



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

DOCTORADO EN ANTROPOLOGÍA

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS/INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS**

**LA ETNOMUSICOLOGÍA EN MÉXICO:
PROCESO DE CONSOLIDACIÓN INSTITUCIONAL
Y GENERACIÓN DE CONOCIMIENTO**

TESIS

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTOR EN
ANTROPOLOGÍA**

PRESENTA:

CARLOS RUIZ RODRÍGUEZ

TUTOR PRINCIPAL:

DR. E. FERNANDO NAVA LÓPEZ (IIA-UNAM)

COMITÉ TUTOR:

**DR. J. ARTURO CHAMORRO ESCALANTE (DOCTORADO EN
ANTROPOLOGÍA)**

DRA. MARGARITA MUÑOZ RUBIO (ENM-UNAM)

MÉXICO, D.F. ENERO 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Agradecimientos

Introducción	1
Parte 1. La etnomusicología como campo disciplinar institucionalizado	17
Capítulo 1. Hacia la definición de objetos disciplinares: autoridad académica e ideología en un campo científico	19
1. El Folclore musical	20
2. Del Folclore musical a la Etnomusicología	40
3. Una etnomusicología en ciernes	43
4. Hacia una etnomusicología diversa	47
5. Conclusiones	54
Capítulo 2. La construcción de un campo de conocimiento: avatares de una comunidad científica	59
1. La formación profesional	60
2. La investigación y los acervos fonográficos	67
3. Las sociedades de estudiosos y las revistas científicas	87
4. Conclusiones	95
Parte 2. El conocimiento académico de las tradiciones musicales	105
Capítulo 3. Objeto de estudio y representación	107
1. Música de tradición oral e “historias” de la música en México	109
2. El registro fonográfico y el surgimiento de la etnomusicología en México	128
3. Conclusiones	139
Capítulo 4. Las interrogantes y los derroteros teórico-metodológicos	143
1. Una mirada a las perspectivas organológicas	144
1.1 Acercamientos organológicos de orientación arqueomusicológica	146
1.2 Conclusiones	178
1.3 Acercamientos organológicos de orientación etnográfica	180
1.4 Conclusiones	197

2. Tras el rastro de una etnomusicología musicológica	201
2.1 Pioneros y folcloristas	205
2.2 La mirada etnomusicológica	219
2.3 Conclusiones	232
3. La impronta de una etnomusicología histórico-antropológica	237
3.1 Los pioneros y la etnografía musical del segundo tercio del s. XX	238
3.2 El último tercio del siglo XX	247
3.3 Conclusiones	262
Consideraciones finales	267
Referencias	273

INTRODUCCION

Yo sólo alcanzo a constituir mi punto de vista como tal, y llegar a conocerlo, por lo menos parcialmente, en su verdad objetiva (sobre todo en sus límites) constituyendo y conociendo el campo en cuyo interior se define como ocupante de cierta posición, de cierto punto.

Pierre Bourdieu

La presente tesis es un estudio en torno a la etnomusicología como campo disciplinar, su desarrollo en condiciones socio-históricas específicas considerando el papel de su comunidad de estudiosos en un marco institucional. La investigación aborda cómo se construye históricamente el conocimiento legítimo en una joven disciplina, sus temas de interés y la especificidad de sus estrategias de análisis y herramientas metodológicas. Su acercamiento supone conocer hasta qué punto se logra constituir una comunidad académica; saber cómo fue ese proceso y en que condiciones se llevó a cabo. El análisis aspira a develar el difícil camino que ha recorrido este saber en su búsqueda por consolidarse, así como estimar el conocimiento que se ha producido. Cabe aclarar que el presente trabajo no persigue construir una historia disciplinar, cuestión que ocupó un acercamiento precedente (Ruiz Rodríguez, 2010)¹, sino analizar críticamente el estado actual de la etnomusicología, lo que supone una mirada histórica a su desarrollo. Objetivo central de esta tesis es ofrecer resultados que destaquen la importancia de una conciencia histórica disciplinar: subrayar la relevancia de los actores del campo y su trabajo realizado para entender el estado actual de la disciplina y afrontar la responsabilidad de su continuidad en el marco de las condiciones presentes.

El análisis de la generación de conocimiento en los campos disciplinares ha sido explorado por diferentes científicos desde hace varias décadas (Foucault, 1968; Burke, 2000 y 2002; Bourdieu, 2003). En el campo etnomusicológico general, ese tipo de reflexiones afloraron

¹ En dicho trabajo propuse un acercamiento didáctico en torno al desarrollo disciplinario centrado en un recuento cronológico de su producción escrita publicada durante un lapso de poco más de cien años (1882-1985). El énfasis recayó en la producción de conocimiento, asumiéndolo, en primera instancia, como la columna vertebral de la disciplina.

más tarde (Nettl, 1988; Christensen, 1991)², colaborando a detonar la aparición de otras investigaciones en torno al desarrollo del campo; acercamientos que perseguían recapitular disciplinariamente el pasado, valorar el presente y vislumbrar sendas futuras (Nettl, 1983; Christensen, 1991; Nettle y Bohlman, 1991; Blum, Bohlman y Neuman, 1991; Bergeron y Bohlman, 1992). Paulatinamente, el interés en torno a la historia disciplinar da un giro epistemológico en el que ya no es tan importante señalar cuáles deberían de ser los problemas y los métodos para abordarlos, sino conocer cómo los problemas y métodos etnomusicológicos llegaron a ser lo que son, aunados a una actitud crítica en relación con el contexto histórico y cultural del campo (Neuman, 1991).

En México, dicho interés ha caracterizado a saberes afines y bien establecidos como la historia (Pereyra 1980) y la antropología (Warman, 1970; García y Medina, 1983; Vázquez León, 1996; Krotz y De Teresa, 2012), sin embargo, en el campo etnomusicológico estos esfuerzos han sido escasos y necesariamente panorámicos (Loza, 1990; Olmos, 2003; Chamorro, 2007a).

La definición de los objetos de estudio y la consolidación institucional de la etnomusicología forman parte de un largo proceso histórico, por ello es ineludible partir del antecedente de la etnomusicología, esto es, del Folclore musical³, haciendo énfasis en ciertos periodos y circunstancias que inciden en el desarrollo disciplinar. Si bien en el plano cotidiano la cultura popular es valorada y reproducida con enorme vigencia, el valor que se le otorga en la construcción de conocimiento académico se encuentra vinculado con intereses políticos. Ricardo Pérez Montfort (2000) ha abordado con amplitud esa relación, que encuentra precedentes desde fines del siglo XIX, pero que toma especial intensidad

² En el primer escrito, Nettle ofrece un diagnóstico disciplinar que valora continuidades y cambios, tanto en intereses temáticos como en herramientas metodológicas, pero vinculado con las condiciones y pretensiones de una comunidad epistémica en crecimiento. El segundo escrito estima el papel de investigadores pioneros en el marco de coyunturas históricas específicas para colaborar a institucionalizar la disciplina.

³ En el presente texto se respetó la convención de escribir el término “Folclore” con mayúscula inicial (**Folclore**) cuando se hace referencia a la “ciencia” y con minúscula inicial (**folclore**) cuando se refiere al “objeto de estudio”. Se evita el uso del término “Folklorología”, propuesto por Raúl Guerrero (1952) para sustituir el de “Folclore” como ciencia (y donde “folklore” seguiría refiriendo al objeto de estudio) porque su utilización vuelve complicado el uso terminológico en el presente trabajo, que recurre frecuentemente a citar fuentes de época que no tomaron en cuenta esta distinción.

después de la revolución mexicana en el contexto de la apremiante construcción del país y la consolidación de una nación.

En la primera mitad del siglo XX, el estado toma parte fundamental en la construcción del conocimiento académico. La manera de proceder del estado mexicano consiste en institucionalizar el conocimiento y reafirmar la noción de nación en distintos momentos históricos. Después de la revolución mexicana el estado crea sus instituciones para concentrar y legitimar el conocimiento académico que tendrá entre otras tareas la de colaborar a fraguar una identidad nacional. Pérez Montfort (2007) muestra cómo a partir de ciertos estereotipos de la cultura popular se gesta un nacionalismo cultural en el que se sientan valores en torno a “lo mexicano” y lo que es legítimo estudiar, que perdurarán durante gran parte del siglo XX.

Un elemento central en este proceso es el estudio del folclore, particularmente, el folclore musical. En las instituciones el estudio de las expresiones musicales de tradición oral toma particular importancia, principalmente en el ámbito antropológico y musical. La presente investigación dedica amplio espacio a esa temática: interesa indagar en qué espacios académicos encontró lugar el Folclore musical, cómo fue asumida la música de tradición oral, quiénes participaron, qué aspectos condicionaron su quehacer, y qué conceptos y valores tuvieron presencia desde el punto de vista de los actores y su relación con las instituciones.

Un objetivo similar se persigue en torno al subsecuente surgimiento de la etnomusicología: interesa analizar cómo fue el declive del Folclore musical y su gradual tránsito al quehacer etnomusicológico. La etnomusicología en México aflora en una coyuntura política que favorece su surgimiento y que es objeto del presente estudio. Como en el caso del Folclore musical, se pretende también saber cómo fue generado el tipo de conocimiento característico de la recién surgida etnomusicología y en qué circunstancias históricas se construyó; quiénes fueron sus actores, en qué condiciones desarrollaron su trabajo, cómo concibieron sus objetos de estudio y cómo se relacionó esa comunidad de estudiosos. Sin duda, la instauración de la carrera de etnomusicología en la UNAM y la posterior institución

del posgrado en etnomusicología de la Universidad de Guadalajara marcan parteaguas en la historia de este proceso.

