología y sus orientaciones metodológicas.²¹¹ Conciente del peso profundo del Folklore musical como antecedente disciplinario, Chamorro señala que el surgimiento de la etnomusicología en México no puede situarse a partir de la Musicología Comparada y el posterior contacto de ésta con la Antropología Cultural, sino a raíz del Folklore musical. Al respecto, dice:

FOLCLOR y TRADICIÓN ORAL han sido los conceptos frecuentemente aludidos, para cimentar las bases de la etnomusicología mexicana, no obstante que en otros pueblos, esta disciplina parece haber surgido como resultado de los estudios de la Musicología Comparada de la Antropología Cultural, tal y como sucedió en Europa y Norteamérica después de los años 50s del presente siglo [XX], en donde se identifica a la Etnomusicología como una disciplina bien definida [...] la Etnomusicología se ha definido como una apreciación de la música dentro y en torno a la sociedad y la cultura. En nuestro país podemos decir que de hecho se ha venido partiendo de este último enfoque, para ubicar al estudio de tradiciones musicales, aunque desde luego con la visión del Folclore, y no es sino hasta hace algunos años que la Etnomusicología mexicana se intenta consolidar como disciplina bien definida y sistemática, partiendo de los aportes de los folcloristas e historiadores y en forma más reciente de los organólogos o estudios de instrumentos musicales, así como de los pioneros de la grabación de campo en México desde los años 40s. No obstante que la Etnomusicología mexicana se encuentra apenas en su etapa de formación, se intenta ya en definir sus problemas de estudio y posibles perspectivas de aplicación [...] (Chamorro 1985: 80-81)

Un año después, en octubre de 1985, se llevó a cabo una segunda versión del congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología. Los temas a trabajar en esa ocasión fueron: las fuentes para documentar la investigación etnomusicológica, la interdisciplina en la investigación musicológica, y la aplicación práctica de la investigación etnomusicológica. Si bien los tres temas fueron tratados en el congreso, el tercero de ellos fue el que predominó en las ponencias presentadas. Las propuestas interdisciplinarias subrayaron la importancia de realizar estudios

²¹¹ Es de notar que pese a la importancia que otorgan Torres y Chamorro al estudio sociocultural de la música, ninguno de ellos alude a la obra clásica de Alan Merriam en torno al tema, *The anthropology of music* (1964).

que abordaran en conjunto aspectos músico-coreográficos (Valle 1988, Menindez 1988) o literario-musicales (Nava 1988, Ochoa 1988). De las ponencias en torno a una etnomusicología aplicada se desprendieron una diversidad de temas: organizar la ya mencionada red nacional de fonotecas y el diseño de una catalogación común a las mismas (Flores 1988), la protección del patrimonio vinculado al tema de los derechos de autor en la música tradicional (Ramírez Gil 1988), el rescate y preservación de tradiciones en riesgo (García 1988, Bautista 1988, Próspero 1988, Soto 1988), la importancia de la investigación musical para diseñar políticas culturales de preservación y difusión de tradiciones (Passafari 1988), el papel social del investigador y los fines de una investigación como transformadores de una realidad musical (Camacho Fajardo 1988). Otras ponencias plantearon logrados estudios de caso específicos en torno a la renovación de tradiciones musicales (Velázquez 1988), música y migración (López 1988), y el estudio etnológico de la producción y consumo de la música como un “sistema musical” (Camacho 1988b).

En ese mismo año, un par de reuniones académicas continúan las discusiones en torno a la música de tradición oral. La primera de ellas, el *Primer Seminario de Música Indígena de México*, llevado a cabo en junio, reúne a varios especialistas que dialogan acerca de la música indígena y temas como: sus fuentes de estudio (Pimentel 1986), estrategias de proyección y difusión (Kuri 1986), educación musical (Flores 1986, Dultzin 1986), estudios de caso (Jardow 1986, Torres 1986), la reflexión acerca de la propia categoría de “música indígena” (Reuter 1986, Camacho Fajardo 1986). Cabe destacar que una de las contribuciones sobresale por introducir el uso de la lingüística y la “etnociencia” como herramienta de comprensión musicológica (Nava 1986). La otra reunión académica, realizada en julio de 1985, es el *Coloquio de Historia de la Música en la Frontera Norte* donde se dan cita estudiosos de distintas disciplinas que ponen de manifiesto el poco interés hasta entonces otorgado por la investigación etnomusicológica sobre el norte del país. El coloquio funge como espacio propicio de síntesis que aporta un valioso caudal de información musical en torno a la región, en su mayoría, rigurosos estudios panorámicos enfocados en la historia regional. Entre ellos, destacan los logrados aportes de Jas Reuter (1989), Arturo Chamorro (1989), Leticia Varela (1989a, 1989b), José Antonio Robles Cahero (1989) e Irene Vázquez Valle (1989b).

Por esas fechas se publican también algunos estudios emblemáticos, como *La Música Popular en Tlaxcala* (1983) y *Los Instrumentos de Percusión en México* (1984b), trabajos de la autoría de Arturo Chamorro que consolidan algunas de sus incursiones temáticas previas. El primero de ellos hace resurgir los estudios de mayor extensión enfocados en una sola área geográfica. Aunque los aportes analíticos prácticamente aparecen en las consideraciones finales del trabajo, el panorama presentado es riguroso y sistemático al atender aspectos como: antecedentes, instrumentos, ocasiones musicales y géneros, procesos de aculturación, transmisión y conservación de la música, importancia de la tradición oral, entorno socioeconómico e influencia de los medios masivos de comunicación. Por otro lado, en *Los Instrumentos de Percusión en México*, Chamorro amplía de manera considerable su tesis de licenciatura y retoma la veta de estudios panorámicos de gran envergadura que será seguida por otros más tarde (Contreras

1988). El trabajo general de Chamorro establece un parteaguas al abordar de manera más integral el estudio de las tradiciones musicales, posicionándolo como cabal pionero de la etnomusicología mexicana.

Otras publicaciones de esas fechas profundizan en una diversidad de tópicos específicos en torno a temas como: la música tradicional de Oaxaca (Sordo 1983), “Las defunciones y su música en San Pedro Amuzgos, Oaxaca” (Nava 1984), el estado del llamado “Museo Nacional de Instrumentos Musicales Etnográficos” (Contreras 1984) o la clasificación de la música popular urbana (Reuter 1984). Destaca entre ellos un logrado acercamiento fonográfico en torno a las tradiciones musicales del Istmo oaxaqueño (Torres 1984). De los trabajos que abordan temas panorámicos destacan un par de escritos de Thomas Stanford, que ofrecen polémicas síntesis *sui generis* en torno a la “música popular” de México (Stanford 1984a, 1984b), y la obra *La música popular en la huasteca veracruzana* de Manuel Álvarez Boada (1985b), un acercamiento representativo del tipo de etnomusicología de los años ochenta. Poco después, un conjunto de publicaciones de otros destacados investigadores como Leticia Varela, Fernando Nava, Rolando A. Pérez Fernández, Jesús Jáuregui y Guillermo Contreras, entre otros, irán dibujando nuevos derroteros en esta joven disciplina.

La Licenciatura en Etnomusicología

La formación de investigadores musicales fue una preocupación constante en los años del Folklore musical. Desde las primeras iniciativas de Manuel M. Ponce hasta las cátedras de Vicente T. Mendoza, el tema dejó ver que mucho del futuro de la disciplina tenía que ver con la preparación de estudiosos profesionales. El surgimiento de la etnomusicología en México, durante los años setenta, se acompañó también de esa inquietud, aunque paulatinamente fue tomando importancia histórica en términos de la institucionalización disciplinaria. Al comenzar la siguiente década, este interés se acrecentó en distintas instancias educativas y de investigación (Ramírez 1983).

A inicios de los ochenta no es difícil percibir el creciente afán de profesionalizar la formación de etnomusicólogos en varias instituciones; de hecho, puede decirse que la inquietud se convierte, eventualmente, casi en una competencia por consolidar la carrera de Etnomusicología (Flores 1985). Algunos escritos dan cuenta de esta fase no muy conocida en torno a la institucionalización de la etnomusicología en México. En 1980, por ejemplo, en el INBA, a través del CENIDIM, se plantea la conformación de la Licenciatura en Etnomusicología (González 1983). El proyecto propone un Plan de Estudios en el que el grado de Licenciado se otorga luego de dos años de estudios etnomusicológicos intensivos. Por otro lado, de acuerdo con Leopoldo Téllez, exdirector del Conservatorio, en 1983 se “implanta” la carrera de Etnomusicología en el Conservatorio Nacional de Música (México Indígena 1985b), aunque según Betty Luisa Zanolli, ésta fue instaurada como una especialidad del

“Área de Investigación” en 1979 (Zanolli 2004).²¹² Algunos de los profesores del cuerpo docente de esta rama de la investigación musical fueron Adoración Fabila Pescina y Carmen Sordo Sodi. También en la Universidad Autónoma de Puebla y la Escuela Superior de Música hubo interés en la formación etnomusicológica escolarizada (Stanford 1983, Flores 1985).

Por su parte, en 1981,

en la Escuela Nacional de Antropología e Historia se empezó a impartir la materia de *Etnomusicología* en mayo de 1981, creándose un taller que sesionaba los sábados. Dicho taller fue muy concurrido, y desde octubre del mismo año se amplió el curso a dos semestres. La oferta fue creciendo, y en 1982 se organizaron sesiones sobre *Teoría musical*, que ya en 1983 se impartía en tres niveles. En este mismo año se inició un segundo taller: *Música tradicional mexicana*, donde el alumno podía desarrollarse como músico práctico de los repertorios mexicanos regionales y nacionales. Con el segundo semestre del ciclo escolar 1984-1985, la ENAH conforma el Área de etnomusicología, simultáneamente a la apertura de nuevas materias. (Boletín del INAH 1985b: 9-10)

El área se constituyó con materias divididas en tres tipos: generales, teóricas y seminarios. Las generales comprendían una “Introducción a la etnomusicología” y “Música del hemisferio”. Las teóricas abarcaban “Historia de la música” y “Teoría musical para el etnomusicólogo”. Los seminarios versaban en torno a “Prácticas instrumentales”, “Investigación”, “Organología”, “Temas etnomusicológicos” y “Transcripción musical”. Algunas materias se cursaban durante cuatro semestres. El Área de Etnomusicología de la ENAH contó con la colaboración de profesores como Guillermo Contreras, Hiram Dordelly, José Antonio Guzmán Bravo, Gonzalo Camacho y Thomas Stanford. Las materias y seminarios del Área de etnomusicología eran materias optativas abiertas a los alumnos de todas las especialidades (Boletín del INAH 1985b, Stanford 1985).²¹³

De todas estas iniciativas por institucionalizar la formación etnomusicológica, una es la que especialmente se consolida a nivel universitario. Varias coyunturas favorables y la labor tesonera de Felipe Ramírez Gil, consiguen que en 1985 se declare oficialmente reconocida la carrera de Etnomusicología en la UNAM (Flores 1985). Lograr el reconocimiento oficial de la carrera en la UNAM no fue sencillo. Uno de los primeros antecedentes de esa carrera nos remite hasta 1975, año en que fue fundado un “Taller de Etnomusicología” en la Escuela Nacional de Música (ENM) con el propósito de crear eventualmente la carrera a nivel licenciatura en la UNAM. El proyecto se inició mediante la colaboración entre dos connotadas figuras: Felipe Ramírez Gil y Arturo Chamorro. Ambos investigadores compartían un bagaje de formación destacado para ese entonces.

Luego de recibirse como “Maestro en Música: Folklorista” en la ENM en 1968, Felipe Ramírez Gil tomó cursos por espacio de dos años en la ENAH. Poco después, entre

²¹² En 1972 se recibe el primer musicólogo histórico del Conservatorio (Pulido 1973), en contraste, la formación etnomusicológica en realidad no llega a consolidarse en esa institución.

²¹³ De acuerdo a Thomas Stanford, en octubre de 1984 finalmente “se creó una Coordinación de Etnomusicología en la ENAH” (Stanford 1985). Por otra parte, debe mencionarse que alrededor de 1981 surge la “Escuela Piloto de Iniciación a la Música y la Danza” del “Conjunto Vida y Movimiento” del Departamento del Distrito Federal, uno de los pocos espacios de formación musical en que se otorgó atención a la música tradicional como auxiliar pedagógico.

1971 y 1973, Ramírez Gil estudió un doctorado en etnomusicología en la Universidad de Indiana. George List fue su tutor durante su estancia en Bloomington.²¹⁴ Algunas de las materias que se cursaban por esos años eran: “Trabajo de campo”, “Métodos en Etnomusicología”, “Transcripción y análisis”, “Seminario de Etnomusicología Latinoamericana” y “Paradigmas en Etnomusicología”, entre otras. De acuerdo con el propio Ramírez Gil, muchas de las materias tenían todavía fuerte influencia del Folklore. Ramírez Gil también realizó estudios doctorales entre 1973 y 1975 en el INIDEF de Venezuela.²¹⁵ Gracias a Virginia Rodríguez de Mendoza, Felipe Ramírez había conocido a Isabel Aretz y a Luis Felipe Ramón y Rivera quienes ejercieron fuerte influencia en su manera de concebir la etnomusicología.²¹⁶ Hay que recordar que, en esos años, fue generalizada la influencia que ejerció el INIDEF entre los investigadores mexicanos. En agosto de 1978, por ejemplo, se llevó a cabo el *Primer Seminario de Etnomusicología Latinoamericana* para el grupo piloto del “Taller de Etnomusicología” que fue impartido por Luis Felipe Ramón y Rivera e Isabel Aretz.²¹⁷

Arturo Chamorro, por su parte, también fue becario del INIDEF alrededor de 1974, y realizó trabajo de campo en algunas regiones de Venezuela. Como ya se ha dicho, para 1977 se recibió como licenciado instrumentista en la ENM con la tesis “Los instrumentos de percusión en México”. Su trabajo con el equipo de Gabriel Moedano en la Dirección General de Culturas Populares en esos años le permitió realizar investigaciones en Tlaxcala, hecho también mencionado, experiencia que compartió al impartir clases en el “Taller de Etnomusicología” de la ENM.

Desde sus años como estudiante en Indiana y en el INIDEF, Felipe Ramírez expuso su intención de consolidar la carrera de etnomusicología en la UNAM tanto a George List como al dúo Aretz-Ramón y Rivera. Ramírez Gil recuerda que List le decía que no podría consolidar la licenciatura pues en Estados Unidos la formación etnomusicológica se impartía sólo a nivel de posgrado con músicos ya formados escolarizadamente. Por el contrario, Aretz y Ramón y Rivera revisaron la curricula propuesta por Ramírez Gil para la carrera influyéndola de manera sustancial: muchas de las materias del plan de estudios de 1986 fueron tomadas de la curricula

²¹⁴ Conferencia dictada por Felipe Ramírez Gil, Escuela Nacional de Música, UNAM, 30 de octubre de 2003. Comunicación personal de Felipe Ramírez Gil, 7 de junio de 2010.

²¹⁵ En 1970 se fundó en Caracas, con apoyo financiero de la Organización de Estados Americanos (OEA) el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF), institución dedicada a la investigación y la docencia, que ofrecía becas a estudiantes latinoamericanos para la formación profesional en sus instalaciones. De su paso por el INIDEF, entre otras materias, Ramírez Gil cursó “Fenomenología de la etnomúsica”, “Antropología de la música”, Etnomusicología” e “Introducción a la acústica y la organología”.

²¹⁶ De hecho, los programas del plan de estudios de 1986 de la carrera de etnomusicología dejan ver la fuerte influencia de estos dos investigadores.

²¹⁷ El influjo del INIDEF durante los setenta no es gratuito, su peso institucional en el ámbito latinoamericano de estos años fue significativo. Para 1973 existe ya un plan multinacional de investigación de Etnomusicología y Folklore, creado y desarrollado por el INIDEF, y patrocinado como Programa Regional de Desarrollo Cultural de la OEA. En 1974, dentro de las áreas programadas de estudio (llamadas “misiones”), se incluye a México, rubro puesto a cargo de Max H. Brandt. Brandt hace recopilaciones musicales de febrero a abril de 1974 en la región de Nayarit (González 1975)

del INIDEF, pues el programa previo de la carrera de Folklore de la ENM era muy pequeño y no incluía materias antropológicas y trabajo de campo.²¹⁸ Durante los años en que Ramírez Gil pugnó por hacer realidad la Licenciatura en Etnomusicología en la UNAM, mantuvo en pie el “Taller”, por el que pasaron una gran cantidad de personas, en calidad de alumnos o de maestros, y que en conjunto colaboraron a apuntalar el surgimiento oficial de esa carrera.