Así, la presente investigación parte de una mirada amplia de la historia de la antropología en México; aquella donde puede advertirse la existencia de un campo de conocimiento marginal en su seno, directamente relacionado con los determinismos culturales de la comunidad epistémica antropológica, la cual supone entenderse como diversa, pluricultural y no etnocéntrica. Asimismo, esta investigación aborda una veta poco frecuentada de la historia del quehacer musical en México, al poner de relieve cómo ciertas nociones clasistas dentro del ámbito de la música de arte académica han incidido colaborando a relegar el desarrollo de la etnomusicología en el país.

La reflexión también apunta a la manera en que hemos representado a las colectividades y sus expresiones musicales en el marco de contextos históricos específicos. Dicho tema es importante no sólo para discutir lo relativo a la autoridad académica y la representación del Otro, sino porque ésta última ha jugado un papel en la construcción del discurso político de la historia del país. Asimismo, es necesario indagar en torno a cuestiones metodológicas y el tipo de conocimiento generado por el Folclore musical y la etnomusicología; esto es, qué clase de interrogantes se han planteado, qué estrategias se han utilizado para generar conocimiento y qué ha particularizado a ese tipo de conocimiento en el ámbito académico. Su análisis permitirá identificar intereses peculiares al campo, distinguir tipos específicos de acercamiento de la disciplina, así como dimensionar qué de ello ha permanecido o cambiado en un marco diacrónico.

Como hipótesis general se plantea que los objetos de estudio de la etnomusicología y su antecedente, el Folclore musical, se han definido en función de los intereses del campo antropológico y la música académica de arte, generalmente en condiciones insuficientes o marginales. El grado de institucionalización disciplinar ha dependido de esta misma relación restándole autonomía al depender primordialmente de las instituciones de cultura. Las maneras de representar los objetos de estudio y las interrogantes que han guiado a la disciplina han sido también influidas por esa lógica de utilidad de conocimiento.

En general, muy pocos escritos han abordado el tema del Folclore como disciplina, no es sino hasta sus años de plenitud que dos investigadores realizan los primeros diagnósticos históricos disciplinares. 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 folcloristas. Romero sentó las bases del estudio histórico de la disciplina y su escrito se convirtió en referencia ineludible sobre el tema. Poco después, Vicente T. Mendoza publica un escrito similar que se centra en las figuras más connotadas del Folclore, 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 Folclore al tratar de ubicar a éste en el campo de las disciplinas antropológicas (Moedano, 1963). Ese estudio es completado, años después, con una retrospectiva de Moedano sobre la obra de Vicente T. Mendoza (Moedano, 1976) y por un balance en torno a la investigación folclórico/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 sobre el Folclore 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.⁴ También en 1989, Hilda Rodríguez Peña, publica su *Índice bibliohemerográfico de la danza tradicional mexicana*; un trabajo que toca indirectamente los estudios folclórico-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.

⁴ 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.

A saber, estos escritos son los únicos que se centran específicamente sobre el desarrollo histórico del Folclore y el Folclore musical, sin embargo, otros han tocado aspectos específicos como: el papel del Folclore en la composición musical (Ponce, 1919a); el Folclore aplicado a la educación (Torre, 1933); el estado de los estudios del “folklore indio mexicano” (Foster, 1948); la investigación institucional de la música folclórica (Samper, 1947 y 1953; Bal y Gay, 1952; Gillmor, 1961); la concepción del Folclore como disciplina (Guerrero, 1952); el papel de las mujeres folclorólogas (Rodríguez, 1967); el estado disciplinar en años específicos (Mendoza, 1948a y 1951b); la complementareidad entre acercamientos musicológicos y antropológicos (Yurchenco, 1946b); la relación entre nacionalismo e historiografía folclórico-musical (Pérez Montfort, 1994; Campos V., 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; 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 disciplinar en su conjunto. Los escritos disponibles generalmente privilegian aspectos específicos de éste o temas relacionados, como: las fonotecas y acervos fonográficos (Vázquez Valle, 1980; Romero Ugalde, 1991; Carvajal, 1992; Torres, 1998; Alonso 1998); las series fonográficas institucionales (Moedano, 1980a; Ruiz Mondragón, 2003; Híjar, 2005; Camacho, 2005); las sociedades de investigadores (Alvarado, 1988); la investigación en instituciones específicas (Moedano, 1975b; Stanford, 1983a; Scheffler, 1988; Moedano, 1995; Robles, 1993; Zanolli, 2004); las colecciones de instrumentos musicales (Contreras, 1994); el análisis historiográfico de textos etnomusicológicos (Kohl, 2000); las fuentes de estudio de la etnomusicología mexicana (Chamorro, 1985); la representación de las tradiciones musicales (Pérez Montfort, 1994; Chamorro, 2002a; Alonso, 2008; Nava 2010a; Ruiz Torres, 2010), y, excepcionalmente, acercamientos de orden epistemológico (Alonso, 2000a; Navarrete, 2000) vinculados con cuestiones metodológicas (Nava, 1986a, 2000a y 2010b; Mendoza, 2013), el sujeto investigador (Olmos, 2000), y el desarrollo general etnomusicológico (Morales, 1975; Navarrete, 2003).

Empero, puede afirmarse que entre estos aportes no hay un balance histórico disciplinar general. Sólo tres 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 durante los años setenta y ochenta; el segundo es un artículo de Miguel Olmos (2003) enfocado en la investigación etnomusicológica del Noroeste de México y al que antecede un amplio recuento general de la disciplina; y el tercero es un repaso sobre la historia intelectual de la disciplina centrado en el caso mexicano, pero en el marco latinoamericano (Chamorro, 2007a). Los tres escritos son complementarios entre sí, aunque necesariamente generales.

El desarrollo de la etnomusicología en México se puede abordar de muchas maneras; aunque evidentemente en su devenir han existido personas y acontecimientos concretos, en el análisis histórico siempre subyacen fines, propósitos. Un rasgo esencial en la construcción histórica es decidir qué merece ser traído a la memoria en pos de un discurso; en ello intervienen los límites de conocimiento del investigador, la interpretación de las fuentes y los criterios selectivos de la información, acordes a la disertación que se pretenda seguir. El presente acercamiento se ciñe, de manera general, a 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).

Un aspecto central es la delimitación temporal del objeto de estudio. Esta tesis se adscribe a la propuesta de Fernand Braudel de establecer largos periodos temporales en la delimitación de los objetos de estudio a ser analizados (Braudel, 1968). El análisis de procesos de “larga duración” puede ofrecer una visión de conjunto que permita identificar vínculos entre momentos específicos de la historia del país, el desarrollo disciplinar y el papel de sus principales protagonistas en ciertas coyunturas institucionales. En ese entendido, la tesis establece como corpus de análisis la mayor parte del desarrollo de la disciplina -tres de sus capítulos toman como marco el lapso de fines del siglo XIX hasta

inicios del siglo XXI- con el propósito de entender cuánto de su estado actual se debe a añejos precedentes, a configuraciones resultantes de años sucesivos, o a sus condiciones en tiempos recientes. El periodo histórico en estudio, limitado hasta los primeros años del presente siglo, obedece a que en esos años se consolidó el primer programa de posgrado en etnomusicología, proyecto que cambia sustancialmente el escenario disciplinar en términos de formación académica. Asimismo, a inicios del siglo XXI comenzó a publicarse la obra de una nueva generación de investigadores en el campo etnomusicológico propiciando cambios significativos al interior de la producción disciplinar.

Esta investigación abrevia de fuentes orales, escritas y fonográficas. Dentro de las primeras están los testimonios orales de protagonistas de la disciplina, que cuentan como fuentes primarias, y que tratan principalmente del pasado reciente. De igual manera, fungen como fuentes primarias algunas publicaciones hemerográficas que narran vivencias personales de protagonistas de la disciplina durante el siglo XX, como es el caso de Vicente T. Mendoza, Jesús C. Romero, Irene Vázquez y Gabriel Moedano, entre otros. Otras fuentes escritas, en su mayoría bibliográficas (prefacios, introducciones, catálogos de publicaciones), juegan el papel de fuentes secundarias en la reconstrucción histórica.

Respecto al capítulo sobre la representación del conocimiento musical se utilizaron fuentes primarias como las historias y los fonogramas publicados, pero también algunas secundarias, como los trabajos de Irene Vázquez y Ricardo Pérez Montfort, entre otros. Para lo concerniente al análisis de la producción de conocimiento etnomusicológico se utilizaron casi en su totalidad fuentes primarias, tanto escritas como fonográficas, con excepción de algunas reseñas bibliográficas o de eventos académicos. Conviene aclarar que como corpus de producción disciplinar sólo se tomó en cuenta material publicado, pues por restricciones elementales de tiempo para la conclusión de este trabajo no fue posible incluir trabajos de tesis vinculados con el Folclore musical y la etnomusicología.

Es oportuno señalar que en esta investigación la indagación directa en archivos institucionales fue escasa, principalmente porque la naturaleza de ese trabajo implica un proyecto a largo plazo que por ahora es necesario postergar. Es importante también advertir

que el trabajo acude principalmente a fuentes originadas en la ciudad de México, en parte, porque la disciplina se desarrolló principalmente en la capital, donde se concentraron las instituciones que la alojaron hasta hace unas tres décadas cuando la etnomusicología comenzó a expandir de manera más decidida sus alcances y horizontes al resto de la República. En ese sentido, el presente escrito abreva muy poco de publicaciones originadas en el interior del país, lo cual le resta representatividad como visión integral del campo. Cabe decir que esta investigación no pretende sino ser tan sólo un punto de partida que dé pie a una eventual reflexión colectiva constituida por perspectivas regionales.

Las temáticas tradicionales de la etnomusicología en el país han sido abordadas por investigadores con una diversidad de bagajes de formación como la musicología histórica, la antropología cultural, la etnología, la psicología social, la historia, el Folclore, entre otros. Es de notar que muchos de los autores citados en esta tesis no se consideran a sí mismos como etnomusicólogos, o bien, vacilan en calificar su trabajo como “etnomusicológico”. Esa situación tiene que ver con la propia concepción de lo que se entiende por etnomusicología. En el caso mexicano, el término etnomusicología se ha definido en la práctica disciplinar y no en un diálogo académico escrito⁵. Esta tesis 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 el uso de la investigación musical y antropológica del país; es decir, en el primer caso, para delimitar un campo de interés académico 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,

⁵ Si tuviésemos que caracterizar a la disciplina en nuestro país, en su definición seguramente cabría subrayar su fuerte antecedente en el Folclore musical y la organografía, sus intereses prioritariamente históricos, su foco temático centrado en expresiones y colectividades del interior del país mediante el concepto de “región” (Chamorro, 1985), así como el perenne carácter aplicado de la disciplina (Alonso, 2008), esto es, su vinculación con las instituciones de cultura del Estado y sus políticas públicas.

que sustentan su diferencia en sus “objetos de estudio” y su “tipo de fuentes”⁶. En ese entendido, la etnomusicología ha estudiado prioritariamente el ámbito musical de lo “oral” y “popular”, mientras que la musicología histórica se ha dedicado al estudio de las expresiones musicales “escritas” y “cultas”. En el segundo caso, el del ámbito antropológico, el término etnomusicología se ha usado para distinguir una rama especializada de la etnología, que se ocupa de “la música” (asumida como elemento recreativo-accesorio de la cultura) de los llamados pueblos indios. Desde estas dos perspectivas, en el uso académico cotidiano en México, 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 llamada *música tradicional* ha sido considerado tácitamente como *etnomusicólogo*⁷.

Por otro lado, es necesario explicitar el marco teórico en el que se apoya esta investigación. Un punto de partida de esta tesis son las propuestas teóricas de Pierre Bourdieu (1994) en torno al análisis sociológico de los campos científicos. De acuerdo con Bourdieu, el conocimiento científico se genera en un marco de relaciones sociales, esto es, “en un estado determinado de la estructura y del funcionamiento del campo científico” (Bourdieu, 1994: 131). El campo científico es un lugar de lucha por la legitimidad académica, es decir, por la autoridad científica. Parte importante de la autonomización de un campo disciplinar lo constituye precisamente la manera en que se conforma la autoridad académica, se definen

⁶ No obstante, como señala Alfonso Padilla (1995), esta separación tajante entre ambas disciplinas tiene una base *histórica* y una *político-social*. La *musicología histórica* nace como necesidad para estudiar la música culta o de arte de las culturas occidentales, mientras que la *musicología comparativa* estudia la música de las colonias de las potencias europeas, de los pueblos indios y de las zonas rurales. Dicha separación del estudio musical está basada, por un lado, en una visión etnocentrista-eurocentrista del mundo, a la vez que en una colonialista, dos aspectos del mismo fenómeno. La persistencia hoy en día de tal división tiene las mismas bases, aunque ahora neocolonialistas. Las razones de la existencia de dos disciplinas tiene, pues, una base histórica y otra político-social, más no científica. La distinción de dos subcampos de estudio, *musicología histórica* y *etnomusicología* es arbitraria.

⁷ Sobra decir que esta última noción puede ser sustancialmente cuestionada, sin embargo, por ahora este trabajo parte de esa base sin necesariamente sustentar su validez. En México, rara vez se ha discutido el asunto (Kohl, 2007). Si bien hoy es perceptible cierto cambio de ideas en algunos musicólogos históricos mexicanos que convienen concebir la investigación musical desde una perspectiva más integral, menos clasista y jerarquizada; finalmente, como en el caso de otros países, el término *musicología* sigue utilizándose gregariamente como sinónimo de *musicología histórica* y a sus estudiosos se les denomina “musicólogos”. Por ello mismo, por razones históricas, es difícil vislumbrar un cambio a corto plazo en términos institucionales.

los objetivos del campo y se valoran como conocimiento legítimo. La definición del campo y sus objetivos son resultado de una lucha entre los agentes que lo constituyen: un sector de ellos posee el capital académico para instituirse como autoridades, mientras que otro sector desarrolla estrategias para acumular capital académico e integrarse (o cuestionar) al sector legitimado. Es precisamente esta lucha continua entre estrategias de conservación y estrategias de subversión la que otorga movimiento al campo en su conjunto y la que define sus objetos de estudio.

Es importante notar que Bourdieu fraguó su teoría en torno a los campos científicos partiendo de disciplinas ya establecidas arraigadas principalmente en el ámbito universitario de países acaudalados. En el caso específico de México, evidentemente las premisas teóricas de Bourdieu requieren tomar en cuenta algunos otros factores, como el significativo contexto político-ideológico en el que surgieron y se desarrollaron tanto el Folclore musical como la etnomusicología. Si bien es cierto que las propuestas de Bourdieu ayudan a comprender como se define la autoridad y los objetivos del campo, en esta tesis se toma muy en cuenta el papel ideológico que jugó el Folclore en la construcción política del país en la primera mitad del siglo XX. Tomando en cuenta ese marco se pretende analizar ¿cómo se han definido los objetos de estudio del campo y qué condiciones han determinado la institucionalización disciplinar?

Otras nociones teóricas útiles a este trabajo son las de Immanuel Wallerstein (1996) en torno al desarrollo de las ciencias sociales y su proceso de institucionalización. Según Wallerstein, de acuerdo con la práctica general acostumbrada hasta ahora en las ciencias sociales, una disciplina consigue institucionalizarse cuando la enseñanza e investigación en torno a un “tema” de interés científico logra establecer cinco rubros que le constituyen: 1) cátedras y departamentos universitarios que ofrecen cursos y títulos en esa disciplina (formación profesional y grados académicos); 2) publicaciones especializadas (difusión de conocimiento); 3) asociaciones de estudiosos (conocimiento dialogado entre pares académicos); 4) centros de investigación (generación de conocimiento), y, 5) acervos especializados (conservación de documentos y su preservación). Tomando como referente

estos cinco parámetros, la presente investigación analiza en qué medida la etnomusicología en México ha podido consolidar esos cinco rubros de institucionalización disciplinar.

Sin embargo, es necesario señalar que la perspectiva de Wallerstein se construye en base a los ritmos de desarrollo de las ciencias sociales en países industrializados, principalmente de Europa occidental, sin tomar en cuenta el tipo de condiciones y procesos propios de las ciencias sociales en países no industrializados. En Europa, esos procesos se llevaron a cabo desde la segunda mitad del siglo XIX consiguiendo hacia mediados del siglo XX su consolidación. En contraste, en Latinoamérica, esos procesos dieron inicio apenas en ese último siglo, la mayoría de las veces haciendo frente a condiciones económicas adversas y partiendo, en lo social, de fuertes antecedentes ideológicos nacionalistas.

Una noción teórica más, utilizada en esta tesis, es la de la representación de la otredad. Como se ha señalado en la literatura alusiva tanto en el ámbito antropológico (Clifford y Marcus, 1986) como en el etnomusicológico (Feld, 1991; Dornfeld, 1992), el estudio académico del Otro pasa a través de la red de valores de quien investiga y tiene reflejo en el resultado final, en el que pueden hallarse “verdades parciales”. Básicamente, la llamada “crisis de la representación” cuestionó la autoridad de representar al Otro apoyada en la noción de que la escritura es un ejercicio de poder que evidencia relaciones entre representado y representador, condicionadas por situaciones específicas.

En el caso mexicano, algunos autores han tocado el tema de la “representación” pero centrado en la construcción de “estereotipos” fraguados a partir de expresiones populares como las tradiciones músico-dancísticas (Pérez Montfort, 1994 y 2003a), fuente de un discurso ideológico que finalmente simplifica y cosifica complejos constructos culturales que dan cuenta parcial de realidades sociales. En el contexto posrevolucionario, fue perceptible la pretensión de presentar una imagen homogénea de la cultura mexicana, deseablemente mestiza y nacional, en la que jugaron un papel importante ansiados “símbolos nacionales”. Otros investigadores han ofrecido análisis sobre las maneras en que se han representado las tradiciones musicales dejando ver cómo el discurso académico ha contribuido a la “invención” de tradiciones con el fin de apoyar una postura ideológica

nacionalista (Vázquez Valle, 1989a; Pérez Montfort, 2007; Alonso, 2008), e incluso, se ha postulado, más allá de la “invención”, la llamada “deformación” de las tradiciones musicales en el escenario global actual (Chamorro, 2002a).

En ese marco, la presente tesis acude a un par de conceptos más, útiles para analizar otras maneras de representar a las expresiones musicales. El primero de ellos es el de “invisibilización”, noción que refiere a restarle presencia en el discurso historiográfico a ciertas temáticas con propósitos clasistas. El otro concepto tiene que ver con la cosificación de las tradiciones musicales por medio del registro fonográfico, práctica que se denomina aquí como fetichización. En ese sentido y abrevando de ambos conceptos interesa indagar: ¿qué lugar han ocupado las expresiones musicales populares en el discurso historiográfico de la música y cómo han sido representadas? ¿qué papel jugó el registro fonográfico en el surgimiento de la etnomusicología en México?