Para la instauración de la carrera de Etnomusicología en la UNAM, Ramírez Gil fue apoyado por el arqueólogo y melómano Jaime Litvak King, fundador del Instituto de Investigaciones Antropológicas, quién encabezaba la Dirección General de Proyectos Académicos de la UNAM en 1985.²¹⁹ Ramírez Gil había conocido a Litvak en la ENAH, su asesoría fue crucial pues la UNAM requirió los programas y planes propios de una carrera para poder instaurarla. Ramírez Gil recuerda que tuvieron que ser asesorados en el “Centro de Investigaciones y Servicios Educativos de la UNAM” (CISE) para conformar los documentos, que luego fueron llevados a la “Comisión de Trabajo Académico de la UNAM” para ser aprobados.²²⁰ Luego de los procedimientos necesarios, el 7 de febrero de 1985, con un par de discursos inaugurales a cargo de Jaime Litvak y Felipe Ramírez en la Escuela Nacional de Música, se reconoce oficialmente a la Licenciatura en Etnomusicología como carrera profesional de la UNAM (Flores 1985). Ocho años después, en 1993, Miguel Olmos se recibiría como el primer licenciado en etnomusicología de la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

²¹⁸ Conferencia dictada por Felipe Ramírez Gil, Escuela Nacional de Música, UNAM, 30 de octubre de 2003.

²¹⁹ Comunicación personal de Felipe Flores Dorantes, Museo Nacional de Antropología, 3 de octubre de 2006.

²²⁰ Conferencia dictada por Felipe Ramírez Gil, Escuela Nacional de Música, UNAM, 30 de octubre de 2003.

CONCLUSIONES

Como se ha visto, un largo antecedente de estudios académicos en torno a la música de tradición oral precede al auge de estudios del Folklore musical en México. En su mayoría, estos trabajos pioneros han sido poco valorados tanto en la historiografía de la disciplina como en el plano del conocimiento etnomusicológico. El presente estudio contribuye a su visibilización histórica y a subrayar el enorme valor de sus aportes. La arqueología musical y, poco después, la etnografía musical, ambas de procedencia extranjera, sembraron algunas de las bases de conocimiento sobre las que el Folklore musical posrevolucionario se construyó.

Luego del movimiento revolucionario, el Folklore juega un papel relevante en la reconfiguración de la nación. Durante los años veinte, la investigación folklórico-musical pretende reivindicar a ciertas tradiciones musicales mestizas como representación de la síntesis cultural de *lo mexicano*. El pasado musical prehispánico también es valorado como fundamental (luego de haber sido desdeñado en lo precedente), aunque no así la música indígena “viva”, que sólo es aludida en función de ese pasado mítico. En un segundo momento, en los años treinta y cuarenta, adquieren mayor relevancia las tradiciones musicales indígenas vivas y su estudio adquiere cierta centralidad.

Los congresos nacionales de música de los años veinte, subrayan la importancia del Folklore musical y consolidan el paso de una visión musical porfiriana-afrancesada a una de carácter nacionalista-folklórico, al mismo tiempo que promueven el interés historiográfico musical. En los treinta, la historia de la música en México es un tema central de la agenda musical académica. En el plano del conocimiento musical, el papel de las “historias” publicadas fue doble, por un lado, proponer una síntesis del conocimiento musical disponible hasta entonces, por otro, conformar una manera de dar cierto orden al vasto caudal de conocimiento en torno a las expresiones musicales. Las historias de la música contribuyeron también a apuntalar la noción de “lo nacional” en términos de la homogeneización cultural que la incipiente nación requería para consolidarse. Precisamente, uno de los rasgos característicos del Folklore musical de esos años fue su vínculo estrecho con la composición musical nacionalista. Esa relación, desventajosa para el Folklore, redundaría en la valoración del folklore musical sólo en función de la composición musical académica y no como valor sociocultural en sí mismo.

En el presente estudio también puede verse que el Folklore musical no necesariamente fue institucional, muchos de sus estudiosos realizaron su quehacer por iniciativa propia sin auspicio económico de ninguna institución. Por ello, el Folklore musical no necesariamente determina sus intereses en función de una política cultural institucional, pues hubo un margen de acción amplio para la mayoría de estos folkloristas. Empero, puede advertirse que el clima nacionalista en el que se desarrolló el Folklore musical influyó ideológicamente en la mayoría

de los estudios publicados antes de la década de los cincuenta.

Una de las temáticas constantes en el Folklore fue la propia definición de la disciplina y su objeto de estudio. Las preguntas: ¿qué es folk? y ¿qué es lore?, ocuparon la atención de algunos estudiosos que se esforzaron por darle coherencia conceptual a la disciplina. El Folklore musical estaba centralmente incluido en estas reflexiones. Evidentemente era un tiempo en que “las músicas” todavía podían “diferenciarse” lo que permitía poder aventurarse a definir los límites del campo de estudio, situación que cambió radicalmente desde mediados del siglo XX. Es de destacar que esta reflexión en torno a los propósitos, límites y maneras de estudio del Folklore no se repitió más tarde durante el surgimiento de la “Etnomusicología”.

Por otro lado, la atención a cuestiones históricas como los orígenes y la difusión fue otro rasgo constante en la producción académica folklórico-musical. El Folklore musical no se caracterizó principalmente por tomar en cuenta aspectos socioculturales, económicos o políticos, sino por su acento histórico; no obstante, varios estudiosos aportaron ocasionalmente valiosa información en torno a aquellos rubros. El Folklore musical no mantuvo una orientación exclusivamente descriptiva como se le ha querido ver. No pocos escritos dejan ver una profunda voluntad analítica que debe ser evaluada en su contexto histórico. Asimismo, se suele afirmar que hubo poco trabajo de campo durante los días del Folklore musical, sin embargo, esta actividad en mayor o menor medida formó parte fundamental de la producción académica. Vinculado a ello, el papel del registro fonográfico-musical en campo tuvo relevancia desde los años cuarenta; el INBA consolida este auge con la labor de su Sección de Investigaciones Musicales, pero es a fines de los años sesenta en que la recolección fonográfica toma auge entre los estudiosos mexicanos del ámbito antropológico.

En el plano institucional, el Folklore no consigue su legitimación académica, al no consolidar institucionalmente su máximo órgano de representación, la Sociedad Folklórica de México, y no poder integrar cabalmente el estudio del folklore como disciplina académica en ninguna institución de investigación o docencia. Tampoco consigue continuar con vida ninguna publicación especializada y el pensamiento folklórico no perdura en la nueva generación de estudiosos. Quizá la decisión de mantener a la Sociedad Mexicana de Folklore separada del ámbito antropológico -y su sustento institucional, en pleno auge en los años cuarenta- confiere al Folklore un carácter marginal en el ámbito antropológico que contribuye a su eventual declive. La decadencia del Folklore musical es además reforzada, en la década de los sesenta, por el deceso de algunos de sus principales representantes en México y la aparición de una nueva generación de investigadores nacionales y extranjeros que dirigen los pasos de la disciplina hacia nuevos rumbos.

La etnomusicología en México surge dentro de una coyuntura histórica general reforzada por una serie de coincidencias disciplinarias particulares. El periodo de fines de los sesenta y la década de los setenta se caracterizó por el fuerte cuestionamiento que sufrió el *establishment* político y social que prevalecía hasta entonces; no obstante, quizá las mayores repercusiones de esa ruptura se reflejaron en el orden de lo cultural. Las disciplinas que tomaban como su principal

objeto de estudio a las expresiones culturales, consecuentemente cuestionaron también la manera de entender su quehacer académico. En el caso del Folklore musical, estos “aires de cambio” influyeron en la nueva generación de estudiosos. En el plano intelectual, el “programa” folklórico es llevado a cabal práctica sólo por los pioneros y principales figuras de esta disciplina, pero no se reproduce decididamente en el trabajo de la siguiente generación de discípulos quienes se orientaron metodológicamente hacia disciplinas afines ya establecidas como la antropología y la historia. Las rupturas intelectuales internas, que para entonces ya tenían cauce dentro de la disciplina, derivaron en el abandono paulatino del Folklore Musical y el paso abierto a la nueva disciplina etnomusicológica. Los folklorólogos delegaron el *lore* musical en los etnomusicólogos.

No deja de ser paradójico que mientras en esta misma década de los setenta hay un prominente auge de la teoría marxista en la actividad antropológica mexicana, los estudiosos de la música recurren a una “rápida” adopción *más nominal que teórica*, de un término disciplinario que se institucionaliza en y se identifica con los Estados Unidos. Los años setenta ven, en el ámbito de la investigación musical mexicana, la generalización del término Etnomusicología, pero no así de sus orientaciones teóricas, sus métodos y sus técnicas, ya con bastantes años de discusión en otros países. La acuñación y adopción del término Etnomusicología en los países “del centro” fue causa de una reflexión conjunta donde intervinieron las figuras más representativas de la disciplina. La etnomusicología en esos países moldeó sus cambios a partir de una constante discusión teórica y metodológica en torno a las raíces conceptuales que definían y delimitaban la disciplina. En nuestro país, la aceptación del término Etnomusicología no siguió un proceso similar. Una escasa reflexión en torno al nuevo rumbo de la disciplina caracterizó el quehacer de estos años.

La ausencia de reflexión epistemológica en torno a la apropiación del nuevo término disciplinario fue crucial en el posterior desarrollo de la disciplina. Al no existir un modelo institucionalizado de la formación de investigadores o quizá hasta de las propias investigaciones, el modelo se gestó sobre la marcha, “prácticamente”, en el contexto coyuntural de la conformación de fonotecas. La centralidad del quehacer disciplinario se enfocó en las grabaciones musicales de campo. El creciente auge de las comunicaciones y el mayor contacto entre los ámbitos urbano y rural contribuyeron a generalizar la percepción del rápido proceso de cambio en que se encontraban las tradiciones y la premura que había para intentar “rescatar” la música que se “perdía”. Sin embargo, cada investigador asumió la etnomusicología de manera altamente personalizada, desde una heterogeneidad de perspectivas marcadas principalmente por la formación personal de cada investigador y su contexto académico o institucional.

Así, la labor se orientó hacia el registro de la música y el trabajo de campo en una suerte de dogma tácito disciplinario (hacia afuera), poco enfocado hacia la consideración del *por qué* y el *cómo* del quehacer disciplinario (hacia adentro). Este supuesto puede apreciarse en una generación que, después de la época del Folklore, hizo intenso registro fonográfico sin demasiado énfasis en supuestos teóricos y en donde los aspectos metodológicos fueron más *implícitos* que

explícitos. Precisamente en estos años termina de consolidarse el estereotipo del etnomusicólogo como grabador/recolector, alejado de una concepción integral de lo que es un investigador musical. En general, luego de la adopción del término *Etnomusicología* para designar a la disciplina, coloquialmente a cualquier persona que se dedicara a la música tradicional se le conceptuaba como etnomusicólogo. Algunos investigadores han entendido el quehacer disciplinario general de estos años como una suerte de “etnomusicología aplicada” (Alonso 2008) o una “etnomusicología empírica” (Olmos 2003).

Sin duda, uno de los primeros intentos para establecer un diálogo disciplinario fue la *Primera Mesa de Folklore y Etnomusicología*, así como algunos otros eventos organizados a inicios de los ochenta. Esa generación de investigadores, con más información en torno al desarrollo de la disciplina, procura un mayor diálogo académico y la coordinación de esfuerzos institucionales. También es perceptible cierto cambio en las publicaciones de esos años reflejado en la adopción de algunas premisas teóricas de la etnomusicología estadounidense.

Uno de los resultados significativos de estos años fue la institucionalización de la formación profesional de investigadores con la carrera de etnomusicología en la UNAM, la cual implicó el diseño de un proyecto sustentado en planteamientos que ayudaron a proponer el perfil de lo que se entendería por una formación etnomusicológica. Sin embargo, puede decirse que, históricamente, la etnomusicología en México ha seguido una trayectoria más bien marginal inserta casi de manera accesoria en dos campos afines, el antropológico y el musical.

Este primer acercamiento pone de relieve algunos modelos de interpretación o explicación que pueden encontrarse en la producción académica. La *visibilización* de las tradiciones musicales que los estudiosos han hecho hasta ahora, ha dependido no sólo de las metodologías y orientaciones en boga, sino del contexto y las ideologías de la comunidad epistémica que le ha dado origen. Puede advertirse cómo al interior de la disciplina existe un canon y una marginalidad en torno a los tipos de tradiciones estudiadas. Una docena de tradiciones musicales han atraído la atención de los estudiosos, mientras que una plétora de expresiones y sociedades han quedado al margen. La dicotomía entre “lo culto” y “lo popular” ha sido vista como una oposición y no como una continuidad. Esa manera de concebir a las expresiones musicales ha dejado fuera a varias tradiciones y a periodos tan importantes como el virreinal y el del México independiente, etapas de profundos cambios y procesos transculturales.

La pequeña comunidad de investigadores ha desarrollado su actividad, a veces en condiciones adversas, con distintos resultados. Un problema mayor para la etnomusicología en México ha sido el de no haber podido consolidar hasta hoy una publicación especializada que ofrezca un espacio de diálogo y reflexión disciplinaria. Precisamente, debido a esta ausencia, la producción relacionada con el estudio de la música tradicional se encuentra sumamente dispersa, lo que dificulta no sólo la discusión sino una presencia académica “tangible” en el ámbito de las ciencias sociales y las humanidades.

También se echa de menos la existencia de algún tipo de asociación de estudiosos - como las desaparecidas sociedades de Folklore y musicología- en donde coincidan

objetivos y esfuerzos comunes para la coordinación de un necesario diálogo, no sólo en el orden del conocimiento etnomusicológico en sentido estricto, sino en torno a cuestiones tan relevantes como la difusión y preservación del patrimonio musical. Las ocasionales reuniones académicas recientes han obedecido a iniciativas personales -que reflejan otra vez particulares concepciones disciplinarias- o bien han contribuido a apuntalar algunas de las políticas culturales en turno. En este sentido, históricamente, el esfuerzo conjunto más destacado fue la fugaz, pero importante labor del “Consejo de la Música Popular Mexicana”.

Para una disciplina, la concientización de su pasado es importante en función de la reflexión en torno a su quehacer actual. El análisis de las condiciones en las que surgió la etnomusicología en el país vinculada a un análisis del cuerpo general de producción disciplinaria ofrece elementos que ayudan a aclarar la situación y rumbo seguido por la disciplina en sus fundamentos teórico-metodológicos, en su posición institucional y en las tareas sociales que le han correspondido como tradición académica. Esa misma conciencia histórica ofrece elementos que ayudan a abordar, desde un panorama amplio, las continuidades y discontinuidades que se presentan ahora en diferentes renglones disciplinarios. El presente trabajo continúa un diálogo, abierto por otros con anterioridad, que intenta, en su carácter de propuesta, promover una discusión pendiente que ayude a tener una visión más amplia y crítica sobre este saber que llamamos Etnomusicología.

REFERENCIAS

- Adán, Elfego. (1910). "Las danzas de Coatetelco". *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, 3 (2): 133-194.
- _____. (1912). "Excursión a Chalma". *Boletín del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, 2 (3): 40-44.
- Adler, Guido. (1885). "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft". *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1.
- Alonso, Marina. (2008). *La "invención" de la música indígena de México (ca. 1924-1990)*. Buenos Aires: Editorial Sb.
- Alvarado Pier, Francisco; *et. al.* (1988). "Sociedad Mexicana de Musicología". En García Mora, Carlos (coord.), *La antropología en México. Panorama histórico*, México: INAH.
- Álvarez Boada, Manuel. (1985a). "Folklore musical de la huasteca veracruzana". En Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Tamaulipas: Federación Editorial Mexicana.
- _____. (1985b). *La música popular en la huasteca veracruzana*, México: Premia Editora.
- Anaya Monroy, Fernando. (1956). "Rango científico del Folklore". *Orientación Musical*, 16(169-170): 15-16, 30.
- _____. (1958). "Folklore y nacionalismo en México". En Sociedad Folklórica de México, *Nuevas aportaciones a la investigación folklórica de México*, México: Editorial Libros de México.
- Arana, Federico. (1971). "Folk". *El Gallo Ilustrado*, 448: 9.
- _____. (1988). *Roqueros y Folcloroides*, México: Editorial Joaquín Mortiz.
- Aretz, Isabel. (1980). *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*, Caracas: Monte Avila Editores.
- Armattoe, R. E. G. (1944). "Aleš Hrdlička: 29.3.69-5.9.43". *Man*, 44: 124-125.
- Ayala, Daniel. (1937). "La música maya aborígen", *Cultura Musical*, 1(10): 18-21.
- Baker, Theodor. (1882). *Über die Musik der Nord-Amerikanischen Wilden*. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.
- Balfour, Henry. (1899). *The natural history of the musical bow*. Oxford: The Clarendon Press.

Bal y Gay, Jesús. (1952). "Los trabajos Folklóricos de la Sección de Investigaciones Musicales durante el sexenio 1947-1952". En INBA, *Música Folklórica Mexicana. Inventario de discos grabados por la Sección de Investigaciones Musicales del INBA*, México: INBA.

_____. (1953). Reseña de *Music in Mexico: A Historical Survey* de Robert Stevenson. *The Musical Quarterly*, 39(4): 638-640.

Baqueiro Foster, Gerónimo. (1933). "Los Xtoles", *Mexican Folkways*, 8(2): 83.

_____. (1942a). "El secreto armónico y modal de un antiguo aire maya". *Revista Musical Mexicana*, 1(1): 11-15.

_____. (1942b). "El huapango". *Revista Musical Mexicana*, 1 (8): 174-183.

_____. (1944a). "Aspectos de la música popular yucateca en tres siglos". *Revista Musical Mexicana*, 4(1): 3-7.

_____. (1944b). "Transcripción discutible de un viejo cancionero español". *Revista Musical Mexicana*, 4(9): 205-206.

_____. (1946). "Nicolás Slonimsky. Música de Latinoamérica". *Revista Musical Mexicana*, 6(2): 34-36.

_____. (1952). "La música popular de arpa y jarana en el sotavento veracruzano". *Revista de la Universidad Veracruzana*, 1(1).

_____. (1964). *Historia de la música en México. III La música en el periodo independiente*, México: SEP-INBA.

_____. (1970). *La canción popular de Yucatán (1850-1950)*, México: Editorial del Magisterio.

Baqueiro Foster, Gerónimo y Daniel Castañeda. (1928). "Principios técnicos para el folklore en general". En *Trabajos técnicos del Primer Congreso Nacional de Música*, México: Talleres Gráficos de la Nación.

Basauri, Carlos. (1927). "Creencias y prácticas de los tarahumaras". *Mexican Folkways*, 3(4): 218-234.

Bautista, Juan. (1988). "Música antigua y compositores de Paracho". En Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Morelia: Instituto Michoacano de Cultura.

Beaudry, Nicole. (1983). "Los juegos de garganta de los esquimales del Canadá Oriental". En Chamorro, Arturo (ed.), *Sabiduría Popular*, Morelia: El Colegio de Michoacán.

Béhague, Gerard. (1980). "Gerónimo Baqueiro Foster". En Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Press.

_____. (1983a). *La música en América Latina: una introducción*, Caracas: Monte Ávila Editores.

_____. (1983b). "Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical". En Chamorro, Arturo (ed.), *Sabiduría Popular*, Morelia: El Colegio de Michoacán.

_____. (1991). "Reflections on the Ideological History of Latin American Ethnomusicology". En Bruno Nettl y Philip V. Bohlman (coords), *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, Chicago/Londres: The University of Chicago Press.

Benítez Muro, José G. (2003). *Música de Nuestra América del Archivo de Samuel Martí* (volumen 1 y 2) [fonograma doble], México: FONCA-CONACULTA.

Bennett, Wendell y Robert M. Zingg. (1978). *Los Tarahumaras*, México: INI.

Bernal, Ignacio. (1982). *Correspondencia de Nicolás León con Joaquín García Icazbalceta*. México: UNAM.

Beyer, Hermann. (1916). "Una representación auténtica del uso del omichicahuaztli". *Memorias y revista de la Sociedad Científica Antonio Alzate*, 34 (4-9): 129-136.

_____. (1921a). "Un instrumento musical de los antiguos mexicanos, La sonaja de hueso". *Revista de Revistas*, 11 (557): 10.

_____. (1921b). "El huehletí, el tambor de los antiguos mexicanos". *Revista de Revistas*, 12 (559): 32-33.

Boas, Franz. (1912). "Notes on Mexican Folk-Lore". *The Journal of American Folklore*, 25 (97): 204-260.

Boggs, Ralph Steele. (1939). "Bibliografía del folklore mexicano". *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, 3(3): 1-121.

_____. (1940). *Bibliography of Latin American Folklore*. New York: H. W. Wilson Company.

_____. (1942). "Una bibliografía completa, clasificada y comentada de Mexican Folkways". *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, 6 (1-3): 221-265.

_____. (1943). "El Folklore, Definición. Ciencia y Arte". *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 3: 7-16.

_____. (1945a). "Reprint of the letter by W. J. Thoms in the *Athenaeum* of august 22, 1846, first proposing the word 'Folklore', with Spanish translation". *Folklore Americas*, 5(2): 17-24.

_____. (1945b). "Metodología Folklórica". *Folklore Americas*, 5 (1): 1-13.

_____. (1945c). "Valor práctico del folklore", *América Indígena*, 5(3): 211-215.

_____. (1949). "Mapa preliminar de las regiones folklóricas de México". *Folklore Americas*, 9 (1-2): 1-4.

Bohlman, Philip V. (1992). "Ethnomusicology's Challenge to the canon; the canon's challenge to ethnomusicology". En Bergeron, Katherine y Philip V. Bohlman, *Disciplining Music: musicology and its canons*, The University of Chicago Press: Chicago.

Boilès, Charles L. (1965). "La flauta triple de Tenenexpan". *La Palabra y el Hombre*, 34: 213-222.

_____. (1966a). Reseña de *Dances of Anuáhuac* de Gertrude Kurath y Samuel Martí. *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research*, 2: 173-177.

_____. (1966b). "The pipe and tabor in Mesoamérica". *Yearbook of the Inter-American Institute of Musical Research*, 2: 43-74.

_____. (1967a). "El arco musical, ¿una pervivencia?". *La Palabra y el Hombre*, 39: 383-403.

_____. (1967b). "Tepehua Thought-Song: a case of semantic signaling". *Ethnomusicology*, 11(3): 267-292.

_____. (1969). *Cognitive Processes in Otomi Cult Music*. Tesis doctoral en Etnomusicología de la Universidad de Tulane, Louisiana.

Boletín del INAH. (1985a). “La música latinoamericana: del archivo al público”. *Antropología. Boletín Oficial del INAH*. 3: 5-9.

_____. (1985b). “Etnomusicología, una nueva área de investigación en la ENAH”. *Antropología. Boletín Oficial del INAH*. 3: 9-10.

Bowen, Thomas y Edward Moser. (1970). “Material and functional aspects of seri instrumental music”. *The Kiva*, 35(4): 176-200.

Brading, David y María Urquidi. (1989). “Manuel Gamio y el indigenismo oficial en México”. *Revista Mexicana de Sociología*, 51(2): 267-284.

Brady, Erika. (1999). *A Spiral Way. How the Phonograph Changed Ethnography*. Jackson: University Press of Mississippi.

Breton, A. C. (1913). Reseña de *Die Nayarit Expedition* de Konrad Theodor Preuss. *Man*, 13: 106-108.

Breton, Cecilia. (1944). “Las Fiesta del Corpus en Papantla, Veracruz”. *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 6: 199-219.

Brenner, Anita. (1926). “Mexican ballads”, *Mexican Folkways*, 1(5): 11-17.

Brinton, Daniel. (1890). *Ancient Nahuatl Poetry*. New York: AMS Press.

_____. (1883). “The folk-lore of Yucatan”. *Folk-Lore Journal*, 1(8): 244-256.

_____. (1897). “Native American Stringed Musical Instruments”. *American Antiquarian*, 19: 19-20.

Bustos, María. (1949). “Investigación folklórico-musical en San Nicolás de Ibarra, Jalisco”. *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 6: 233-247.

Cabello Moreno, Antonio. (1975). *Panorama Musical de la Ciudad de México*, México: D.D.F.

Cáceres, Abraham. (1983). “Alucinógenos musicales y música alucinógena”. En Chamorro, Arturo (ed.), *Sabiduría Popular*, Morelia: El Colegio de Michoacán.

Camacho, Gonzalo. (1988a). “Raúl Guerrero Guerrero”. En García Mora, Carlos (coord.), *La antropología en México. Panorama histórico. 10. Los Protagonistas*.

_____. (1988b). “El sistema musical de una comunidad nahua de la Huasteca hidalguense”. En Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Morelia: Instituto Michoacano de Cultura.

Camacho Fajardo, Gema. (1986). "Música indígena". En Instituto Nacional Indigenista, *Memorias del 1er Seminario de Música Indígena de México*, México: INI.

_____. (1988). "Aplicaciones prácticas de la investigación etnomusicológica". En Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Morelia: Instituto Michoacano de Cultura.

Campos, Rubén M. (1918). "El triunfo de la música popular", *El Universal*, México, 13 de mayo, p.5.

_____. (1919). "Las fuentes del Folklore Mexicano". *Revista Musical de México*, 1(1): 18-23.

_____. (1923). "Guanajuato, fuente del folklore musical". *Revista de Revistas*, 18 de febrero, pp. 14-18 y 25-30.

_____. (1926). "The musical instruments of the ancient mexicans". *Bulletin of the PanAmerican Union*, 60: 380-389.

_____. (1928a). *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical de México (1525-1925)*. México: SEP.

_____. (1928b). "Las danzas aztecas", *Gaceta Musical*, 1(2): 8-14; 1(3): 19-24.

_____. (1928c). "La primera escuela de Música en Nueva España", *México Musical*, 1(1): 1-2.

_____. (1929). *El Folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*, México: SEP.

_____. (1930). *El folklore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*. México: SEP.

_____. (1936). *La producción literaria de los aztecas (compilación de cantos y discursos de los antiguos mexicanos, tomados de viva voz por los conquistadores y dispersos en varios textos de la Historia antigua de México)*, México: SEP-Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía.

_____. (1937). "El Folklore musical de México". *Boletín Latino Americano de Música*, 3(3): 137-142.

_____. (1949). "La música popular de México". *Revista de estudios musicales*, 1(1): 81-91.

Campos Velázquez, Roberto. (2003). *Música, historia y sociedad: lectura historiográfica de tres textos sobre la historia de la música en México y su contribución a la conformación de la "identidad nacional"*. Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, UNAM, México.

Canales, María. (1926). "Corrido del Bajío", *Mexican Folkways*, 2(5): 30.

Cancino, Sofía. (1937). "Danzas precortesianas y su supervivencia", *Cultura Musical*, 1(3): 22-23.

Capitan, Louis. (1908). "L'Omichicahuaztli mexicain et son ancetre de l'époque du renne en Gaule". *Verhandlungen des XVI Internationalen Amerikanisten-Kongresses*, 107-109.

Carmona, Gloria. (1984). "Paseo por las revistas musicales mexicanas", *Pauta*, 9(3): 5-8.

Carvajal, Teresa. (1992). "La música al aire: colecciones de la fonoteca de Radio UNAM". *Bibliomúsica*, 3: 12-18.

Castañeda, Daniel. (1928). "Labor realizada por el segundo congreso nacional de música". *México Musical*, 1(2): 6, 18.

_____. (1930a). "Las academias del Conservatorio Nacional de Música", *Música. Revista Mexicana*. 1(1): 6-13.

_____. (1930b). "Las flautas en las civilizaciones azteca y tarasca", *Música. Revista Mexicana*. 8: 3-26; 9 y 10: 19-45.

_____. (1941a). "La música y la revolución mexicana". *Boletín Latino-Americano de Música*, 5(5): 437-448.

_____. (1941b). *Balance de Agustín Lara*, México: Ediciones Libres.

_____. (1942). "Una flauta de la cultura tarasca". *Revista Musical Mexicana*, 5: 110-113.

_____. (1943). *El corrido mexicano. Su técnica literaria y musical*, México: Surco.

Castañeda, Daniel y Vicente T. Mendoza. (1933a). "Los percutores precortesianos", *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, 4ª época, 8(2): 275-286.

_____. (1933b). "Los huehuetls en las civilizaciones precortesianas", *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, México, 8(2): 287-310.

_____. (1933c). "Los teponaztlis en las civilizaciones precortesianas", *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, México, 8(3): 5-80.

_____. (1933d). "Los pequeños percutores en las civilizaciones precortesianas", *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, México, 8(3): 449-576.

_____. (1933e). "Los percutores precortesianos (apéndice)", *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, México, 8(4): 649-666.

Castellanos, Pablo. (1968). "Aspectos del Nacionalismo Musical Mexicano". *Armonía*, 3(7,8,9): 6; 3(10,11,12): 13-15.

_____. (1970). *Horizontes de la música precortesiana*, México: FCE.

Castillo Farreras, José. (1956). "Lo folklórico y lo erudito". En Sociedad Folklórica de México, *Nuevas aportaciones a la Investigación Folklórica de México*, México: Editorial Libros de México.

_____. (1971a). "Sociedad Folklórica de México". *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, 33-34: 44.

_____. (1971b). "Fernando Anaya Monroy". *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*. 33-34: 315-331.

Chamorro, Arturo. (1975). "Panorama de la música tradicional en México". *Ruta*, 24: 60-62.

_____. (1977). "Los alabados del tinacal en el Estado de Tlaxcala". *Boletín del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares*, 4: 57-81.

_____. (1979). "Uso y función del teponaxtle en el medio rural tlaxcalteca". *Folklore Americano*, 28: 69-83.

_____. (1981). *Abajeños y sones de la fiesta purépecha* [fonograma]. México: INAH.

_____. (1982). "Chirimías. Sondeo Histórico de un Modelo Islámico en América Hispana". *Latin American Music Review*, 3(2): 165-187.

_____. (1983a). *La Música Popular en Tlaxcala*. México: Editorial Premiá.

_____. (1983b). "Instrumentos musicales en las fuentes pictográficas del mundo

purépecha”. En Chamorro, Arturo (ed.), *Sabiduría Popular*, Morelia: El Colegio de Michoacán.

_____. (1984a). Reseña de *Organología aplicada a instrumentos musicales prehispánicos: silbatos mayas* de Felipe Flores y Lorenza Flores. *Latin American Music Review*, 5(1): 112-116.

_____. (1984b). *Los Instrumentos de Percusión en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán/CONACYT.

_____. (1985). “La etnomusicología mexicana: un acercamiento a sus fuentes de estudio”. En Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, México: Federación Editorial Mexicana.

_____. (1989). “Tres generaciones del cancionero fronterizo”. En *Música en la Frontera Norte (Memorias del Coloquio de Historia de la Música en la Frontera Norte)*, México: Comité Mexicano de Ciencias Históricas-CONACULTA.

Chase, Gilbert. (1965). Reseña de *Lírica narrativa de México. El corrido* de Vicente T. Mendoza. *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research*, 1: 132-134

_____. (1966). Reseña de *Dances of Anuáhuac* de Gertrude Kurath y Samuel Martí. *The Americas*, 22(4): 434-435.

_____. (1969). Reseña de *Music in Aztec and Inca Territory* de Robert Stevenson. *Ethnomusicology*, 13(1): 183-185.

Chávez, Carlos. (1930a). “Nacionalismo musical I. El arte popular y el no popular”. *Música*, 1(3): 28-32.

_____. (1930b). “Nacionalismo musical II. El arte popular y el no popular”. *Música*, 1(4): 18-22.

_____. (1930c). “Nacionalismo musical III. Paralelo entre el arte popular y el no popular” y “Nacionalismo musical IV. La creación nacionalista”. *Música*, 1(6): 3-11.

_____. (1930d). “La música propia de México”. *Música*, 1(7): 3-7.

Christensen, Bodil. (1939). “El teponaztli de Xicotepec”, *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, 3(3): 177-184.

Christensen, Dieter. (1991). “Erich M. Von Hornbostel, Carl Stumpf, and the Institutionalization of Comparative Musicology”. En Bruno Nettl y Philip V. Bohlman (Eds.). *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. The University of Chicago Press: Chicago.

Christensen, Dieter y Artur Simon. (1997). “Musikethnologie”. En Ludwig Finscher (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 6.