Por último, para explorar el tipo de conocimiento que ha generado el Folclore musical y la etnomusicología en México, se abreva aquí de algunas reflexiones de Anthony Seeger en torno a la historia del análisis etnomusicológico general. Hacia fines de los ochenta, dando respuesta a la iniciativa de Timothy Rice (1987) de “remodelar” teóricamente la disciplina, Seeger cuestiona la búsqueda de unicidad metodológica en la etnomusicología al sugerir que lo que une en realidad a este saber no es un modelo teórico general, sino las preguntas que han guiado el desarrollo investigativo (Seeger, 1987). De hecho, Seeger señala que no es tan importante perseguir una definición de lo que la etnomusicología debería de ser, sino, en realidad, identificar las preguntas generales que unen a la disciplina. Es de notar que si bien Seeger se centra en los tipos de interrogantes, deja de lado intencionadamente las maneras de responderlas (Seeger, 1991).

Retomando estas reflexiones, la presente investigación aborda la producción folclórico-musical y etnomusicológica tomando como guía tres ejes principales, es decir: qué tipo de interrogantes han guiado las investigaciones; qué estrategias metodológicas se han utilizado para contestarlas; y, qué tipo de conocimiento se ha generado. La identificación de orientaciones de estudio permitirá caracterizar a la disciplina en función de la praxis

disciplinar y la producción de conocimiento etnomusicológico como tal, considerado aquí, en primera instancia, la razón de ser de éste saber.

Respecto a la estructura de la tesis, en el capítulo uno se analiza históricamente la definición del campo disciplinar y sus objetivos a partir del discurso de las figuras principales del campo, la relación de la comunidad epistémica y su entorno institucional. Se verá como en el campo del Folclore musical existieron, en diferentes momentos históricos, agentes específicos que detentaron la autoridad científica para definir los intereses centrales de la disciplina. Si bien estos estudiosos se esforzaron en busca de una coherencia conceptual disciplinar, hubo desencuentros que en parte orillaron al desarrollo del campo a depender de iniciativas individuales y no del esfuerzo de una comunidad científica integrada. Asimismo se verá cómo, con el surgimiento de la etnomusicología y un mayor número de agentes con posiciones importantes en el campo, se diversifica la autoridad científica y también la definición y objetos del mismo. El capítulo pretende poner de relieve el peso de las relaciones sociales en la comunidad de estudiosos, así como la importancia del entorno ideológico institucional en la definición de los objetos disciplinares.

El segundo capítulo aborda la institucionalización de la disciplina haciendo un recorrido histórico por los cinco parámetros que según Immanuel Wallerstein definen la consolidación institucional. Se verá como el Folclore musical consigue apuntalar sólo tres de estos parámetros: una sociedad de estudiosos, una revista periódica y un puñado de espacios de investigación; aunque de estos, sólo la investigación logra una relativa institucionalización con plazas fijas de tiempo completo, pues la revista y la sociedad se mantienen de manera independiente. También se verá como, luego de su surgimiento, la etnomusicología consigue apuntalar cuatro de los cinco parámetros: sociedades de estudiosos, formación profesionalizada, centros de investigación y acervos especializados (algunos mezclados desde sus orígenes), aunque de ellos, sólo los tres últimos logran institucionalizarse en instancias oficiales.

El tercer capítulo ofrece un acercamiento a dos de las maneras en que se han representado las tradiciones musicales en la producción académica musical y antropológica. La primera

aborda cómo ha sido representada la música de tradición oral en la escritura historiográfica del ámbito musical; en específico, la forma en que la cultura musical de raigambre popular aparece en ocho historias de la música publicadas en México. La segunda se enfoca en analizar el papel que jugó el registro fonográfico como herramienta de representación de las expresiones musicales antes y durante el surgimiento de la etnomusicología en México. El análisis se centra en la labor fonográfico-recolectora de Henrietta Yurchenco, Raúl Hellmer y Thomas Satnford, investigadores que ejercieron fuerte influencia en el quehacer etnomusicológico subsecuente.

El capítulo cuarto hace un análisis en torno al tipo de conocimiento que ha generado la etnomusicología en México. Partiendo de la producción de conocimiento disciplinar se distinguen tres grandes vertientes de estudio, es decir: enfoques organológicos, acercamientos musicológicos y perspectivas histórico-culturales. El análisis de cada una de estas vertientes de investigación destaca las interrogantes principales que han guiado a la disciplina, aunque sin dejar de atender de qué manera se resolvieron tales interrogantes en términos metodológicos.

PARTE 1.

**LA ETNOMUSICOLOGÍA COMO CAMPO DISCIPLINAR
INSTITUCIONALIZADO**

Capítulo 1.

Hacia la definición de objetos disciplinares: autoridad académica e ideología en un campo científico.

¿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?

Manuel Gamio, “El material folklórico y el progreso social” (1945).

Tomando en consideración los planteamientos de Bourdieu, el presente apartado ofrece un recorrido histórico centrado en la búsqueda por definir los intereses principales del Folclore musical y la etnomusicología en México. El recuento pretende identificar figuras centrales de este campo científico y algunas de las ideas que los apuntalaron como autoridades en condiciones históricas específicas. El ámbito musical posrevolucionario vio surgir un pugilato por definir el rumbo disciplinar y sus intereses de investigación; la nominación disciplinar, sus objetos legítimos de estudio y las orientaciones metodológicas se convirtieron en un tema recurrente, aunque perennemente vinculado a un par de objetivos primordiales en el contexto nacionalista: el apoyo a la creación musical académica nacionalista y el respaldo ideológico al renglón educativo con la construcción de valores centrados en una deseada cultura mestiza nacional.

En el presente acercamiento se verá también que, durante el auge del Folclore, la pugna entre figuras clave del campo es continua y la falta de acuerdos conceptuales no favorece el trabajo integrado, lo que resta eventual contundencia al proceso de consolidación disciplinar institucional. Dado que el estudio del folclore no consigue institucionalizarse, el subsecuente surgimiento de la etnomusicología parte de bases frágiles, tanto conceptuales como institucionales, lo que la coloca en posición marginal en el ámbito académico. Si bien el lapso de transición del Folclore musical a la etnomusicología está marcado por una discontinuidad conceptual e institucional disciplinar, la formación de nuevas instancias

institucionales y el incremento de agentes en el campo favorece la homogeneización de la distribución del capital académico y, con ello, el de la autoridad científica en el campo.

No obstante, tanto para el periodo del Folclore como para el de la etnomusicología, se podrá apreciar un denominador común, esto es, la definición de los intereses principales del campo se encuentran estrechamente vinculados con la generación de conocimiento “aplicado” en función del entorno ideológico y políticas institucionales específicas⁸. Así, el acercamiento pretende dar seguimiento al desarrollo disciplinario centrado en las ideas de sus figuras principales teniendo como eje dos preguntas relacionadas: ¿cómo se conforma la autoridad y legitimidad académica en el campo?, ¿qué objetos de discusión se imponen y en función de qué fines? Su examen, al amparo de una perspectiva socio-histórica, arrojará luz sobre los objetos legítimos en discusión, sus propósitos y su relación con la construcción estructural del campo.

1. El Folclore musical

Antes de la consolidación de la revolución mexicana ya se dejaba sentir en el país la paulatina importancia que tomaría el folclore para la conformación del Estado nacional. La fundación de las primeras sociedades folclóricas y la publicación de algunos escritos académicos ayudarían a preparar el camino a seguir durante los años posrevolucionarios. Luego de la ruptura que estableció el movimiento revolucionario con el antiguo régimen, la exigencia de definir y estructurar un nuevo ordenamiento social hizo necesarias distintas estrategias: 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

⁸ En general, actualmente el término “etnomusicología aplicada” se utiliza para identificar un tipo de acercamiento académico orientado por principios de responsabilidad social que amplía los propósitos académicos más allá de la mera generación de conocimiento. Su objetivo es resolver problemas sociales concretos trabajando dentro y fuera de los contextos académicos típicos. En el presente trabajo, el adjetivo “aplicado” se usa en el sentido de la literatura crítica en torno a la llamada “época de oro” de la antropología en México y su vínculo con el indigenismo (García Mora y Medina, 1983; Medina, 1988). En un sentido similar ha sido utilizado el término por Marina Alonso respecto a la etnomusicología mexicana (Alonso, 2008). Cabe matizar que en México ha habido una larga historia de esa “otra” etnomusicología aplicada orientada por la “responsabilidad social” más arriba mencionada, casi ajena a los marcos institucionales, aunque de evidentes alcances restringidos. Dicho tema será tratado en un futuro trabajo.

etapa florece un movimiento romántico que promueve una concepción del Folclore 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 folclórica como base ideológica que da cuenta de la vena popular del movimiento. Los estudios relativos al folclore 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). El maridaje entre folclore e ideología iniciaba una relación que duraría por varios decenios.

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 Gamio no desdeñaron el papel del Folclore como herramienta útil en la integración nacional y encontraron eco político en las décadas siguientes.

Al respecto, una figura decisiva del ámbito musical de esos años fue Manuel M. Ponce, conocido por su labor como compositor, pero que fue además un pionero del Folclore musical y, en general, un ideólogo que cuestionó el generalizado ambiente intelectual europeizante de su época (Ponce, 1919a)⁹. Es precisamente esa una de las razones que lo

⁹ 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

lleva a proponer el diálogo sobre el campo musical mediante una iniciativa académica que prosperaría en dos Congresos Nacionales de Música en el segundo lustro de los años veinte. Paralelo a su preocupación por el apego europeo de sus contemporáneos, 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.

La propuesta del músico zacatecano reivindica las melodías de la canción mexicana de característica romántica, cuya dramaticidad es producto del influjo de la ópera italiana. La canción mexicana será vía cardinal hacia el nacionalismo musical, y en la concepción de Ponce, un primer paso teórico para discernir la ambigua identidad de la música existente en nuestro territorio desde la época posterior a la Conquista (Meierovich, 1995: 97).

En otro de sus escritos, 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. 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 Folclore es “El Folk-lore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse” (1919a). En su escrito, además de establecer el uso de la categoría de “Folclore 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 folclore 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).

Las ideas de Manuel M. Ponce lo muestran como un compositor preocupado por la investigación del folclore musical, pero siempre en función de los objetivos de una agenda creativa nacionalista, es decir, “constituir una música verdaderamente nacional”. En ese sentido, para Ponce, el folclore musical es estudiable en tanto fuente útil al propósito de diferenciarse, musical, particularizada e identitariamente, como una nación. De aquí mismo se desprende, implícito en sus escritos, su manera de conceptualizar el “Folclore musical”. Para

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. El “apego reaccionario al tradicionalismo europeo” (Meierovich, 1995: 107) perduraría firme hasta fines de la década de los veinte.

Ponce el punto de partida debía de ser la música postcortesiana; el “folk” eran por definición los mestizos del medio rural, y excepcionalmente los pueblos indios, siempre y cuando su “lore musical” (o “música vernácula”, como él la denomina) se prestara a ser “ennoblecido con la “técnica académica”. Su noción de “lore” principalmente comprendía los géneros mestizos por excelencia, como el jarabe y la canción, aunque las “inspiraciones populares” podían también ser de procedencia “primitiva”. Evidentemente, el estado de conocimiento de las tradiciones orales para entonces era magro, lo cual hace pensar que el universo de expresiones musicales indias de las que tenía conocimiento era restringido. Empero, Ponce establece la senda del estudio de la música mestiza.

Debido a que Ponce comprende la cultura expresiva de un pueblo como estadio musical primitivo que requiere de ser recogido, ordenado y “estilizado”, su acercamiento obedece en gran medida a ese propósito. Hay una clara pretensión clasificatoria del material recogido para hacerlo asequible y utilizable como fuente de inspiración de la composición académica, por ello, sus criterios taxonómicos son específicamente musicales: Ponce propone clasificar la música de las regiones mediante las características musicales de los repertorios para encontrar su “*ethos*” regional. La pretensión de contar con un *corpus* ordenado que sirviese como fuente de inspiración a la composición académica nacionalista perdurará en el trabajo de diversos investigadores folcloristas durante el siglo XX. De igual manera, en Ponce puede advertirse la importancia de utilizar el folclore musical con propósitos educativos. Una de sus obras más conocidas fue precisamente *Veinte piezas fáciles para los pequeños pianistas mexicanos* (1935) donde utilizó temas folclóricos para componer piezas destinadas al aprendizaje infantil. Esa orientación se transmite posteriormente en figuras como Luis Sandi, que ejercieron fuerte influencia en la política cultural educativa en el rubro musical.

La influencia de Ponce es decisiva durante el primer lustro de los años veinte; hay que recordar su papel en el nuevo régimen que impone la política posrevolucionaria. Entre 1921 y 1924, José Vasconcelos dirige la política cultural del país brindando un amplio apoyo al muralismo nacionalista de esos años: José Clemente Orozco, Diego Rivera, David A. Siqueiros y Roberto Montenegro se ven beneficiados por ese respaldo. En el ámbito

musical, Julián Carrillo y Manuel M. Ponce son los encargados de sacudir “el estatismo en que se encuentra la actividad musical” (Meierovich, 1995: 58) postulando nuevas directrices para el campo.

Otros estudiosos como Manuel Toussaint, Frances Toor y Alfonso Caso, figuran sin duda en estos años dentro del Folclore musical, pero es quizá Rubén M. Campos quien haya sido el que mayor influencia ejerció en el campo disciplinar durante los años veinte. Ya desde 1916, Campos tiene presencia al formar parte de los fundadores de la segunda “Sociedad Folklórica Mexicana” junto a connotadas figuras como Miguel Othón de Mendizábal, Alfonso Toro y Roberto Núñez y Domínguez (Romero, 1947a). Campos ocupó además varios cargos oficiales: profesor de música y literatura, inspector de monumentos, traductor, periodista y funcionario de museo, e incluso, fue cónsul en Milán de 1919 a 1921 (Mendoza, 1947e). A su regreso a México se dedicó casi exclusivamente al estudio del folclore musical y literario como jefe de etnología y folclorista para el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, y para 1923 fue contratado como profesor de música en un orfeón dependiente de la SEP¹⁰. Hacia fines de los años veinte, Campos goza ya de singular prestigio y ocupa un lugar preponderante en el medio musical; 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 folclóricas que realizaban las dependencias de la Secretaría de Educación. Como resultado, a inicios de 1928, Campos publica *El folclore y la música mexicana*, un trabajo que reproduce algunos de sus artículos publicados previamente y una gran cantidad de material inédito.

En los escritos de Rubén M. Campos pueden encontrarse claras posturas que dan seguimiento a las ideas de Ponce: la convicción del estudio de géneros mestizos y el apego al medio rural como fuente de creación musical académica, son dos de los temas que los vinculan estrechamente. Por ejemplo, desde 1919, Campos hace énfasis en *Revista Musical de México* sobre la importancia del “jarabe” y también lo hace en la segunda parte de *El*

¹⁰ Según los propios informes de Campos, durante su estancia como “Folclorista” 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).

Folklore y la música mexicana, donde dedica amplio espacio a ese género, reivindicado por Ponce, y del que hace un pintoresco acercamiento en que la “china” y el “charro” se presentan como idealizados protagonistas “mestizos”. Hacia el final de esa misma sección, Campos concluye con el apartado “El resurgimiento de la música popular” donde halaga a Ponce y su manera de retomar el folclore en la composición musical académica. De hecho, la práctica que tenía Campos de reproducir melodías folclóricas armonizadas y dispuestas para ejecutarse en el piano obedecen en mucho a ese fin y a su firme creencia en la vocación divulgadora de la labor folclorista.

Ambos autores, Ponce y Campos, se yerguen como figuras centrales en el campo, sin embargo, dos aspectos particulares diferencian la perspectiva de Campos con respecto a la de Ponce. Uno de ellos es la importancia que Campos otorga a la música prehispánica como parte de la historia musical nacional en contraste con la visión de Ponce. Para Ponce, la música nacional comenzaba a partir de las consecuencias de la conquista de México, mientras que para Campos, el pasado musical mexicana contaba como parte de la historia musical nacional. Es importante notar que la estrategia de Campos para acercarse al tema del pasado musical prehispánico es acudir a los indígenas actuales y hacer encomio de ellos mediante una mirada que entiende a las expresiones musicales actuales como históricamente estáticas y, en consecuencia, representativas del pasado prehispánico; una percepción que arraiga en la disciplina y perdura hasta entrado el siglo XX.

Pero si bien Campos acude excepcionalmente al presente indígena asumiéndolo como vestigio del pasado remoto, en sí mismo no considera a la música indígena como objeto de estudio disciplinar. De hecho, esta otra cuestión en la que disienten Ponce y Campos, es decir, en cuál sería el “Folk” del “Folklore” para definir qué sociedades debía de estudiar el Folclore musical. Ponce consideraba, aunque fuera de manera colateral, el estudio de las expresiones musicales indígenas como parte de los intereses del campo; por el contrario, Campos asumía que el Folclore musical debía dejar de lado a las sociedades indígenas como parte fundamental de su estudio. En uno de sus escritos, 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 folclore 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 incorporararnos nosotros al salvajismo. (Campos, 1930: 150-152. El subrayado es mío)

Más allá de esta diferencia, Campos reiteradamente ratifica el compromiso del quehacer folclorista con la creación y educación de corte nacionalista. El segundo capítulo de *El Folklore y la música mexicana* cierra con una apología a Ponce y su labor de retomar material folclórico en la composición musical académica, así como con destacar el apoyo oficial a la iniciativa de “armonizar” canciones populares, subrayar la labor de los orfeones de la Dirección de Cultura Estética y el papel social de las Orquestas Típicas de Miguel Lerdo de Tejada y Juan N. Torreblanca. Casi diez años después puede corroborarse esa misma posición al afirmar que es de los “verdaderos folkloristas”, los “productores de arte popular”:

[...] la fuente donde van a beber nuestros rapsodistas y sinfonistas que forman ya legión, y que se han convencido de que la inspiración genuina de la musicalidad de un pueblo está en lo que ha acumulado de música suya, exclusivamente suya, compuesta por el pueblo, por los músicos representativos del pueblo; y toca ahora a los sinfonistas educados en todos los recursos del arte musical, exhumar de esa mina de diamantes, los más bellos para pulirlos y realzarlos en sus sinfonías rapsódicas, como han hecho los compositores modernos más ilustres con la producción popular de su país, que brilla hoy en sus grandes obras sinfónicas (Campos, 1937: 142).