Cirese, Alberto Mario (1979). *El concepto de folklore*. México: Pormaca.

Cobos, Henry. (1971). Reseña de *Introducción a ciertos archivos musicales mexicanos* de Lincoln Spiess y Thomas Stanford. *Heterofonía* 16: 6-9.

Confederación de Trabajadores de América Latina. (1940). *Primer Congreso Indigenista Interamericano*, México: Confederación de Trabajadores de América Latina.

Contreras, Juan Guillermo. (1984). "El Museo Nacional de Instrumentos Musicales Etnográficos: una experiencia". En *Las culturas populares y la educación superior*, Colima: Universidad de Colima.

_____. (1985). "La organología en una experiencia de pedagogía musical infantil". En Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Tamaulipas: Federación Editorial Mexicana.

_____. (1988). *Atlas Cultural de México. Música*, México: SEP-INAH-Planeta.

_____. (1994). "La colección de instrumentos musicales del CENIDIM". *Bibliomúsica*, 7: 49-54.

Corso, Raffaele. (1966). *El Folklore*, Buenos Aires: Eudeba.

Cordero, Juan N. (1897). *La música razonada. Vol. V. Estética teórica y aplicada*. México: La Europea.

Coss, Julio Antonio. (1963). "Influencia morisco-española". *El Gallo Ilustrado*, 47.

Cotarelo y Mori, Emilio. (1911). *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid: Casa Editorial Bailly Bailliere.

Cresson, Hilborne T. (1883). "On Aztec music". *Proceedings of the Academy of Natural Sciences of Philadelphia*, 35: 86-94.

Culin, Stewart. (1900). *Bibliography of Daniel G. Brinton*. Philadelphia: American Philosophical Society.

Densmore, Frances. (1927). "The Study of Indian Music in the Nineteenth Century". *American Anthropologist*, 29: 77-86.

_____. (1929). *Papago Music*. Washington: Bureau of American Ethnology, Bulletin 90.

_____. (1932). *Yuman and Yaqui Music*. Washington: Bureau of American Ethnology, Bulletin 110.

Diguet, Léon. (1899). "Contribution à l'étude ethnographique des races primitives du Mexique. La Sierra du Nayarit et ses indigènes". *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques*, 9: 571-630.

_____. (1903). "Contribution à l'ethnographie précolombienne du Mexique. Le Chimalhuacan et ses populations avant la conquête espagnole". *Journal de la Société des Américanistes*, 1(1): 1-57.

Domínguez, Francisco. (1933). "Schat-kesetl kejim (Duerme el muchachito). Canción de cuna de los indios seris", *Mexican Folkways*, 8(2): 84-85.

_____. (1937a). "Costumbres yaquis". *Mexican Folkways*, número yaqui: 6-26.

_____. (1937b). "Música yaqui". *Mexican Folkways*, número yaqui: 32-44.

_____. (1962). "Investigación folklórica en México". *Cuadernos de Bellas Artes*, 3(6): 25-28.

_____. (1964a). "Investigación folklórico-musical en el Santuario de Chalma". *Cuadernos de Bellas Artes*, 5(4): 36-40; 5(5): 41-44; 5(6): 41-44

_____. (1964b). "Investigación folklórico-musical en las regiones de los Yaquis, Seris y Mayos, Estado de Sonora". *Cuadernos de Bellas Artes*, 5(7): 45-48; 5(8): 49-52; 5(9): 29-32; 5(10): 36-40; 5(11): 34-36; 5(12): 45-48.

Domínguez, Francisco, Luis Sandi y Roberto Téllez Girón. (1962). *Investigación Folklórica en México. Materiales*, vol. I, México: INBA.

Dordelly, Hiram y Guillermo Contreras. (1986). "Festival Nacional de Música y Danza Autóctonas, vol. 1". *Boletín CENIDIM*, 1: 15-16.

Dorson, Richard, *et al.* (1972). "The Academic Future of Folklore". *The Journal of American Folklore*, 85 (suplemento): 104-125.

Dultzin, Susana. (1986). "Educación musical y conciencia". En Instituto Nacional Indigenista, *Memorias del 1er Seminario de Música Indígena de México*, México: INI.

Ellingson, Ter. (1992). "Transcription". En Helen Myers (Ed.). *Ethnomusicology: an Introduction*, London-New York: Macmillan Press.

Ellis, Alexander J. (1885). "On the musical scales of various nations". *Journal of the Society of Arts*, 1-688 (XXXVIII): 485-527.

Enciclopedia de México. (1993a). "Chihuahua". En José Rogelio Álvarez (Dir.). *Enciclopedia de México* (tomo 4). México: Enciclopedia Britannica de México.

_____. (1993b). "Cine". En José Rogelio Álvarez (Dir.). *Enciclopedia de México* (tomo 3). México: Enciclopedia Britannica de México.

England, Nicholas, *et al.* (1964). "Symposium on transcription and analysis: a Hukwe song with musical bow". *Ethnomusicology*, 8(3): 223-277.

Escorza, Juan José. (1992). "Gerónimo Baqueiro Fóster. Un gran cronista y crítico musical". *Bibliomúsica*, 3: 29-35.

_____. (1993). "La significación de Jesús C. Romero en la musicología mexicana". En Jesús C. Romero, *Efemérides de la música mexicana. Vol. I (Enero-Junio)*. México: CENIDIM.

_____. (1999a). "Gerónimo Baqueiro Fóster". En Emilio Casares Rodicio (Coord.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (vol. II). Madrid: SGAE.

_____. (1999b). "Daniel Castañeda". En Emilio Casares Rodicio (Coord.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (vol. III). Madrid: SGAE.

Estrada, Jesús. (1963). "La Chirimía". *Revista del Conservatorio*, 5: 6-7.

Fará Biram, André, *et. al.* (1980). "El marimbol, un instrumento musical poco conocido en México". *Antropología e Historia. Boletín del INAH*, 31: 30-40.

Ferrero, Ángel H. (1928). "La influencia de la música en los centros de Orfeón". *México Musical* 1(1): 4.

Flores, Felipe. (1929). "Ocupación de Chihuahua por las fuerzas federales", *Mexican Folkways*, 5: 2-7.

Flores Dorantes, Felipe. (1977). "Los instrumentos musicales de metal en Mesoamérica". En Sociedad Mexicana de Antropología, *Memorias de la XV Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*, tomo II, México: Sociedad Mexicana de Antropología.

_____. (1985). "Educación y música indígena". En INI, *Memorias del 1er Seminario de Música Indígena de México*, México: INI.

_____. (1986). "Educación y música indígena". En Instituto Nacional Indigenista, *Memorias del 1er Seminario de Música Indígena de México*, México: INI.

_____. (1988). "El acervo documental de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia del INAH". En Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Morelia: Instituto Michoacano de Cultura.

Flores Dorantes, Felipe y Lorenza Flores. (1981). *Organología aplicada a instrumentos musicales prehispánicos: silbatos mayas*, México: INAH.

_____. (1983). "Organología aplicada a instrumentos musicales prehispánicos. Silbatos mayas. En Chamorro, Arturo (ed.), *Sabiduría Popular*, Morelia: El Colegio de Michoacán.

Flores García, Lorenza y Felipe Flores Dorantes. (1976). "La música maya a través de los instrumentos". En Sociedad Mexicana de Antropología, *Memorias de la XIV Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*, tomo II, México: Sociedad Mexicana de Antropología.

Fogelquist, Mark. (1976). "Crítica al libro 'Popular Music in Mexico' de Claes af Geijerstam". *Heterofonía*, 50(9): 17-21; 51(9): 15-18.

FONADAN. (1974). *Catálogo Nacional de Danzas. Vol. I. Danzas y fiestas de Chiapas*. México: FONADAN.

_____. (1975). *La Danza del Tecuán*. México: FONADAN.

Foster, George M. (1948). "The Current Status of Mexican Indian Folklore Studies". *The Journal of American Folklore*, 61(242): 368-382.

Fraser, Norman. (1966). Reseña de *Investigación Folklórica de México. Vol. 2.* de Roberto Téllez Girón. *Journal of the International Folk Music Council*, 18: 83-84.

Frenk, Margit. (1975). "El folklore poético: la poesía lírica". *Memorias de la XIII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*, México: S.M.A.

Frenk, Margit, et. al. (1975-1985). *Cancionero Folklórico de México*. México: El Colegio de México.

Frías, Valentín F. (1906). "Foc-lor de los pueblos de San Bartolomé Aguascalientes (E. de Guanajuato), Santa María del Pueblito y San Pedro de la Cañada (E. de Querétaro), así como de los otomíes del barrio de San Francisquito de la ciudad de Querétaro y sus pueblos adyacentes", *El Tiempo*, México, 4, 5, 9 y 10 de octubre.

Frisbie, Charlotte. (1991). "Women and the Society for Ethnomusicology: Roles and Contributions from Formation through Incorporation (1952/53-1961)". En Nettl, Bruno y Philip V. Bohlman (eds.), *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, Chicago: The University of Chicago Press.

Frobenius, Leo. (1896). "Ein Teponaztli im Ethnographischen Museum der Universität Basel". *Internationales Archiv für Ethnographie*, 9: 252-253.

Galindo, Blas. (1946). "El Mariachi". *Boletín del Departamento de Música de la SEP*, 1: 3-8.

Galindo, Miguel. (1933). *Nociones de historia de la música mejicana*, Colima: El Dragón.

Gallop, Rodney. (1939). "The Music of Indian Mexico". *Musical Quarterly*, 25(2): 210-225.
_____. (1940). "Otomí indian music from México". *Musical Quarterly*, 24(1): 87-100.

Galpin, Francis W. (1903). "Aztec Influence on American Indian Instruments", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 4: 661-670.

Galván del Río, Carmen. (1942). "Costumbres y fiestas de la Natividad de la Virgen en Putla, Oaxaca". *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 1: 145-153.

Gamio, Manuel. (1916). *Forjando patria (Pro Nacionalismo)*, México: Librería de Porrúa Hermanos.

_____. (1922). *La población del valle de Teotihuacan. El medio en que se ha desarrollado. Su evolución étnica y social. Iniciativas para procurar su mejoramiento* [tomo I, vol. I. *La población prehispánica*; tomo I, vol. II. *La población colonial. La población del siglo XIX*; tomo II. *La población contemporánea*]. México: Dirección de Talleres Gráficos-SEP.

_____. (1925). "El aspecto utilitario del folklore". *Mexican Folkways*, 1(1): 6-8.

_____. (1937). "La importancia del folklore yaqui". *Mexican Folkways*, número especial yaqui, pp. 45-51.

_____. (1945). "El material folklórico y el progreso social". *América Indígena*, 5(3): 207-210.

Gaos, José. (1960). "Notas sobre la historiografía". *Historia Mexicana*, 9(4): 481-508.

García, Manuel. (1988). "Comentarios acerca del censo de danzas de Michoacán". En Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Morelia: Instituto Michoacano de Cultura.

García Flores, Margarita. (1990). "Entrevista a José Raúl Hellmer (1968)". *Heterofonía*, 102-103: 43-52.

García Mora, Carlos y Andrés Medina (eds.). (1983). *La quiebra política de la antropología social en México. I. La impugnación*. México: UNAM.

Garfias, Roberto. (1983). "La marimba en Centro-América y México". En Chamorro, Arturo (ed.), *Sabiduría Popular*, Morelia: El Colegio de Michoacán.

Garrido, Juan S. *Historia de la música popular en México*. México: Extemporáneos, 1974.

Geijerstam, Claes af. (1976). *Popular Music in Mexico*, Albuquerque: University of New Mexico Press.

_____. (1977). "Respuesta a Mark Fogelquist". *Heterofonía*, 52(10): 28-30.

Gillmor, Frances. (1961). "Organization of Folklore Study in Mexico". *The Journal of American Folklore*, 74(294): 383-390.

González, Carlos. (1928). "La danza de moros". *Mexican Folkways*, 4(1): 31-39.

González, Luis. (2000). "El liberalismo triunfante". En *Historia general de México*. México: El Colegio de México.

González, María Teresa. (1945). "La música precortesiana". *Orientación Musical*, 5(50): 10-12.

González, Norma. (1975). "Los planes multinacionales. Investigaciones a nivel interamericano". *Revista INIDEF*, 1: 110-126.

González, Pablo. (1920). "Nanas o coplas de cuna". *Ethnos*, 1(4): 88-93.

González Quiñones, Jaime. (1983). "Algunos problemas en la formación del Etnomusicólogo en México". En Chamorro, Arturo (ed.), *Sabiduría Popular*, Morelia: El Colegio de Michoacán.

Grupo de Guías Voluntarias de la Sociedad de Amigos del Museo Regional de Guadalajara. (1983). "Origen y evolución del mariachi". En Chamorro, Arturo (ed.), *Sabiduría Popular*, Morelia: El Colegio de Michoacán.

Guerrero, José E. (1927). "La esperanza de la patria por la rendición de Villa", *Mexican Folkways*, 3: 70-76.

_____. (1937). "El simbolismo en el arte precortesiano". *Cultura Musical*, 1(9): 12-15.

_____. (1942). "Andanzas folklóricas. Minas de Guanajuato". *Orientación musical*, 2(14): 4-5,7; 2(15): 4-6; 2(17): 7-8.

_____. (1943). "Chicnahuatenco.-La Barca". *Orientación Musical*, 2(24): 5-6, 20.

_____. (1945a). "El zapateado tabasqueño". *Orientación Musical*, 5(50): 8-10.

_____. (1945b). "La producción musical y sus factores". *Orientación musical*, 5(49): 12-15.

_____. (1947a). "El fandango matrimonial zapoteco". *Orientación Musical*, 6(61): 12-14; 8(62): 7-8.

_____. (1947b). "Danzas chontalpeñas". *Nuestra Música*, 2(8): 192-198.

_____. (1953). "Fiestas populares en el Istmo". *Orientación Musical*, 12(134): 16-18; 12(135): 6-9.

_____. (1957). "¿Que hacemos por nuestro folklore? (Datos históricos)", *Orientación Musical*, 18(175): 5-9.

Guerrero, Raúl. (1939a). "La música zapoteca. Una revelación de la cultura". *Neza*, 4(1).

_____. (1939b). "La fiesta tradicional de Juchitán", *Revista de estudios antropológicos*, 3(3): 242-256.

_____. (1941). "Consideraciones sobre la música tarasca de la región lacustre de Michoacán". *Boletín Latino-Americano de Música*, 5(5): 477-490.

_____. (1946a). "La música y la danza". En Vivó, Jorge (Comp.), *México prehispánico. Antología de Esta semana / This Week (1935-1946)*, México: Editorial Ema Hurtado.

_____. (1946b). "¿Existió el arco musical en México en la etapa prehispánica?". *Boletín del Departamento de Música de la Dirección de Bellas Artes*, 1: 14-26.

_____. (1947a). "Investigación folklórica en el Valle del Mezquital". *Boletín del Departamento de Música de la SEP*, 4: 28-37.

_____. (1947b). "Danzas mexicanas". *Anales del INAH*, 2: 259-279.

_____. (1949). "Música de Chiapas". *Revista de Estudios Musicales*, 1(2): 129-150.

_____. (1952). "Consideraciones sobre Folklore y ciencia folklórica". *Archivos Venezolanos de Folklore*, 1(1): 93-103.

_____. (1962). "Investigación en el Valle del Mezquital". *Cuadernos de Bellas Artes*, 3(7-8): 85-88; 3(9): 15-18.

_____. (1980). *El pulque. Religión, Cultura y Folklore*, México: INAH.

Gutiérrez Cruz, C. (1927). "El 30-30", *Mexican Folkways*, 3: 188-190.

Guzmán, José Antonio. (1974). "La música en México durante el Virreinato". *Talea*, 1: 25-55.

Hague, Eleanor. (1915). "Five Mexican Dances". *The Journal of American Folklore*, 28(110): 379-381.

Haro y Tamariz, Jesús. (1952). "Aclaraciones del maestro Jesús Haro y Tamariz sobre una conferencia sustentada por el Prof. Vicente T. Mendoza". *Orientación Musical*, 10(122-123): 15-17, 23.

Harris, Marvin. (1968). *The rise of anthropological theory: a history of theories of culture*. New York: Thomas Y. Crowell Co.

Harvey, Herbert. (1968). Reseña de *Dances of Anuáhuac* de Gertrude Kurath y Samuel Martí. *American Antiquity*, 33(1): 113-114.

Hawley, E. H. (1898). "Distribution of the Notched Rattle". *American Anthropologist*, 11(11): 344-346.

Hellmer, Raúl. (1947). "Lost Music Treasures of Guerrero". *Western Folklore*, 6(3): 249-256.

_____. (1961). "La música mexicana indígena de hoy". *Heterofonía*, 102-103: 62-64.

_____. (1961). "La música mestiza". *Heterofonía*, 102-103: 65-67.

_____. (1964). "Los antiguos mexicanos y su música". *Boletín bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, 286: 12-17.

_____. (1970). Reseña de los fonogramas *Testimonio musical de México y Danzas de la conquista*. *Ethnomusicology*, 14(1): 190-192.

_____. (1990). "Informe de la región de Huauchinango, Puebla". *Heterofonía*, 102-103: 68-80.

Hellmer, Raúl y Federico Hernández Rincón. (1956). "La creación musical mexicana". En INBA-SNTMRM, *Congreso Nacional de Música*, México: INBA.

Henestrosa, Andrés. (1942). "Música mestiza de Tehuantepec". *Revista Musical Mexicana*, 5: 107-109; 7: 151-154.

Herndon, Marcia y Jean Jacques Nattiez. (1986). "Charles L. Boilès (1932-1984)". *Ethnomusicology*, 30(2): 277-280.

Herrera, Marco Antonio. (1983). "La nacionalización del rock en México". En Chamorro, Arturo (ed.), *Sabiduría Popular*, Morelia: El Colegio de Michoacán.

Herrera y Ogazón, Alba. (1917). *El arte musical de México*, México: Dirección General de Bellas Artes.

_____. (1931). *Historia de la música*, México: UNAM.

Hornbostel, Erich M. von. (1912). "Melodías y análisis formales de dos cantos de los indios coras". En Jesús Jáuregui (Ed.). *Música y danzas del gran Nayar*. México: CEMCA-INI, 1993, pp. 29-39.

Hornbostel, Erich M. von, y Curt Sachs. (1914). "Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch". *Zeitschrift für Ethnologie*, Sechsendvierzigster Jahrgang (pp. 553-590).

Hrdlička, Aleš. (1903). "The Region of the Ancient 'Chichimecs' with notes on the Tepecanos and the ruin of La Quemada, México". *American Anthropologist*, 5(3): 385-440.

_____. (1904). "Notes on the Indians of Sonora". *American Anthropologist*, 6(1): 51-89.

_____. (1904). "Cora dances". *American Anthropologist*, 6(5): 744-745.

Hughes, Charles. (1954). Reseña de *Music in Mexico: A Historical Survey* de Robert Stevenson. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 12(3): 402.

Hurtado, Nabor. (1959). "La música purépecha". *Revista Musical Chilena*, 13(66): 55-60.

Hutterer, Oscar y Raquel Espinoza. (1983). "La música folklórica en la etnomedicina". En Chamorro, Arturo (ed.), *Sabiduría Popular*, Morelia: El Colegio de Michoacán.

Ibarra, Alfredo. (1944a). "Entre los indios coras de Nayarit". *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 4: 49-60.

_____. (1944b). "Entre los mayos de Sinaloa". *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 4: 351-373.

IFMC [International Folk Music Council]. (1951). "Editorial". *Journal of the International Folk Music Council*, 3: 1.

IIE [Instituto de Investigaciones Estéticas]. (1961). "Bibliografía de Gabriel Moedano". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 30 [suplemento]: 223-227.

Jardow Pedersen, Max. (1979). "Música campesina maya, 1979". *Yucatán: Historia y Economía*, 13 y 14: 11-33.

_____. (1981). "El sacrificio de los toros". *Yucatán: Historia y Economía*, 25: 48-63.

_____. (1983). "La música maya: producción de significado en el oriente del estado de Yucatán". En Chamorro, Arturo (ed.), *Sabiduría Popular*, Morelia: El Colegio de Michoacán.

_____. (1986). "La jarana maya". En Instituto Nacional Indigenista, *Memorias del 1er Seminario de Música Indígena de México*, México: INI.

Jáuregui, Jesús (ed.). (1993). *Música y danzas del gran Nayar*. México: CEMCA-INI.

Jáuregui, Jesús. (1996). "Lumholtz en México: de explorador a antropólogo". En Jorge López Vela (Ed.), *Montañas, duendes, adivinos...*, México: FCE.

Jáuregui, Jesús y Jean Meyer (Eds.). (1992). *Por tierras occidentales. Entre sierras y*

barrancas. León Diguét. México: CEMCA-INI.

Jáuregui Jesús y Johannes Neurath (Comps.). (1998). *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos de Konrad Theodor Preuss*. México: CEMCA-INI.

Jáuregui, Jesús y Johannes Neurath. (2003). "El pasado prehispánico y el presente indígena: Seler, Preuss y las culturas del Gran Nayar". En Renata von Hansfftingel y Cecilia Tercero (Eds.). *Eduard y Caecilie Seler: Sistematización de los estudios americanistas y sus repercusiones*. México: UNAM-INAH-IIIIGM.

Jiménez, Carlos. (1963). "Investigación en la costa azul del Istmo de Tehuantepec". *Cuadernos de Bellas Artes*, 4(4): 45-48; 4(5): 29-32.

Jiménez, Enrique. (2004). *La investigación del folklore musical en México. Raúl Hellmer y el trabajo de campo (1947-1952)*. Tesis de Licenciatura en Etnomusicología, Escuela Nacional de Música, UNAM, México.

Kolinski, Mieczyslaw. (1965). "The General Direction of Melodic Movement". *Ethnomusicology*, 9(3): 240-264.

Kunicke, Hugo. (1912). "Musikinstrumente aus dem alten Michoacan". *Baessler Archiv*, 2(5/6): 282-284.

Kurath, Gertrude. (1949). "Mexican Moriscos: A Problem in Dance Acculturation". *The Journal of American Folklore*, 62(244): 87-106.

_____. (1960). Reseña de *Danza precortesiana* de Samuel Martí. *Ethnomusicology*, 4(2): 97.

Kurath, Gertrude y Samuel Martí. (1964). *Dances of Anuáhuac. The choreography and music of precortesian dances*. Chicago: Aldine Publishing.

Kuri Aldana, Mario. (1956). "Los códigos como fuente del Folklore mexicano". *Orientación Musical*, 16(185-186): 7-9.

_____. (1985). "Creación del Consejo de la Música Popular Mexicana". En Sociedad Mexicana de Musicología, *Memoria del Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Ciudad Victoria: Gobierno Constitucional del Estado de Tamaulipas.

_____. (1986). "Música indígena de México-Promoción, Difusión y Proyección". En Instituto Nacional Indigenista, *Memorias del 1er Seminario de Música Indígena de México*, México: INI.

León, Nicolás. (1901). *Noticia de las publicaciones originales y de varios autores hechas hasta el presente por el doctor Nicolás León*, México: El Tiempo.

Lomax, Alan. (1962). "Song structure and social structure". *Ethnology*, 1(4): 425-451.

_____. (1968). *Folk Song Style and Culture*, Washington, D. C.: American Association for the Advancement of Science.

Lombardi Satriani, Luigi María. (1975). *Antropología cultural: análisis de la cultura subalterna*. Buenos Aires: Galerna.

_____. (1978). *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*. México: Nueva Imagen.

Lomelí, Lligany. (1991). *Retratos a capella. Entrevistas a Raúl Guerrero y E. Thomas Stanford*. Tesis de Licenciatura en Antropología Social, ENAH, México.

López, Gustavo. (1988). "La canción transfronteriza nortea y la migración en Michoacán". En Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Morelia: Instituto Michoacano de Cultura.

Loza, Steven. (1990). "Contemporary Ethnomusicology in México". *Latin American Music Review*, 11(2): 201-249.

Lumholtz, Carl. (1891). "Report on Explorations in Northern Mexico". *Journal of the American Geographical Society of New York*, 23: 386-402.

_____. (1894). "The American Cave-Dwellers: The Tarahumaris of the Sierra Madre". *Journal of the American Geographical Society of New York*, 26(1): 299-325.

_____. (1900). "Symbolism of the huichol indians", *Memoirs of the American Museum of Natural History*, 3(2): 3-228.

_____. (1902a). *Unknown Mexico. A Record of Five Years' Exploration Among the Tribes of the Western Sierra Madre; In the Tierra Caliente of Tepic and Jalisco; and Among the Tarascos of Michoacan*, vol. I. London: Macmillan and Co., Limited.

_____. (1902b). *Unknown Mexico. A Record of Five Years' Exploration Among the Tribes of the Western Sierra Madre; In the Tierra Caliente of Tepic and Jalisco; and Among the Tarascos of Michoacan*, vol. II. New York: Charles Scribner's Sons.

Lumholtz, Carl y Aleš Hrdlička. (1898). "Marked human bones from a prehistoric tarasco indian burial place in the state of Michoacán, Mexico". *Bulletin of the American Museum of Natural History*, 10: 61-79.

Luna, Xilonen. (2006). *Música y cantos para la luz y la oscuridad: 100 años de testimonios de los pueblos indígenas*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Macari, Eblem. (1985). "Actividades Musicales en el Museo de Culturas Populares". *México Indígena*, 1(2): 60-61.

Mariani, Evelyn. (s/f) (ca. 2002). *Samuel Martí Uribe. Su vida y su obra*. s/e.

Martí, Samuel. (1950). "Música de las Américas". *Cuadernos Americanos*, 52(4): 244-260

- _____. (1951). "Música de las Américas. Organografía Precolombina". *Cuadernos Americanos*, 56(2): 153-168.
- _____. (1953). "Flautilla de la penitencia. Fiesta Grande de Tezcatlipoca". *Cuadernos Americanos*, 72(6): 147-157.
- _____. (1954a). "Música precortesiana". *Cuadernos Americanos*, 78(6): 149-155,
- _____. (1954b). "Música primitiva en Sonora". *Yan, Órgano oficial del Centro de Investigaciones Antropológicas de México*, 1(1): 10-17.
- _____. (1955). *Instrumentos musicales precortesianos*. México: INAH.
- _____. (1958). "Música mixteco-zapoteca". *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, 128: 4.
- _____. (1961). *Canto, Danza y música precortesianos*, México-Buenos Aires: FCE.
- _____. (1966). "Notable instrumental precortesiano". *Cuadernos Americanos*, 144(1): 155-165.
- _____. (1967). "Netotiliztli o danzas de placer y regocijo". *Cuadernos Americanos*, 153(4): 171-182.
- _____. (1970). "Música colonial profana". *Cuadernos Americanos*, 1: 99-109.

Martínez, José Luis. (2000). "México en busca de su expresión". En *Historia general de México*. México: El Colegio de México.

Martínez Ríos, Jorge. (1961). "Materiales Para el Estudio del Folklore del Estado de Oaxaca, México (Bibliografía anexa)". *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 23, No. 2. (May - Aug., 1961), pp. 585-619.

Martínez Ríos, Jorge y Gabriel Moedano. (1963). *Folk y lore en la realidad sociocultural de México*, México: UNAM.

Mason, John Alden. (1918). "Tepecano prayers". *International Journal of American Linguistics*, 1 (2): 91-153.

Mason, Otis T. (1897). "Geographical distribution of the musical bow". *American Anthropologist*, 10 (11): 377-380.

Mayer Serra, Otto. (1941). *Panorama de la Música Mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*, México: El Colegio de México.

_____. (1943). "Mexican musical Folklore". *The Etude*, 1(61): 17, 58, 72.

_____. (1944). "Panorama de la música hispanoamericana (Esbozo interpretativo)". En *Enciclopedia de la Música Atlante*, México: Editorial Atlante.

_____. (1946). *El estado presente de la música en México: The present state of music in Mexico*. Washington, D.C.: OEA-Unión Panamericana.

McAllester, David. (1954). *Enemy Way Music: A Study of Social and Esthetic Values as Seen in Navaho Music*. Cambridge: Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology.

_____. (1969). Reseña de *Music in Aztec and Inca Territory* de Robert Stevenson. *Music Educators Journal*, 55(9): 79-80.

_____. (1985). "George Herzog (1901-1984)". *Ethnomusicology*, 29(1): 86-87.

Mechling, William Hubbs. (1916). "Stories and Songs from the Southern Atlantic Coastal Region of Mexico". *Journal of American Folklore*, 29(114): 547-558.

Medina, Andrés. (1976). "Teoría antropológica y trabajo de campo en la obra de Miguel Othón de Mendizábal. En Jorge Martínez Ríos (coord.), *La investigación social de campo en México*. México: UNAM.

_____. (1988). "La cuestión étnica y el indigenismo". En García Mora, Carlos y Martín Villalobos Salgado (Coords.), *La Antropología en México. Panorama histórico.4. Las cuestiones medulares (Etnología y Antropología Social)*, México: INAH.

Meierovich, Clara. (1995). *Vicente T. Mendoza, artista y primer folclorólogo musical*, México: UNAM.

Mejía, Estanislao. (1938). "Organización musical en México". *Boletín Latinoamericano de Música*, 4(4): 77-80.

_____. (1946). "El Folklore y el Arte". *Orientación musical*, 6(53): 3-4.

_____. (1947). "Anales de la fundación de la Escuela Nacional de Música". *Orientación Musical*, 6(72): 17-19.

_____. (1950). "Anales de la fundación de la Escuela Nacional de Música". *Orientación musical*, 9(101): 19-23.

Mendelssohn, Lilian. (1965). *The marimba from Oaxaca, Mexico* [fonograma]. Folkways Records, FW 8865.

Mendieta y Núñez, Lucio. (1946). "El valor sociológico del Folklore". *Revista Mexicana de Sociología*, 8(1): 105-122.

Mendizábal, Miguel Othón de. (1924). "La poesía indígena y las canciones populares". *Boletín del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía de México*, 2 (4): 79-84.

_____. (1925). "Las montañas principales". *Mexican Folkways*, 1(1): 5.

_____. (1927). "Los cantares y la música indígena. Las canciones y los bailables populares de México". *Mexican Folkways*, 3(2): 109-121.

Mendoza, Vicente T. (1938). "Música precolombina en América". *Boletín Latino-Americano de Música*, 4 (4): 235-258.

_____. (1939). *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. México: UNAM.

_____. (1940a). "Los cantos de Arada en España y México". *Revista Mexicana de Sociología*, 11(1): 45-55.

_____. (1940b). "Una canción provenzal en México". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2(5): 57-77.

_____. (1940c). *Cincuenta romances. Escogidos y armonizados por...* México: Ediciones Musicales Ediapsa.

_____. (1941a). "Antecedentes históricos", *Orientación Musical*, 1(1): 8-14.

_____. (1941b). "Clasificación del material", *Orientación Musical*, 1(3): 7-16.

_____. (1941c). "Cantos míticos y cosmogónicos", *Orientación Musical*, 1(4): 8.

_____. (1941d). "Canciones guerreras, amatorias, de animales, etc.", *Orientación Musical*, 1(5): 7-8.

- _____. (1941e). "Danzas míticas y astronómicas", *Orientación Musical*, 1(6): 7-15.
- _____. (1941f). "Tres Instrumentos Musicales Prehispánicos". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2(7): 71-86.
- _____. (1941g). "La Canción de Mayo en México". *Boletín Latino-Americano de Música*, 5(5): 491-524.
- _____. (1941h). "El álbum de 24 canciones y jarabes mexicanos", *Boletín Latino-Americano de Música*, 5(5): 515-542.
- _____. (1942a). "Música Española. Lírica Hispánica". *Orientación Musical*, 1(8): 7-9.
- _____. (1942b). "Un romance castellano que vive en México". *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 1: 69-76 .
- _____. (1942c). "Pregones y pregoneros". *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 1: 51-68
- _____. (1942d). "Derivaciones de la canción de Mambrú en México". *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 1: 91-101.
- _____. (1942e). "Origen de dos canciones mexicanas". *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 2: 145-172.
- _____. (1943a). "Música Indígena. Teorías migratorias, influencias asiáticas, de las Islas del Océano Pacífico, posibles influencias del Oriente y del Sur, instrumentos exóticos que aparecen en México, el por qué de su persistencia". *Revista Universitaria de Guadalajara*, 1(3): 27-31.
- _____. (1943b). "Una canción isabelina en México". *Divulgación Histórica*, 4(4): 214-220.
- _____. (1943c). "Un juego español del siglo XVI entre los otomíes". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 3(10): 59-74.
- _____. (1943d). "El grupo musical llamado mariachi", *Revista Universitaria*, 1(2): 87-89.
- _____. (1943e). "La influencia del medio geográfico en la música de México", *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 3: 81-92
- _____. (1944a). "Una canción extremeña". *Revista Hispánica Moderna*, 10 (1-2): 174.
- _____. (1944b). *Cincuenta corridos mexicanos escogidos y armonizados*, México: Ediciones de la Secretaría de Educación Pública.
- _____. (1945a). "La copla musical en México". *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 5: 189-202.
- _____. (1945b). "México aun canta seguidillas". *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 5: 203-218.
- _____. (1945c). "Las flautas de tres perforaciones usadas entre los indígenas de México son de origen hispánico". *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 5: 183-187.
- _____. (1945d). "Origen de la canción mexicana". *Almanaque de Previsión y Seguridad*.
- _____. (1947a). "La décima (sus derivaciones musicales en América)". *Nuestra Música*, 2(6): 78-113.
- _____. (1947b). "La Canción Hispano-Mexicana en Nuevo México". *Nuestra Música*, 2(5): 25-32.
- _____. (1947c). "La danza de las cintas o de la trenza". *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 6: 113-138.
- _____. (1947d). *La décima en México. Glosas y valonas*, Buenos Aires: Instituto Nacional de la Tradición.
- _____. (1947e). "Nota necrológica. Don Rubén M. Campos". *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 6: 191-198.
- _____. (1948a). "Current State and Problems of Folklore in Mexico". *The Journal of American Folklore*, 61(242): 365-368.
- _____. (1948b). "El dormido. Jarabe que durmió un siglo". *Nuestra Música*, 3(9): 26-36.