En general, los textos de Campos sobre la música popular se convirtieron en referencias obligadas a fines de los años veinte. Su libro sobre *El folklore y la música mexicana* participa coyunturalmente con un momento álgido de la discusión en torno al folclore musical y es editado por una instancia clave de la educación en el México de esos años: los Talleres Gráficos de la Nación de la Secretaría de Educación. Las repercusiones académicas y sociales de la publicación fueron enormes y casi inmediatas. El éxito divulgativo de Campos en gran medida obedece a que en su figura coinciden la autoridad institucional (como folclorista del Museo Nacional publicando en los Talleres Gráficos de la Nación) y el entorno histórico de un nacionalismo cultural en apogeo. Como advierte Irene Vázquez, 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.

Pero la definición de los propósitos centrales del Folclore musical ofrecida por Ponce y Campos, será cuestionada a fines de los años veinte. La pugna por la definición del campo se hará manifiesta al tomar relevancia la figura de Jesús C. Romero, quien no repara en subrayar “los prestigios de que inmerecidamente goza Campos” (Romero, 1947a: 757). 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 Folclore (Romero, 1928). Sin embargo, donde Romero es realmente incisivo es al evaluar el trabajo de Campos en su recuento historiográfico del Folclore 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 menor 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. Desde sus comienzos académicos, Jesús C. Romero se perfiló como un agudo intelectual: para 1929 ha roto con la postura de la facción conservatoriana europeizante del ámbito musical y ha incursionado en temas centrales (como la importancia de la historia musical de México o la conceptualización del Folclore), mientras que otros estudiosos, como Vicente T. Mendoza, apenas dan sus primeros pasos en el campo del Folclore musical. Romero se perfilará desde entonces como uno de los ideólogos de la nueva generación nacionalista y figura central en el desarrollo del Folclore musical en México. Esa generación abre un nuevo ciclo que no sólo criticará la manera previa de asumir el estudio folclórico-musical sino que aportará reflexiones en torno al campo que no se repetirán con claridad más tarde.

Uno de los ponentes más destacados del Congreso Nacional de Música fue Jesús C. Romero quien, siguiendo a Ponce, pondera al folclore como base de la música nacional y señala la necesidad de conformar una “Comisión Técnica de Folklore” que estudie por regiones geográficas las melodías populares del país. La propuesta de Romero es aprobada por acuerdo resolutivo en un segundo Congreso donde se conforma la “Comisión Técnica de Folklore”. En palabras de Daniel Castañeda, dicha 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).

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.

En lo particular, Romero coincidía con Ponce en la importancia de recolectar fonográficamente distintas expresiones del folclore musical para contar con un acervo que fuese fuente de inspiración de los compositores nacionalistas. Aunque el objetivo de recopilar música no se logró a cabalidad, Romero no dejó de hacer énfasis en otro importante señalamiento de Ponce, es decir, la indefinición y propósitos del Folclore como disciplina. En 1929, durante una de las sesiones de la “Comisión Técnica de Folklore” se somete a revisión un texto de Jesús C. Romero titulado “Observaciones acerca del término Folklore” (Romero, 1942). En su escrito, Romero hace una extensa revisión de las definiciones del concepto de Folclore 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, se aventura a formular una definición de “Folklore” y “folklore” que básicamente parte del folclore musical:

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).

Romero comprende al Folclore como ciencia etnográfica de interés cultural que clasifica las expresiones vernáculas, espontáneas y anónimas mediante leyes generales (¿?). Es de notar que Romero define su objeto de estudio con tres rasgos característicos (vernáculo, espontáneo y anónimo), aspectos que más tarde en el desarrollo del Folclore, se vincularán con otros que igualmente serán definatorios de lo folclórico: autenticidad, transmisión oral y patrimonio colectivo. Si bien Romero no define a qué colectividades (“folk”) se refiere al hablar de “expresiones vernáculas”, la convicción de estudiar “cantos autóctonos” por región refiere a los pueblos indios, aunque evidentemente incluyendo a la música mestiza (jarabes y canciones) siguiendo los postulados de Ponce. Es también perceptible en la posición de Romero el vínculo entre Folclore y composición musical académica; sobra decir que para él, la “cultura universalizada” es la “alta” cultura de ascendencia europea.

Como se señaló anteriormente, Ponce pone de relieve la importancia del folclore musical para el ámbito musical académico, pero siempre en función de su utilidad en el quehacer de los compositores nacionalistas. Jesús C. Romero reitera esa posición. El folclore musical es importante en tanto es útil a la composición musical académica, al ser materia legítima de la labor “ennoblecedora” 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 Miguel Othón de Mendizábal destacaba desde 1927). La siguiente cita caracteriza la perspectiva de Romero:

¿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 mexicanita 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).

A diferencia de Ponce, Romero amplía el rango de estudio del *lore* al considerar que la música prehispánica es el punto de partida del nacionalismo musical, mientras que para el primero, el estudio debía comenzar en la “música post cortesiana”. El convencimiento de Romero de que “no podía estudiarse fructuosamente nuestro folclore musical, sin conocer antes la música precortesiana” (Romero, 1947a: 748) influyó sustancialmente para que en las tres décadas siguientes hubiera un enfático interés de parte de los investigadores y compositores en ese asunto¹¹. Como señala Robert Stevenson (1952: 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 espantosa” (Herrera y Ogazón, 1917: 9) las expresiones musicales precolombinas son enaltecidas hasta la idealización¹².

La importancia de Romero entre 1926 y 1940 es notoria. En los Congresos Nacionales rompe con la generación hegemónica anterior y señala la importancia de mejorar la investigación historiográfica y folclórica (Romero, 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; además de jugar un papel central en la conformación de las Academias de Investigación del Conservatorio Nacional de Música. Durante esos años, Romero es el líder ideológico de la facción de estudiosos del Folklore en México, sin embargo, su figura

¹¹ Si bien es cierto que para entonces 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 gran 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).

¹² Aquí es importante destacar la fuerte influencia del compositor Carlos Chávez, entonces director del Conservatorio Nacional, no sólo en el entorno académico musical de esos años, sino específicamente en el pensamiento de Jesús C. Romero. Chávez tomaría posición ante ciertos temas del folclore que repercutirían en los escritos de aquél, como su conferencia titulada “La música azteca” donde externa aseveraciones controversiales e idealizadas sobre la cuestión prehispánica (Romero, 1947b). Otros escritos de Chávez incidirían en el pensamiento de los investigadores de entonces, incluso, para intentar retornar a los “grandes espectáculos” de “música, teatro y ballet” a la usanza de los antiguos mexicanos (Chávez, 1930a; 1930b; 1930c; 1930d).

es eclipsada por la creciente presencia de Vicente T. Mendoza, quién para 1936 ya es investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional.

En los años treinta, Vicente T. Mendoza aborda los tres 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 una figura prestigiada por la exhaustividad mostrada en sus estudios; su gran labor recopiladora y su vasto conocimiento de fuentes lo hicieron destacar entre los estudiosos de su generación. Pero si se da un vistazo a la obra de Mendoza entre los años treinta y los cuarenta puede advertirse un cambio en su manera de entender el Folclore musical. En *Instrumental Precortesiano* (1933), obra con que prácticamente se da a conocer Mendoza, es clara su inclinación a asentir que el Folclore musical debe servir a la creación académica y las grandes obras nacionalistas. Incluso, parte de la obra pretende favorecer la adaptación del teponaztli a las necesidades musicales contemporáneas mediante un proyecto de construcción del “teponaztlalpilli”, esto es, un juego de teponaztlis que abarca los 12 sonidos temperados de una octava. Sin embargo, para inicios de los cuarenta, la posición de Mendoza comienza a cambiar.

Hasta entonces, Mendoza no se preocupa, como Jesús C. Romero, por definir el Folclore desde el ámbito de una sesión académica legitimada, sino desde la práctica, estableciendo paulatinamente con su trabajo el canon de una investigación folclórico-musical y la delimitación del campo de estudio. Pero más tarde, Mendoza se interesa abiertamente en la discusión en torno a la definición, objetivos, metodología y organización del Folclore al conocer y entablar una estrecha relación con el conocido folclorista Ralph Steele Boggs, investigador estadounidense que desde mediados de los cuarenta ejerce fuerte influencia en Mendoza. En especial, con su escrito titulado “El Folklore, Definición. Ciencia y Arte” (1943) el cual pretende organizar la disciplina con base conceptual en el método histórico-geográfico o finlandés, que es ampliamente aceptado. De acuerdo con Gabriel Moedano,

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. [...]. De este modo entra al país la concepción del Folclor, como objeto y como ciencia, desde el punto de vista de la escuela finlandesa, difundándose rápidamente dentro del pequeño círculo de estudiosos de la disciplina, que se congregaba en torno a la Sociedad Folklórica. (Moedano, 1976: 277-278)

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 Mendoza y Boggs (1945), una guía para la recolección de materiales, versiones y variantes folclóricas, con el propósito de conformar eventualmente un archivo y un mapa folclórico, ambos proyectos, premisas heredadas de la escuela finlandesa de Folclor.

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. 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. Aquí, es necesario distinguir las concepciones (“folk” y “lore”) que desde mediados de los cuarenta adopta Mendoza de Boggs en relación con el “folklore” como objeto y el “Folklore” como ciencia. En su artículo “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 Folclore 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: 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. 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 Folclore 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.

Pero la postura de Mendoza causa inquietud en algunos de sus contemporáneos. En 1945, la revista *Orientación Musical* reproduce un pequeño artículo de Jesús C. Romero titulado “La Folklorología”. En él, Romero reitera su convicción de que el Folclore 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 Folclore “existe como ciencia madura” (Romero, 1945: 10). Dentro del Folclore en México, Romero identifica dos tendencias: los *Enciclopedistas* (representados por Boggs-Mendoza) para quienes el campo del Folclore 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). En clara pugna por definir los intereses del campo, 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).

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, 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 FOLKLOROLOGIA como más científica y digna de nombrar a esta ciencia” (Romero, 1946: 6). Algunos años después, Raúl Guerrero apuntalaría las críticas de Romero a Mendoza con su escrito “Consideraciones sobre Folklore y ciencia folklórica” (Guerrero, 1952) en el que discute 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 “folklore” (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. Así, 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. En conjunción con la nueva designación disciplinaria, Guerrero propone modificar también la definición de “Folklore” externada por Romero en 1929, de tal manera que “Folklorología es la ciencia etnográfica que estudia las manifestaciones culturales vernáculas para clasificarlas mediante leyes generales” (Guerrero, 1952: 100).

Otro aspecto que interesa a Guerrero es afirmar que hasta entonces no existe una “Sistematización del Folklore” sino sólo clasificaciones folclóricas 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 folclórica, 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’ [...]. (Guerrero, 1952: 103)

La crítica de Guerrero es importante pues no sólo advierte que es un método (y único) el que se vuelve rector del quehacer disciplinario, sino que también retoma una aguda pregunta formulada por Manuel Gamio a Ralph Steele Boggs en torno al valor práctico y utilidad social del conocimiento folclorológico:

¿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).

La contestación de Boggs elude la pregunta, alegando que ésta “pertenece a la tercera y última etapa en el progreso de la actividad folklórica” (Boggs, 1945c: 211). Boggs señala que, como parte del desarrollo de cualquier campo de estudio,

Primero: se observa, se recoge y se clasifica la materia de la cual se trata. Segundo: se estudia, se compara y se analiza esta materia para deducir las leyes científicas que rigen su vida (origen, desarrollo y desaparición). Y tercero: se busca el dominio completo de los resultados al bienestar humano. (Boggs, 1945c: 211)

Para Boggs, el Folclore en México apenas transita la primera de esas etapas:

Quizá tendremos que esperar hasta que se haya cumplido de una manera más amplia la segunda etapa antes de esperar contestaciones maduras a preguntas del tipo de la del Dr. Gamio, que pertenecen a la tercera etapa. O quizá se podría decir que primero sería mejor plantear teóricamente los fines últimos, artísticos y aplicados del folclore, para orientarnos mejor en los fines inmediatos de las deducciones científicas, y quizá aun en la primera etapa de recoger datos. (Boggs, 1945c: 212)

En ese sentido, Boggs no deja de expresarse en la línea de intelectualidad orgánica de Gamio al abundar sobre el valor práctico del Folclore y el “progreso social”:

El conocimiento profundo del folclore de un pueblo nos ayudará en la comprensión de los motivos que sostienen muchos modos de acción, costumbres, creencias, etc., entre ese pueblo, y una vez que podemos precisar ciertas relaciones de causa y efecto, podemos dirigir o modificar las causas para obtener los resultados más deseables. Es difícil imponer nuevas pautas culturales en un pueblo sin tomar en cuenta el folclore ya establecido en ese pueblo, sobre todo si estas pautas contradicen algo del folclore ya establecido. Pero reconociendo y respetando el folclore, es posible suplementarlo y modificarlo con mejoramientos sin gran trastorno o lucha cultural. [...] En este sentido, el conocimiento y respeto del folclore tiene valor práctico para contribuir al mejoramiento del pueblo

indio. (Boggs, 1945c: 213)

Si bien Mendoza mantuvo una discreta convicción de que el Folclore era importante en la construcción de la nación, a diferencia de Boggs, nunca asumió una postura explícita en torno a los fines aplicados del Folclore más allá de propósitos filantrópicos y un mejor entendimiento entre los seres humanos (Mendoza, 1950a). Por ejemplo, aunque la investigación general de la UNAM en el Valle del Mezquital tenía como fin “investigar y resolver” (Mendoza, 1963: 7) los problemas de la población 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” (Mendoza, 1963: 9).

No obstante, es importante reiterar que el Folclore musical generalmente fue asumido como un saber aplicado, capaz de transformar su entorno y contribuir a los fines de la agenda política nacionalista, como lo muestran los escritos de Ponce, Romero, Boggs y Guerrero. Otros investigadores centrales en el desarrollo del Folclore musical, abiertamente expresan su beneplácito de proveer material folclórico-musical a las creaciones artísticas de compositores nacionalistas: Roberto Téllez Girón, por ejemplo, menciona que las piezas “Xochipitzahuac” y “Fandango” que él recolectó en trabajo de campo 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).

En realidad, la mancuerna Romero-Guerrero propone un rumbo alternativo para la disciplina del Folclore en México, atendiendo elementos centrales de su discusión, sin embargo, el trabajo y la figura de Mendoza dominará la escena folclórica 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 desencuentro entre Romero/Guerrero y Mendoza es significativo, pues el dogmatismo de éste último lo lleva a trabajar de manera aislada, y no integrada con sus otros pares académicos, en pos de la institucionalización del Folclore. Así, la polémica

sobre la definición y objetivos centrales del campo deriva en una agenda de acciones que buscan consolidar el Folclore, pero a partir de esfuerzos individuales y no colectivos. Se trata de diferentes posiciones que dan cuenta de la estructura estructurante del campo, es decir, el movimiento y dinámica propios de un campo científico (Bourdieu, 1994).

La discusión en torno a la definición y propósitos del Folclore y el Folclore musical atrae la atención de investigadores subsecuentes, como Gabriel Moedano, alumno de Mendoza, quien comienza a darle atención a este tema (Moedano, 1959) y le da seguimiento en escritos subsecuentes en torno a las implicaciones políticas del Folclore y su carácter social y “aplicado” (Moedano, 1961; Martínez y Moedano, 1963). Más tarde, Moedano ahondará en el tema del Folclore como ciencia en un artículo que marcará un hito y punto de inflexión en el desarrollo disciplinar (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, fue profundamente influido por su formación como etnólogo y la efervescencia teórica de los años sesenta, lo que derivó en que cuestionara 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 Folclore. Pero el empeño continuo de Mendoza por considerar al Folclore 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 Folclore 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 Folclore a la Antropología.

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.¹³ Con ello, Moedano rompe con Mendoza al entender al Folclore como una especialización disciplinaria de la Antropología. La ruptura se relaciona directamente con la concepción misma del Folclore: 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).

En suma, Moedano pugna por el reconocimiento del Folclore 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 Folclore en el país. Moedano representa a una camada de nuevos estudiosos que cuestiona a la generación anterior respecto a un aspecto central del Folclore. En 1964, en medio de esta reorganización conceptual del Folclore, ocurre la muerte de Vicente T. Mendoza; con ello, desaparece el que ha sido considerado el máximo representante de los estudios del Folclore musical en México. Este hecho es un elemento más que construye la coyuntura que favorece el surgimiento de la etnomusicología en México. En realidad, un factor decisivo que preparó el terreno de cambio disciplinario fue la desaparición física, en un lapso relativamente corto, de los folcloristas musicales más connotados del país. Entre 1956 y 1971, una mayoría de la pequeña comunidad folclorista 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 fallece en 1963, Vicente T. Mendoza en 1964, Gerónimo Baqueiro Foster en 1967, Virginia Rodríguez en 1968, Fernando Anaya Monroy en 1970 y Raúl Hellmer en 1971.

¹³ 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).

Pero la desaparición de esta camada de estudiosos no habría tenido las consecuencias que tuvo para el Folclore musical 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 folclorista, 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 Folclore habiendo sido alumnos directos de Vicente T. Mendoza: Moedano, de acuerdo a su formación profesional escolarizada decide apearse a las orientaciones antropológicas, mientras que Moncada, músico e investigador que pudo haber seguido la senda del Folclore musical, se inclina prácticamente a la docencia ofreciendo publicaciones muy esporádicas.

Entre los extranjeros llegados al país por esos años está Thomas Stanford, quien desde su llegada a México no muestra interés en continuar la senda folclórico-musical. Otro extranjero es Charles Boilès quien 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. El empuje de esta nueva generación coincide con el declive de las figuras centrales del Folclore musical. Así, una serie de coyunturas ocurridas a partir de 1963 detonarán un nuevo ciclo para los estudios en torno al Folclore musical, los cuales comenzarán a ser entendidos dentro del campo de la recién acuñada “Etnomusicología”. No obstante, el folclore músico-dancístico no dejará de ser útil a propósitos políticos; precisamente, el apoyo gubernamental al estudio y difusión del folclore durante los años setenta (que en mucho favorece el “surgimiento etnomusicológico”), dará cuenta de ello.

2. Del Folclore musical a la Etnomusicología

Como había ocurrido con sucesivas generaciones de folcloristas musicales -quienes criticaron duramente a sus pares precedentes-, la generación de los sesenta se caracterizó por diferentes anhelos académicos y por su crítica a las posturas generales del Folclore y el Folclore musical. Este último aspecto puede ser ejemplificado con la postura crítica que adoptó Thomas Stanford ante el trabajo de Vicente T. Mendoza. 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. Allí retomó los estudios en torno al folclore 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. 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.

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 Folclore como una disciplina; que se haya expresado “vehementemente acerca de los orígenes hispanos de todos los materiales folclóricos 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.