- _____. (1948c). "La Canción Chilena en México". *Revista Musical Chilena*, 4(28): 7-21.
- _____. (1948d). "El Cuándo". *Nuestra Música*, 3(11): 188-205.
- _____. (1949a). "Breves Notas sobre la Petenera". *Nuestra Música*, 4(14): 114-134.
- _____. (1949b). "Música Tradicional de Guerrero". *Nuestra Música*, 4(15): 198-214.
- _____. (1949c). "Música Popular del Bajío". *México en el Arte*, 7: 87-100.
- _____. (1950a). "El folklore como ciencia auxiliar". En *Estudios Sociológicos. Primer Congreso Nacional de Sociología*, México: UNAM.
- _____. (1950b). "La enseñanza de la música folklórica forjadora de la nacionalidad". *Boletín de Música*, 1(1): 13-16.
- _____. (1950c). "Una adoración de pastores en Chilpancingo". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 5(18): 35-62.
- _____. (1950d). "El tango en México". *Nuestra Música*, 5(18): 138-153.
- _____. (1950e). "La Cachucha en México". *Nuestra Música*, 5(20): 289-310.
- _____. (1951a). "Notas sobre El Atlas de Folklore Suizo". *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 7: 139-142.
- _____. (1951b). "Folklore Activities in Mexico during 1950". *The Journal of American Folklore*, 64(251): 111-112.
- _____. (1951c). "El olé charandel, una tonadilla olvidada". *Nuestra Música*, 6(22): 100-118.
- _____. (1951d). *Lírica infantil de México*, México: El Colegio de México.
- _____. (1952a). *Folklore de San Pedro Piedra Gorda, Zacatecas*. México: INBA-SEP.
- _____. (1952b). "Música en el Coliseo de México". *Nuestra Música*, 7(26): 108-133.
- _____. (1953a). "Cincuenta años de investigaciones folklóricas en México". En Sociedad Folklórica de México, *Aportaciones a la Investigación Folklórica de México*, México: Sociedad Folklórica de México-Imprenta Universitaria, UNAM.
- _____. (1953b). "Noticias de México". *Folklore Americano*, 1(1): 41-44.
- _____. (1953c). "La investigación folklórico-musical". En Sociedad Folklórica de México, *Aportaciones a la investigación Folklórica de México*, México: Sociedad Folklórica de México-Imprenta Universitaria, UNAM.
- _____. (1953d). "Folklore Musical de México". *Folklore Americano*, 1(1): 36-40.
- _____. (1953e). "La música tradicional española en México", *Nuestra Música*, 8(29): 5-34.
- _____. (1954a). "Panorama de cincuenta años de música popular mexicana". *Revista Hispánica Moderna*, 10(3): 267-272.
- _____. (1954b). "Four Symposia on Folklore". *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 9: 180-193.
- _____. (1954c). *El corrido mexicano*, México: FCE.
- _____. (1955a). "The Frontiers between Popular and Folk". *Journal of the International Folk Music Council*, 7: 24-27.
- _____. (1955b). "Folklore y música tradicional de Baja California y Sonora". *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 10: 53-69.
- _____. (1956a). *El corrido de la Revolución Mexicana*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Secretaría de Gobernación.
- _____. (1956b). *Panorama de la música tradicional de México*. México: UNAM.
- _____. (1956c). "Algo del folklore negro en México". En *Miscelánea de Estudios dedicados al Dr. Fernando Ortiz* (tomo 2), La Habana: Úcar y García y Cía.
- _____. (1957a). "Primera aparición y arraigo de la palabra 'Folklore' en México, *Folklore Americas*, 17(2): 1-6.
- _____. (1957b). *Glosas y décimas de México*, México: FCE.

_____. (1958). "Visión general del Folklore". En Sociedad Folklórica de México, *Nuevas aportaciones a la Investigación Folklórica de México*, México: Editorial Libros de México.

_____. (1959). "La música y la danza". En *Esplendor del México Antiguo*, México: Centro de Investigaciones Antropológicas de México.

_____. (1961a). *La canción mexicana. Ensayo de Clasificación y Antología*. México: UNAM.

_____. (1961b). "El folklore y la musicología", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 8(30): 123-133.

_____. (1963). *Música indígena otomí. Investigación musical en el Valle del Mezquital*. México: UNAM.

_____. (1964). *Lírica narrativa de México. El corrido*. México: UNAM.

Mendoza, Vicente T. y Daniel Castañeda. (1933). *Instrumental precortesiano*. México: UNAM.

Mendoza, Vicente T., Justino Fernández y Antonio Rodríguez Luna. (1941). *Danzas de los Concheros de San Miguel de Allende* México, D. F., El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 49 pp.

Mendoza, Vicente T. y Ralph Steele Boggs. (1945). *Clasificación del Folklore*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Mendoza, Vicente T. y Virginia Rodríguez Rivera de Mendoza. (1991). *Folklore de la región central de Puebla*, México: INBA-CENIDIM.

Menindez, Lara Ivonne y María del Carmen Ochoa. (1988). "Dos aspectos interdisciplinarios: danza y música; el carnaval de San Juan Totolac, Tlaxcala". En Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Morelia: Instituto Michoacano de Cultura.

Merriam, Alan. (1977). "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An Historical-Theoretical Perspective", *Ethnomusicology*, 21(2): 189-204.

_____. (2001). "Definiciones de 'musicología comparada' y 'etnomusicología': una perspectiva histórico-teórica". En Francisco Cruces y otros (eds.), *Las Culturas Musicales*, Trotta: Madrid [1977].

México Indígena. (1985a). "Actividades de la Sección de Etnomusicología del Archivo Etnográfico del INI". *México Indígena*, 1(2): 50-51.

_____. (1985b). "Música indígena y música académica: separación o reencuentro. (Entrevista con el maestro Leopoldo Téllez, Director del Conservatorio Nacional de Música)". *México Indígena*, 1(2): 27-29.

Michel, Concha. (1926a). "Tristes recuerdos", *Mexican Folkways*, 2(3): 10-11.

_____. (1926b). "La Eulalia", *Mexican Folkways*, 2(4): 7.

_____. (1929). *Canciones Revolucionarias*. Sin lugar e imprenta.

_____. (1932). "Pastorela o coloquio", *Mexican Folkways*, 7(1): 5-30.

_____. (1938). *Corridos Revolucionarios*. Sin lugar e imprenta.

- _____. (1951). *Cantos indígenas de México*, México: Instituto Nacional Indigenista.
- Michel, Concha e Ignacio Fernández Esperón. (1928). "Me voy para Mazatlán", *Mexican Folkways*, 4: 204-205.
- Millán, Amalia. (1942). *Folklore*. Tesis para obtener el título de Profesora de Folklore (Cátedra del maestro Manuel M. Ponce). Escuela Nacional de Música, UNAM, México.
- Moedano, Gabriel. (1959). "¿Qué es folklore y cuál debe ser su verdadero significado?". *Azcapotzalco en Marcha*, 1(44): 1-4.
- _____. (1961). "Relaciones del Folklore y la Ciencia Política, los Hechos Folklóricos y los Hechos Políticos". *Revista Mexicana de Sociología*, 23(2): 565-584.
- _____. (1963). "El Folklore como disciplina antropológica". *Tlatoani*, 17: 37-50.
- _____. (1965). "Vicente T. Mendoza. Su vida y su obra en el Folklore". *El Gallo Ilustrado* (suplemento cultural de *El Día*), 10 de enero, 133: 2-3.
- _____. (1971). "Biobibliografía del profesor Vicente T. Mendoza". En Instituto de Investigaciones Estéticas, *25 Estudios de Folklore*, México: UNAM.
- _____. (1975a). "Presentación". *Boletín del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares*, 1: 3-4.
- _____. (1975b). "La investigación folklórica y etnomusicológica en México". *Boletín del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares*, 1: 7-20.
- _____. (1975c). "Noticias". *Boletín del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares*, 1: 79-82.
- _____. (1976). "Vicente T. Mendoza y la Investigación Sistemática del Folclor en México". En Jorge Martínez Ríos (comp.), *La investigación social de campo en México*, México: UNAM.
- _____. (1980a). "La serie de discos del INAH, testimonio de las tradiciones musicales de México". *Boletín del INAH*, 31: 9-13.
- _____. (1980b). "El estudio de las tradiciones orales y musicales de los afroestizos de México". *Boletín del INAH*, 31: 19-29.
- _____. (1985). "El tema de la conquista en la tradición literaria-musical de los "concheros". En Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Tamaulipas: Federación Editorial Mexicana.
- _____. (1995). "Etnomusicología y Folclor". En Olivé, Julio César (coord.), *INAH, una historia*, vol. I, México: CNCA-INAH.
- _____. (2002). "Irene Vázquez Valle: apuntes para su biografía académica". *Diario de Campo*, 17 (suplemento): 2-4.
- Moncada, Francisco. (1971). *Estudio analítico de la canción "los magueyes"*, México: Framong.
- Mondragón, Margarita. (1942). "Profesionista de Investigación Folklórica". *Orientación musical*, 2(17): 6 y 8.
- Monsiváis, Carlos. 2000. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". En *Historia General de México*. México: El Colegio de México.
- Moreno Rivas, Yolanda. (1979). *Historia ilustrada de la Música Popular Mexicana*, México:

PROMEXA.

_____. (1989). *Historia de la música popular mexicana*, México: Alianza Editorial.

Munguía, Enrique. (1928). "Trágica muerte del general Obregón", *Mexican Folkways*, 4(2): 116-117.

Museo de Culturas Populares. (1982). *Culturas Populares y Política Cultural*, México: Museo de Culturas Populares-SEP.

Muñoz, Alfonso. (1988). "Carl Lumholtz". En García Mora, Carlos (coord.), *La antropología en México. Panorama histórico. Los Protagonistas*, México: INAH.

Muñoz Rubio, Margarita. (2008). *El proceso de autonomización del campo de la música en México 1920-1940. Una lectura desde la teoría del campo de Bourdieu*. Tesis de doctorado en Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México.

Murillo, Gerardo (Dr. Atl). (1922). *Las Artes Populares en México*, vol. I. México: Editorial Cultura.

Muro Méndez, José. (1926). "El Alabado". *Mexican Folkways*, 2(5): 46-48.

Myers, Helen. (1992). "Ethnomusicology". En Helen Myers (Ed.). *Ethnomusicology: an Introduction*. London-New York: Macmillan Press.

Myers, Helen, *et al.* (2001). "Ethnomusicology". En Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London-New York: Macmillan Press.

Nava López, E. Fernando. (1984). "Las defunciones y su música en San Pedro Amuzgos, Oaxaca", *La música en México*, suplemento mensual de *El Día*, 148 (1 de noviembre): 3-4.

_____. (1985). "La música de la danza de infantería o 'de a pie', de Mamaleón, Ejido del Municipio de Tula, Tamaulipas". En Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Tamaulipas: Federación Editorial Mexicana.

_____. (1986). "Las lenguas indígenas como fuente para la Etnomusicología". En Instituto Nacional Indigenista, *Memorias del 1er Seminario de Música Indígena de México*, México: INI.

_____. (1988). "Un aspecto de la décima: el trovador a través de su poesía". En Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Morelia: Instituto Michoacano de Cultura.

_____. (2002). "Irene Vázquez Valle: por el disfrute, la difusión y la protección de la música". *Diario de Campo* (suplemento), 17: 12-15.

_____. (2010). "Las (muchas) músicas de los pueblos y las (numerosas) sociedades indígenas". En Tello, Aurelio (coord.), *La música en México. Panorama del siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica-CONACULTA.

N. F. [¿Norman Fraser?]. (1964). Reseña de *Música indígena otomí* de Vicente T. Mendoza, *Journal of the International Folk Music Council*, 16: 125.

Nettl, Bruno. (1964). Reseña de *The Demonstration Collection of E. M. von Hornbostel and the Berlin Phonogramm-Archiv*. *Ethnomusicology*, 8(2): 203-205.

_____. (1968). Reseña de *Music in Aztec and Inca Territory* de Robert Stevenson. *Notes*, 25(2): 229-230.

_____. (1983). *The study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*, Chicago: University of Illinois Press.

_____. (1988). "The IFMC/ICTM and the development of ethnomusicology in the United States". *Yearbook for traditional music*, 20: 19-25.

_____. (1991). "The Dual Nature of Ethnomusicology in North America". En Bruno Nettl y Philip V. Bohlman (Eds.). *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. The University of Chicago Press: Chicago.

Neurath, Johannes y Jesús Jáuregui. (1998). "La expedición de Konrad Theodor Preuss al Nayarit (1905-1907) y su contribución a la mexicanística". En Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (Comps.). *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicaneros de Konrad Theodor Preuss*. México: CEMCA-INI.

Nolasco, Margarita. (1970). "La antropología aplicada en México y su destino final: el indigenismo". En Warman, Arturo, et. al. *De eso que llaman antropología mexicana*, México: Nuestro Tiempo.

_____. (2003). "Medio siglo de indigenismo y de INI". *México Indígena*, 2(4): 7-13.

Novo, Salvador. (1929). "Sobre el corrido", *Mexican Folkways*, 5: 132-145.

Nualart, Marta. (1993). "La fonoteca de Radio Educación, XXV Aniversario". *Bibliomúsica*, 6: 31-37.

Núñez y Domínguez, José de J. (1926). "El alabado y las alabanzas", *Mexican Folkways*, 2(5): 17-21.

_____. (1927). "El corpus en mi tierra", *Mexican Folkways*, 3(4): 191-202.

_____. (1932). "Los huapangos", *Mexican Folkways*, 7(4): 185-197.

O'Brien, Linda L. (1980). Reseña de *En busca de la música maya* de Mabuchi Usaburó. *Ethnomusicology*, 24(3): 624-628.

Ochoa, Álvaro. (1983). "Notas para tocar una tradición musical en Michoacán: los agustinos". En Chamorro, Arturo (ed.), *Sabiduría Popular*, Morelia: El Colegio de Michoacán.

_____. (1985). "Mitote, fandango y mariachi en Jal-Mich". En Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Tamaulipas: Federación Editorial Mexicana.

_____. (1988). "De tierras abajo a tierras adentro". En Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Morelia: Instituto Michoacano de Cultura.

Olavarria y Ferrari, Enrique de. (1895). *Reseña histórica del teatro en México*, México: La Europea.

Olmos, Miguel. (2003). "La etnomusicología y el noroeste de México". *Desacatos*, 12: 45-77.

Oliva, Aurora. (2001). *Homenaje a Raúl Hellmer. 30 aniversario luctuoso* [fonograma]. México: CONACULTA (Culturas Populares e Indígenas)-Radio UNAM-INI-Fundación Hellmer.

Ortega, Alfonso y Rodolfo Fernández. (1962). "Investigación en la Costa Chica de Guerrero". *Cuadernos de Bellas Artes*, 3(5): 22-25.

Ortega, Salvador. (1980). "La construcción del arpa jarocho". *Antropología e Historia. Boletín del INAH*, 31: 54-63.

Osorio Bolio de Saldívar, Elisa. (1939). "La música zapoteca de Juchitán". *Neza*, 4(1): 5-8.

Osorio, Juan José y José Islas. (1956). "Problemas que el uso inmoderado de las reproducciones mecánicas de la música, plantea a los compositores y ejecutantes". En INBA-SNTMRM, *Congreso Nacional de Música*, México: INBA.

Paredes, Américo. (1963). "The Ancestry of Mexico's Corridos: A Matter of Definitions". *The Journal of American Folklore*, 76(301): 231-235.

_____. (1965). Reseña sobre *Lírica narrativa de México. El corrido de Vicente T. Mendoza*. *The Journal of American Folklore*, 78(310): 364-365.

Parmenter, Ross. (1953). Reseña de *Music in Mexico: A Historical Survey* de Robert Stevenson. *The Americas*, 10(2): 249-251.

Passafari, Clara. (1988). "La investigación en la base de la proyección y la reactivación de la etnomúsica y el Folklore". En Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Morelia: Instituto Michoacano de Cultura.

Pegg, Carole, et. al. (2001). "Ethnomusicology". En Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Press.

Pelinski, Ramón. (2000). *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, Madrid: Ediciones Akal.

Peña, Guillermo de la. (1996). "Nacionales y extranjeros en la historia de la antropología mexicana". En Mechthild Rutsch (Comp.). *La historia de la antropología en México*. México: Universidad Iberoamericana.

Pereyra, Carlos, *et al.* (1980). *Historia ¿para qué?*, México: Siglo XXI Editores.

Pérez, María del Rosario. (1983). "La música ritual como práctica cultural: el caso tzeltal-maya". En Chamorro, Arturo (ed.), *Sabiduría Popular*, Morelia: El Colegio de Michoacán.

Pérez Fernández, Rolando Antonio. (1987). *La música afromestiza mexicana*, La Habana: Ed. Pueblo y Educación.

Pérez Montfort, Ricardo. (1994). "Historia, literatura y Folklore 1920-1940. El nacionalismo cultural de Rubén M. Campos, Fernando Ramírez de Aguilar e Higinio Vázquez Santa Ana", *Cuicuilco*, 1(2): 87-103.

_____. (2003a). *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México: CIESAS.

_____. (2003b). "Testimonios del son jarocho y del fandango: apuntes y reflexiones sobre el resurgimiento de una tradición regional hacia finales del siglo XX". *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, 66: 81-95.

Pérez Turrent, Tomás. (1992). Reseña sobre *La canción popular en el cine mexicano, 1931-1940*, *Bibliomúsica*, 2: 29-31.

Pimentel, Agustín. (1986). "Las fuentes. Un enfoque interdisciplinario". En Instituto Nacional Indigenista, *Memorias del 1er Seminario de Música Indígena de México*, México: INI.

Ponce, Manuel M. (1919a). "El Folk-lore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse", *Revista Musical de México*, 1(5): 5-9.

_____. (1919b). "Iniciativa de un congreso musical", *Revista Musical de México*, 1(2): 5-7.

_____. (1937). "Apuntes sobre música mexicana". *Boletín Latino Americano de Música*, 3(3): 37-42.

Pous, Hilda. (1988). "Charles Lafayette Boilès". En García Mora, Carlos y Martín Villalobos Salgado (Coords.), *La Antropología en México. Panorama histórico. 9. Los protagonistas*, México: INAH.

Preuss, Konrad Theodor. (1906a). "La danza mitote de los indios coras". En Jesús Jáuregui (Ed.). *Música y danzas del gran Nayar*. México: CEMCA-INI, 1993.

_____. (1906b). "Dos cantos del mitote de la chicharra". En Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (Comps.). *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit*. México: CEMCA-INI, 1998.

_____. (1906c). "Más información acerca de las costumbres religiosas de los coras, especialmente sobre los portadores de falos de la Semana Santa". En Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (Comps.). *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit*. México: CEMCA-INI, 1998.

_____. (1908a). “Los cantos religiosos y los mitos de algunas tribus de la sierra Madre Mexicana”. En Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (Comps.). *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit*. México: CEMCA-INI, 1998.

_____. (1908b). “Entre los indígenas de la sierra Madre Occidental”. En Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (Comps.). *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit*. México: CEMCA-INI, 1998.

_____. (1909). “Los cantos dialogales del *Rigveda* a la luz de los cantos religiosos de los indígenas mexicanos”. En Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (Comps.). *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit*. México: CEMCA-INI, 1998.

_____. (1912). *Die Nayarit-espédition, textaufnahmen und beobachtungen unter mexicanischen indianern* [La expedición al Nayarit. Registros de textos y observaciones sobre indígenas mexicanos]. Leipzig: B. G. Teubner.

Próspero, Rocío. (1988). “La preservación del patrimonio cultural purépecha en el campo de la etnomusicología”. En Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Morelia: Instituto Michoacano de Cultura.

Pulido, Esperanza. (1973). “Entrevista con Jaime González Quiñones”. *Heterofonía*, 29(5): 19-22.

_____. (1975). “Esperanzas de llegar al conocimiento de la música precortesiana auténtica”. *Heterofonía*, 45(89): 12-16.

Ramírez, Guadalupe. (1942). “Las artes populares en las pulquerías de México”. *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 2: 225-233.

Ramírez Gil, Felipe. (1968). *La etnomusicología y su aplicación en México*. Tesis de Maestro en Música (folklorólogo), Escuela Nacional de Música, UNAM, México.

_____. (1983a). “El futuro de la Etnomusicología en México”. En Chamorro, Arturo (ed.), *Sabiduría Popular*, Morelia: El Colegio de Michoacán.

_____. (1983b). “La organografía y los instrumentos prehispánicos”. En Chamorro, Arturo (ed.), *Sabiduría Popular*, Morelia: El Colegio de Michoacán.

_____. (1988). “La protección del patrimonio cultural”. En Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Morelia: Instituto Michoacano de Cultura.

Ramón y Rivera, Luis Felipe. (1974). “Del Villancico al Corrido Mexicano”. *Heterofonía*, 7(39): 10-13.

Reuter, Jas. (1969). “Folklore musical de América latina”. *Heterofonía*, 2(7): 22-25.

_____. (1980). *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, México: Panorama Editorial.

_____. (1982). *Los instrumentos musicales de México*, México: FONART-SEP.

_____. (1984). “La música popular en la ciudad de México”. *Latin American Music Review*, 5(1): 97-101.

_____. (1985a). “El Consejo de la Música Popular Mexicana”. *México Indígena*, 1(2): 46-47.

_____. (1985b). “La música popular en los Estados. Modelo diagnóstico de los recursos musicales en México”. En Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Primer*

Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología, Tamaulipas: Federación Editorial Mexicana.

_____. (1986). "¿Música indígena?". En Instituto Nacional Indigenista, *Memorias del 1er Seminario de Música Indígena de México*, México: INI.

_____. (1989). "Etnomusicología e identidad cultural". En *Música en la Frontera Norte (Memorias del Coloquio de Historia de la Música en la Frontera Norte)*, México: Comité Mexicano de Ciencias Históricas-CONACULTA.

Rice, Timothy. (1987). "Toward a Remodeling of Ethnomusicology". *Ethnomusicology*, 31(3): 469-488.

Rivera y Rivera, Roberto. (1980). *Los instrumentos musicales de los mayas*, México: INAH-SEP.

Robles Cahero, José Antonio. (1980). "Historia de la musicología en México". *Nexos*, 3(34): 55-57.

_____. (1989). "El archivo de la inquisición como fuente de la música popular novohispana. Cuatro casos del norte". En *Música en la Frontera Norte (Memorias del Coloquio de Historia de la Música en la Frontera Norte)*, México: Comité Mexicano de Ciencias Históricas-CONACULTA.

_____. (1993). "Las bibliotecas de Euterpe, breve travesía por la historia de las bibliotecas musicales". *Bibliomúsica*, 4: 24-40.

Rodríguez Rivera, Virginia. (1942). "La copla mexicana". *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 1: 103-121.

_____. (1967). *Mujeres Folkloristas*, México: UNAM.

Rodríguez Peña, Hilda. (1988). "La danza popular". En García Mora, Carlos (coord.), *La antropología en México. Panorama histórico. 4. Las cuestiones medulares*, México: INAH.

_____. (1989). *Índice bibliohemerográfico de la danza tradicional mexicana*, México: DGCP.

Rohrsheim, Ludwig. (1928). "Una visita a los huavis", *Mexican Folkways*, 4(1): 49-63.

Rolón, José. (1930). "La música autóctona mexicana y la técnica moderna", *Música*, 1(5): 16-19.

Romero, Jesús C. (1928). "La historia crítica de la música en México como única justificación de la música nacional". En *Trabajos técnicos del Primer Congreso Nacional de Música*, México: Talleres Gráficos de la Nación.

_____. (1930a). "Nuestra música colonial", *Música*, 1(1): 20-26.

_____. (1930b). "La evolución musical en México", *Música*, 1(6): 12-25.

_____. (1936). "Apuntes para la historia del primer Congreso Nacional de Música". *Cultura Musical*, 1(2): 14-17.

_____. (1941a). "Los cultivadores de nuestra enseñanza musical a través de sus biografías", *Orientación Musical*, 1(1): 6-7; 1(2): 7-8; 1(3): 5-6; 1(4): 5-6.

_____. (1941b). "Estado de la cultura musical de España durante el siglo XVI". *Orientación Musical*, 1(6): 5-6.

_____. (1942). "Observaciones acerca del término Folklore". *Anuario de la Sociedad Folklórica de México, 1938-1940*, 1: 17-40.

_____. (1943). "Música precortesiana". *Orientación Musical*, 19: 12-13; 20: 8-10, 16; 21: 8-9; 22: 12-13; 23: 8-9, 17; 24: 7-8, 20.

_____. (1944). "Historia de la música". En *Enciclopedia yucatanense*, 4, México: s/e.

_____. (1945) "La Folklorología", *Orientación Musical*, 5(52): 10-11.

_____. (1946) "La Folklorología", *Orientación Musical*, 6(53): 6-7.

_____. (1947a). "El Folklore en México". *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, 63(3): 657-798.

_____. (1947b). "Música precortesiana". *Anales del INAH*, 6(2): 229-257.

_____. (1950). "Efemérides de Manuel M(aría) Ponce". *Nuestra Música*, 5(18): 164-201.

Romero Ugalde, Maricruz. (1991). *La antropología en el cine etnográfico institucional. Análisis del archivo etnográfico audiovisual del INI (1978-1987)*. Tesis de Licenciatura en Etnología, ENAH, México.

Ruiz de Baqueiro, Eloísa. (1970). "El Folklore en México. Entrevista a Carmen Sordo Sodi". *El Gallo Ilustrado*, 426: 2.

Ruiz Rodríguez, Carlos. (2007). "Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: vertientes, balance y propuestas". *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 11. [Disponible en la internet: <http://www.sibetrans.com/trans/trans11/indice11.htm>]

Ruiz Torres, Rafael. (1997). *Apuntes para una historia de las bandas en México (siglos XVI-XIX)*, Tesis de Licenciatura en Etnohistoria, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Sáenz, Moisés. (1928). "Las escuelas rurales y el progreso del indio". *Mexican Folkways*, 4(1): 73-75.

Salazar, Adolfo. (1946a). "Sobre los orígenes de la chacona". *Nuestra Música*, 1(1): 20-36.

_____. (1946b). "El laúd, la vihuela y la guitarra". *Nuestra Música*, 1(4): 228-250.

_____. (1948). "Límites y contenido del Folklore". *Nuestra Música*, 3(10): 121-158.

Saldívar, Gabriel. (1932). "El origen de la danza". *Nuestro México*, 5(1): 20-23.

_____. (1934). *Historia de la Música en México*. México: SEP.

_____. (1937). "El jarabe. Baile popular mexicano". *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, 5(2): 305-325.

_____. (1938). "El origen de los sones", *Hoy*, 45: 26-27.

_____. (1991). *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*. México: CENIDIM-INBA.

Samper, Baltasar. (1947). "La investigación musical en el Departamento de Música de la SEP", *Nuestra Música*, 2(5): 39-44.

_____. (1953). "La Sección de Investigaciones Musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes y su labor folklórica". En *Sociedad Folklórica de México, Aportaciones a la*

Investigación Folklórica de México, México: Imprenta Universitaria y Sociedad Folklórica de México.

_____. (1962). "Una publicación de la Sección de Investigaciones Musicales del INBA". *Revista del Conservatorio. Órgano del Conservatorio Nacional de Música*, 1: 15.

_____. (1964). "Introducción". En Francisco Domínguez, et. al., *Investigación Folklórica en México. Materiales*, vol. II, México: SEP-INBA.

Sandi, Luis. (1931). "Agustín Lara y la canción mexicana", *Música*, 9-10: 46-49.

Santiago Sierra, Augusto. (1973). *Las misiones culturales (1923-1973)*, México: SEP.

Saville, Marshall H. (1897). "A primitive maya musical instrument". *American Anthropologist*, 10(8): 272-273.

_____. (1898). "The musical bow in ancient Mexico". *American Anthropologist*, 11(9): 280-284.

_____. (1925). *The wood carver's art of Mexico*. New York: Museum of the American Indian.

Scheffler, Lilian. (1988) "Boletín del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares". En García Mora, Carlos (coord.), *La antropología en México. Panorama histórico. Los Protagonistas*, México: INAH.

Secretaría de Educación Pública. (1928). *Trabajos técnicos del Primer Congreso Nacional de Música*, México: Talleres Gráficos de la Nación.

Seeger, Charles. (1953). Reseña de *Music in Mexico: A Historical Survey* de Robert Stevenson. *Notes*, 10(2): 269-270.

Seler, Eduard. (1889). "Der altmexikanische Federschmuck des Wiener Hofmuseums". *Zeitschrift für Ethnologie*, 21: 63-85.

_____. (1895). "Das Gefäß von Chamá". *Zeitschrift für Ethnologie*, 36: 307-320.

_____. (1898). "Altmexikanische Knochenrasseln". *Globus*, 74(6): 85-98.

_____. (1899). "Mittel Americanische Music Instrumente". *Globus*, 76(7): 109-112.

_____. (1901). "Die Huichol-Indianer des Staates Jalisco in Mexico". *Vienna Anthropological Society. Proceedings*, 31: 138-163.

_____. (1904). "Die holzgeschnitzte Pauke von Malinalco und das Zeichen atl-tlachinolli". *Vienna Anthropological Society, Communications*, 34: 222-274.

_____. (1905). "Die religiösen Gesänge der alten Mexikaner". *Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach-und Alterthumskunde*, 2: 959-1107.

Serrano, Celedonio. (1951). "Romances tradicionales en Guerrero". *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 7: 7-71.

_____. (1963). *El corrido mexicano no deriva del romance español*. México: Centro Cultural Guerrerense.

Simmons, Merle E. (1963). "The ancestry of Mexico's corridos". *The Journal of American Folklore*, 76(299): 1-15.

Solórzano, Armando y Raúl Guerrero. (1941). "Ensayo para un estudio sobre la danza de los concheros de la Gran Tenochtitlan", *Boletín Latino Americano de Música*, 5(5): 449-490.

Sordo Sodi, Carmen. (1966a). "La investigación etnomusical de México". *Armonía*, 2(4-5): 11-15.

_____. (1966b). "Investigación musical en México", *Armonía*, 2(6-7): 11-12.

_____. (1966c). "La investigación etnomusical en México", *Armonía*, 2(8-9): 3-5.

_____. (1982). "La labor de investigación folklórica de Manuel M. Ponce". *Heterofonía* 79, 15(4): 36-39.

_____. (1983). "Antropología y Música". *Heterofonía*, 83(16): 32-39.

Soto, Luis Josué y María de Jesús Soto. (1988). "Crisis y alternativas de la música en México". En Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Morelia: Instituto Michoacano de Cultura.

Stanford, Thomas. (1962). "Datos sobre la música y las danzas de Jamiltepec, Oaxaca". *Anales del INAH*, 15(44): 187-200.

_____. (1963). "La lírica popular de la costa michoacana". *Anales del INAH*, 16(44): 231-282.

_____. (1966a). Reseña de *Lírica Narrativa de México* de Vicente T. Mendoza. *Ethnomusicology*, 10(1): 111-114.

_____. (1966b). Reseña de *Investigación Folklórica en México*. *Ethnomusicology*, 10(1): 102-104.

_____. (1966c). "Three mexican Indian Carnival Songs". *Ethnomusicology*, 10(1): 58-69.

_____. (1966d). "A linguistic analysis of music and dance terms from three sixteenth century dictionaries of mexican indian languages". *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research*, 2: 101-159.

_____. (1966e). "Investigaciones en el laboratorio de sonido", *Anales del INAH*, 26: 17-21.

_____. (1967). "Una lamentación de Jeremías compuesta en el siglo XVI para el uso de la catedral de México". *Anales del INAH*, 18(42): 235-270.

_____. (1968a). Reseña de *Music in Aztec and Inca Territory* de Robert Stevenson. *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research*, 4: 180-183.

_____. (1968b). Reseña de *Autóctono: Auténtico folklore de Venezuela* de Luis Felipe Ramón y Rivera e Isabel Aretz. *Ethnomusicology*, 12(2): 303-304.

_____. (1968c). *Catálogo de grabaciones del Laboratorio de Sonido del Museo Nacional de Antropología*, México: INAH.

_____. (1969). Reseña de *The Real Mexico in Music and Song* de Henrietta Yurchenco. *Ethnomusicology*, 13(2): 408-409.

_____. (1970). Reseña del fonograma *Música prehispánica y mestiza de México* de Raúl Hellmer y Federico Hernández Rincón. *Ethnomusicology*, 14(3): 528-530.

_____. (1974). *El villancico y el corrido mexicano*, México: INAH.

_____. (1976). "El papel de la música en la definición de la identidad". *Talea*, 2-3: 140-151.

_____. (1983a). "La etnomusicología y el rescate de una riqueza que se pierde". En Reuter, Jas (ed.), *La Acción de la D.G.C.P. Indigenismo, Pueblo y Cultura*, México: SEP-Consejo Nacional Técnico de la Educación.

_____. (1983b). "Sobrevivencias de la música prehispánica en México". En Chamorro, Arturo (ed.), *Sabiduría Popular*, Morelia: El Colegio de Michoacán.

_____. (1984a). *El Son Mexicano*, México: Fondo de Cultura Económica.

_____. (1984b). "La música popular de México". En Julio Estrada (ed.), *La música de México. I. Historia*, México: UNAM.

_____. (1985). "La etnomusicología en México". *México Indígena*, 1(2): 24-26.

_____. (1988). "Henrietta Yurchenco". En García Mora, Carlos (coord.), *La antropología en México. Panorama histórico. Los Protagonistas*, México: INAH.

_____. (2005). "Etnomusicología y Acervos sonoros". En Rodríguez, Perla Olivia (comp.), *Memorias del Segundo Seminario Internacional de Archivos Sonoros y Visuales de América Latina*, México: CONACULTA-Radio Educación.

Starr, Frederick. (1896). "Popular Celebrations in Mexico". *The Journal of American Folklore*, 9(34): 161-169.

_____. (1898). "Notched Bones from Mexico". *Proceedings of the Davenport Academy of Natural Sciences* (1897-1899), 7: 101-107.

_____. (1899). *Catalogue of A Collection of Objects Illustrating the Folklore of Mexico*. London: London Folk-lore Society.

_____. (1900). *Notes upon the ethnography of Southern Mexico* (part I), *Proceedings of the Davenport Academy of Sciences*, Davenport, Iowa: Putnam Memorial, 1900-1901 (reprinted from vol. VIII, proceeding of Davenport Academy of Sciences)

_____. (1902). *Notes upon the ethnography of Southern Mexico* (part II), *Proceedings of the Davenport Academy of Sciences*, Davenport, Iowa: Putnam Memorial, 1901-1902 (reprinted from vol. IX, proceeding of Davenport Academy of Sciences)

Stevens, Claire. (1968). "Música y danza de los antiguos mexicanos". *Heterofonía* 1(1): 35-36.

Stevenson, Robert. (1952a). *Music in Mexico: A Historical Survey*. Nueva York: Thomas Y. Crowell.

_____. (1952b). "The first dated mention of the Sarabande". *Journal of the American Musicological Society*, 5(1): 29-31.

_____. (1962). "The Sarabande: a dance of American descent". *Inter-American Music Bulletin*, 30: 1-13.

_____. (1963). "The Mexican origins of the Sarabande". *Inter-American Music Bulletin*, 33: 7.

_____. (1966). "Vicente T. Mendoza". *Journal of the International Folk Music Council*, 18: 79-80.

_____. (1968a). *Music in Aztec and Inca Territory*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

_____. (1968b). "The Afro-American musical legacy to 1800". *Musical Quarterly*, 54: 475-476.

_____. (1977). "Acentos folklóricos en la música mexicana temprana". *Heterofonía* 53: 5-7.

_____. (1978). "Samuel Martí, etnomusicólogo". *Heterofonía*, 60(11-3): 3-5.

_____. (1998). "Reflexiones sobre el concepto de música precortesiana en México". *Heterofonía* 114-115: 25-37.

Stevenson, Robert y Gertrude Kurath. (1962). *Reseña de Canto, danza y música precortesianos de Samuel Martí*. *Ethnomusicology*, 6(3): 230-232.

Téllez, Jesús L. (1932). "El huapango en los casamientos", *Mexican Folkways*, 7(4): 199-200.

Téllez Girón, Roberto. (1962). "Investigación folklórica en México". *Cuadernos de Bellas Artes*, 3(10): 21-24; 3(11): 65-68; 3(12): 33-36; 4(1): 35-38; 4(2): 26-29.
_____. (1964). *Investigación Folklórica en México. Materiales*, vol. II, México: INBA.

Thompson, J. Eric. (1933). Reseña de *People of the serpent* de Edward H. Thompson. *American Anthropologist*, 35(2): 358-359.

Thompson, Stith. (1946). *The Folktale*. New York: Dryden Press.

Titon, Jeff Todd. (1997). "Knowing fieldwork". En Gregory F. Barz y Timothy J. Cooley (eds.), *Shadows in the field*, Oxford-New York: Oxford University Press.

Toor, Frances. (1925a). "La gran calavera de Emiliano Zapata", *Mexican Folkways*, 1(3): 22.

_____. (1925b). "Las posadas de vecindad en la Ciudad de México", *Mexican Folkways*, 1(4): 16-21.

_____. (1926). "Corrido que cantan los presos de la cárcel de San Juan de los Lagos", *Mexican Folkways*, 1(5): 27-28.

_____. (1927a). "Nuestro número de canciones", *Mexican Folkways*, 3(2): 78-84.

_____. (1927b). "Corrido del Ejido de Garrapata y Misión unidas", *Mexican Folkways*, 3(1): 31-32.

_____. (1927c). "La tragedia del canal de irrigación del Ejido de Garrapata", *Mexican Folkways*, 3(1): 39-40.

_____. (1930a). "El jarabe antiguo y moderno", *Mexican Folkways*, 4(1): 4-37.

_____. (1930b). "Triste despedida de Emiliano Zapata", *Mexican Folkways*, 6(4): 197-200.

_____. (1931). *Cancionero Mexicano*, México: Mexican Folkways.

_____. (1932). "Nota sobre los huapangos", *Mexican Folkways*, 7(4): 168-170.

_____. (1933). "El renacimiento musical mexicano", *Mexican Folkways*, 8(2): 86-87.

_____. (1937). "Apuntes sobre costumbres yaquis", *Mexican Folkways*, número especial yaqui, pp. 52-70.

_____. (1947). *A Treasury of Mexican Folkways*, New York: Crown Publishers.

Toro, Alfonso. (1925). "Las morismas", *Mexican Folkways*, 1(2): 8-10.

Torre de Otero, María Luisa de la. (1933). *El Folk-lore en México. El arte popular y el Folk-lore aplicados a la Educación*, México: s/e.

Torres, Violeta. (1980). "Los sistemas de clasificación de la etnomúsica", *Antropología e Historia. Boletín del INAH*, 31: 14-18.

_____. (1984). *Stidxa riunda guendanabani ne guenda guti sti binni zaa (Canciones de vida y muerte en el Istmo oaxaqueño)* [Fonograma]. México: INAH (*Testimonio Musical de México*).

_____. (1985). "Dialéctica aplicada al estudio de la producción musical". En Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Tamaulipas: Federación Editorial Mexicana.

_____. (1986). "Músicos y música del Istmo oaxaqueño". En Instituto Nacional Indigenista, *Memorias del 1er Seminario de Música Indígena de México*, México: INI.

_____. (1996). "Origen del acervo sonoro más antiguo del país". *Armonía*, 10-11(4): 60-67.

_____. (1998). "Origen y desarrollo del Acervo Sonoro de la Subdirección de Documentación de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia". En Stella María González Cicero (coord.) *Biblioteca Nacional de Antropología e Historia: estudios acerca de sus acervos*, México: INAH.

Toussaint, Manuel. (1919). "Estudios Folklóricos. La canción de Mambrú". *Revista Musical de México*, 1 (3): 23-25.

_____. (1920). "Documentos para la Historia de la música en México". *Revista Musical de México*, 1(11): 17-21.

Tovar, Aurora. (1996). *1500 mujeres en nuestra conciencia colectiva: Catálogo biográfico de mujeres en México*. México: Documentación y Estudios de Mujeres A. C.

_____. (1997). "Significación de Concha Michel en el arte de México". En Quetzal Rieder Espinoza (comp.), *México en sus cantares*, México: FONCA-INI-IMC.

Tozzer, Alfred M. (1907). *A comparative study of the mayas and the lacandones*. London: Macmillan and Company.

Valencia, Sonya. (2002). "Profesan admiración y respeto". *El Universal*, 16 de junio. [www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=22761&tabla=nuestromundo]

Valle, María Itzel. (1988). "Panorama general del son jarocho en la cabecera municipal de Tlacotalpan". En Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Morelia: Instituto Michoacano de Cultura.

Varela, Leticia. (1989a). "Música indígena en Sonora". En *Música en la Frontera Norte (Memorias del Coloquio de Historia de la Música en la Frontera Norte)*, México: Comité Mexicano de Ciencias Históricas-CONACULTA.

_____. (1989b). "La cosmología indígena sonorenses en la danza del venado". En *Música en la Frontera Norte (Memorias del Coloquio de Historia de la Música en la Frontera Norte)*, México: Comité Mexicano de Ciencias Históricas-CONACULTA.

Vázquez, Nabor. (1944). "Breve historia de las bandas de música en México". *Orientación Musical*, 4(37): 10, 19; 4(38): 12, 20.

Vázquez Rojas, Lorena. (1999). "Movimientos y organizaciones en las culturas populares antes del PACMYC". En PACMYC. *A fin de siglo: una década de cultura popular*, México: CONACULTA-DGCP.

Vázquez Santa Ana, Higinio. (192?). *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, México: Ediciones León Sánchez.

_____. (1931). *Historia de la canción mexicana*, México: Talleres Gráficos de la

Nación.

- _____. (1931). "La danza de los concheros", *Revista nacional de turismo*, 2: 11-12.
- _____. (1936). "La Zandunga", *Neza*, 1(8): 3, 5 y 8.
- _____. (1938). "Los huapangos", Suplemento cultural de *El Nacional*, 19 de junio, p. 11.

Vázquez Valle, Irene. (1976). *El son del sur de Jalisco*, Guadalajara: Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco.

_____. (1980). "La oficina de edición de discos del INAH". *Boletín del INAH*, 31: 3-7.

_____. (1985). "Apuntes para documentar los inicios de la reproducción en serie de la música y sus repercusiones en el ámbito popular mexicano". En Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Tamaulipas: Federación Editorial Mexicana.

_____. (1988a). "La música folklórica". En Carlos García Mora y Martín Villalobos (Coords.). *La antropología en México. Panorama histórico. 4. Las cuestiones medulares*, México: INAH.

_____. (1988b). "Mexican Folkways". En Carlos García Mora y Mercedes Mejía Sánchez (coords.), *La antropología en México. Panorama histórico. 8*, México: INAH.

_____. (1989a). *La cultura popular vista por las élites*, México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas-UNAM.

_____. (1989b). "Crónica de una ausencia. La música popular de la frontera norte a través de publicaciones periódicas de la ciudad de México, 1919-1957". En *Música en la frontera norte. Memorias del Coloquio de Historia de la Música en la Frontera Norte*, México: CNCA.

_____. (2000). "Samuel Martí". En Casares, Emilio (coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (tomo 7), Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Velázquez, Guillermo. (1988). "La voz y la opinión en el huapango". En Sociedad Mexicana de Musicología, *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Morelia: Instituto Michoacano de Cultura.

Villa Aguilera, Manuel. (1976). "La obra de Manuel Gamio en la historia de la investigación social en México". En Jorge Martínez Ríos (coord.), *La investigación social de campo en México*. México: UNAM.

Villa Rojas, Alfonso. (1945). "Significado y valor práctico del Folklore". *América Indígena*, 5(4): 295-302.

Villanueva, René. (1982). "Caracterización y antecedentes del movimiento de música folklórica en México". *Boletín de Música*, 92: 5-13.

Wallerstein, Immanuel (coord.). (1996). *Abrir las ciencias sociales*, México: Siglo XXI Editores.

Warman, Arturo, et. al. (1970). *De eso que llaman antropología mexicana*, México: Nuestro Tiempo.

Warman, Arturo. (1972). *La danza de moros y cristianos*, México: SEP.

White, Hayden. (1994). "El texto historiográfico como artefacto literario". *Historia y Grafía*, 2: 9-34 [1978].

Williams, Roberto. (1986). "Charles Lafayette Boilès, etnomusicólogo (1932-1984)". *Anales Antropológicos*, 2: 136-139.

Yurchenco, Henrietta. (1943). "La Música Indígena en Chiapas", *América Indígena*, 3(4): 305-312.

_____. (1946a). "Grabación de Música Indígena", *Nuestra Música*, 1(2): 65-79.

_____. (1946b). "La recopilación de música indígena", *América Indígena*, 6(4): 321-333.

_____. (1947). *Folk Music of Mexico* (fonograma), Washington: Library of Congress.

_____. (1948a). *Indian Music of Mexico* (fonograma), Ethnic Folkways Library (F 413).

_____. (1948b). "Indian Music of Mexico and Guatemala". *Bulletin of the American Musicological Society*, 11/12/13: 58-59.

_____. (1963a). "Investigación folklórico-musical de la señora Henrietta Yurchenco en Nayarit y Jalisco. Grupos indígenas coras y huicholes". *Cuadernos de Bellas Artes*, 4(6): 29-32; 4(9): 44-48; 4(10): 21-24; 4(11): 41-44.

_____. (1963b). "Survivals of Pre-Hispanic Music in Mexico", *Journal of the International Folk Music Council*, 15: 15-18.

_____. (1964). "Investigación folklórico-musical de la señora Henrietta Yurchenco en Nayarit y Jalisco. Grupos indígenas coras y huicholes". *Cuadernos de Bellas Artes*, 5(1): 41-44; 5(2): 41-44; 5(3): 37-40.

_____. (1966a). "Taping History in Mexico", *American Record Guide*, [septiembre, ¿?].

_____. (1966b). *The Real Mexico* [fonograma]. Nonesuch Records.

_____. (1973). Reseña del fonograma *Marimba Music of Tehuantepec* de Robert Garfias. *Ethnomusicology*, 17(2): 396-397.

_____. (1983). "Estilos de ejecución en la música indígena con énfasis particular en la piraecua tarasca". En Chamorro, Arturo (ed.), *Sabiduría Popular*, Morelia: El Colegio de Michoacán.

_____. (2003). *La vuelta al mundo en 80 años. Memorias*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Wagner, Max L. (1927). "Algunas Apuntaciones Sobre el Folklore Mexicano", *The Journal of American Folklore*, 40(156): 105-143.

Weitlaner, Roberto y Jacques Soustelle. (1935). "Canciones Otomíes", *Journal de la Société des Américanistes*, 27(2): 303-324.

Zanolli, Betty Luisa. (2004). "La investigación musical en la historia del Conservatorio Nacional de Música de México", *Conservatorianos*, 1 (4): 36-39.

Zayas, Armando. (1988). "Etnomusicología". 549-553. En Herrasti, Lourdes (coord.), *INI 40*

años, México: INI.