A la luz de la información actual, varias de éstas críticas pueden matizarse (Ruiz Rodríguez, 2010); 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. Puede decirse que su postura representa lo que Bourdieu (1994) ha considerado como un factor común el desarrollo histórico de cualquier disciplina académica: los recién llegados a la disciplina cuestionan a las figuras ya legitimadas y las consecuencias académicas de ese cuestionamiento favorecen el “movimiento” disciplinario en su conjunto. El propio Stanford narra las diferencias personales que tuvo con Vicente T. Mendoza a poco tiempo de haber llegado a México (Lomelí, 1991) y puede advertirse en el trabajo de Stanford el peso que otorga a la grabación fonográfica y a la transcripción musical, aunque no siempre vinculadas al análisis de la cultura.

Hay que recordar que 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 etnomusicológica. Debe destacarse que ambos investigadores representan la postura institucional de la investigación disciplinar 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 hereda Thomas Stanford, quién llena el vacío “académico” que deja Mendoza -en términos de producción escrita-, capitalizando cierto reconocimiento académico por “integrar” la grabación en campo a la labor folclórico-musical. La posición crítica al Folclore musical se agudizará, poco después, pero dirigida al Folclore como disciplina en los escritos de otros estudiosos.

Desde inicios de los años sesenta, entonces, es posible advertir que Thomas Stanford se establece como una autoridad en la disciplina. Su participación en el histórico “Curso de Introducción al Folklore” de 1963, al lado de figuras como Vicente T. Mendoza, Gerónimo Baqueiro Foster y Raúl Hellmer, así como su intensa labor de registro fonográfico -en un contexto académico en el que el registro fonográfico cada vez es más apreciado- lo convierten en una figura central de los años sesenta. En sus escritos es evidente el peso que otorga a la grabación en campo como consustancial a la definición y quehacer del campo (Stanford, 1966a; 1966b; 1968a; 1968b; 1976); no sólo como una herramienta de análisis, sino en tanto objeto estético que debía ser técnicamente registrado de manera apropiada. La siguiente aseveración es representativa de la perspectiva de Stanford, por entonces y en lo subsecuente:

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. Uno 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, 1983a: 101-102)

Esa misma tendencia, en línea directa con el trabajo de Raúl Hellmer, es seguida por otros investigadores de esos años. El énfasis en la grabación etnográfica coincide con un cambio de nombre de la disciplina, la que comenzaba a denominarse por entonces como “Etnomusicología”.

El uso del término etnomusicología en México puede rastrearse hasta la década de los sesenta, cuando aparece por vez primera 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”. Puede aseverarse que la “transición” no se acompañó de una reflexión académica conjunta en torno al nuevo término disciplinario; los cambios se concretaron en la práctica implícita más que en una posición explícita en torno a la disciplina, lo que se refleja en la producción académica del periodo. Como se verá en los siguientes apartados, el cambio de denominación disciplinaria aunado al énfasis en la grabación etnográfica, el surgimiento de

nuevos actores y otras condiciones históricas definirán los nuevos derroteros del campo disciplinario.

De acuerdo con Pierre Bourdieu (1994), el campo científico es siempre lugar de una lucha “más o menos desigual” entre agentes desigualmente provistos de capital específico: los dominantes y los dominados, que tienen, respectivamente, estrategias de conservación y subversión. Esa oposición tiende a debilitarse en tanto se incrementa la homogeneidad del campo y decrece la probabilidad de grandes revoluciones periódicas en beneficio de innumerables pequeñas revoluciones permanentes. Desde el fallecimiento de Vicente T. Mendoza, en 1964, se observan cambios significativos en el campo que de manera general pueden ser vistos desde los planteamientos de Bourdieu. Paralelo al surgimiento de la etnomusicología se incrementa el número de agentes en el campo y los espacios institucionales relacionados; con ello, el campo tiende a cierta homogeneidad, en lo que respecta a distribución de capitales académicos, pues más opiniones acreditadas como legítimas colaboran a definir el rumbo de la disciplina y los objetos en juego. Sin embargo, se verá que esa legitimidad se construye a partir del respaldo que ofrece la adscripción institucional de las figuras más representativas del campo, donde las posturas disciplinarias no son necesariamente explícitas sino que se revelan en el quehacer profesional.

3. Una etnomusicología en ciernes

Si bien durante la transición a la etnomusicología Thomas Stanford se convierte en una figura central del campo disciplinario, otros de sus contemporáneos adquieren una posición en espacios importantes del campo despuntando como autoridades. Arturo Warman, por ejemplo, publica en el INAH alrededor de una docena de fonogramas que dan pie a la conformación de la conocida serie fonográfica “Testimonio Musical de México”. La serie servirá de cimiento para la subsecuente conformación de la Oficina de Edición de Discos del INAH que quedará a cargo de Irene Vázquez Valle, personalidad que se convertirá en autoridad del campo en los años venideros. La serie de discos integrará al campo un modelo de publicación de resultados de investigación que será casi un molde a seguir por otros

investigadores e instituciones. Si bien Arturo Warman e Irene Vázquez no se pronuncian explícitamente en torno a la etnomusicología, sí lo hacen en relación a una de sus atributos definitorios, es decir, la importancia del registro fonográfico en el quehacer disciplinario:

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 personas, así fueran las que acostumbran leer artículos y libros? (Vázquez Valle, 1980: 6)

Así, la intensa producción fonográfica, de Arturo Warman, primero, y de Irene Vázquez después, contribuye a fraguar paulatinamente la imagen del investigador folclórico-musical como un creador de fonogramas.

Otra investigadora, la percusionista Carmen Sordo Sodi, surge como figura importante en el campo, 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” (Sordo, 1966a; 1966c), y en agosto, llevó a cabo una importante “Exposición de Instrumentos Musicales Mexicanos” en el Palacio de Bellas Artes (Sordo, 1966b).

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 folclórica y etnomusicológica en el seno del propio INBA. Con los cursos de Folclore 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 Folclore 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, Etnocoreografía, Etnoparemiología, etc. (Ruiz de Baqueiro, 1970: 2)

Como se muestra, sobre todo el INIDEF dejó sentir su influencia en la definición del joven ámbito etnomusicológico mexicano poniendo especial atención al registro fonográfico de campo. Las distintas iniciativas llevadas a cabo por Carmen Sordo contribuyeron a abrir el camino a la etnomusicología en el país y a apuntalarla como una autoridad en el campo disciplinario.

Otras dos figuras que despiden como figuras importantes durante esos años son Felipe Ramírez Gil y Mario Kuri Aldana, encargados de las investigaciones etnomusicológicas en el *Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana* (FONADAN) creado en 1973. Ramírez Gil es de los pocos que se pronuncian abiertamente sobre la etnomusicología como disciplina delimitando su campo de estudio. En su concepción, ratifica la compartimentación de la investigación musical asumiendo dos campos que le constituyen: la musicología histórica y la etnomusicología:

La musicología estudia toda clase de música, antigua y moderna, religiosa y secular, impresa y manuscrita, y persigue el desarrollo y evolución del arte musical en todos sus aspectos. La etnomusicología únicamente se ocupa de la música tradicional de todos los pueblos, desde sus orígenes, especialmente la transmitida en forma oral; de los cantos, danzas e instrumentos; todo ello pasando de una cultura a otra, de un país a otro, hasta llegar a los grupos humanos que actualmente los practican (Ramírez Gil, 1968: 21).

Las ediciones del FONADAN contribuyeron a ratificar un tipo de investigación que ya para entonces era una especie de “modelo” a seguir y que deja ver sus principales preocupaciones: la transcripción de fragmentos musicales de orden meramente descriptiva, cierta idealización de las tradiciones musicales y un subyacente espíritu de “rescatismo” cultural.

Por su parte, en la Dirección General de Arte Popular, Gabriel Moedano, otra autoridad en el campo como jefe del “Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares”, integra a su departamento a un equipo de jóvenes investigadores que entre 1972 y 1977 llevan a cabo un proyecto enfocado en el Folclore y Arte Popular de Tlaxcala. Como parte de la generación de folclorólogos críticos, Moedano guía el trabajo con una perspectiva

integral abordando la danza, la música y la literatura con un enfoque antropológico otorgando prioridad al trabajo de campo. La orientación de Moedano marca un giro clave en la investigación folclórica y etnomusicológica al tratar de aprovechar a fondo la especialización de cada uno de los integrantes de su equipo. La labor fructifica en varias publicaciones, entre las que destaca la de Arturo Chamorro en torno a la música tradicional de Tlaxcala, y que es en definitiva un hito disciplinario (Chamorro, 1983a). Moedano es entonces también por esos años una de las figuras que delinea derroteros en el interior del campo del Folclore musical.

Por otro lado, en la “Unidad de Etnografía y Etnomusicología” del Archivo Etnográfico Audiovisual del INI, la publicación de fonogramas y audiovisuales, así como la conformación de un gran acervo de música indígena otorgó reconocimiento a la labor etnomusicológica en esa Institución. José Antonio Guzmán fungió como encargado de esa instancia en sus primeros años, para ser sustituido en los años ochenta por Armando Zayas. Ambos tomaron parte en publicaciones que dejaron su impronta en el quehacer disciplinario. El trabajo de registro fonográfico en campo siguió siendo un objetivo central en la agenda etnomusicológica del INI dejando ver el tono de premura en el rescate y documentación de las tradiciones musicales indígenas que preocupaba por entonces a la generalidad del campo.

Así, puede verse que el surgimiento de distintas instancias de cultura por estos años colabora a homogeneizar el grado de capital académico incorporando a nuevos agentes que eventualmente diversificarán las posturas y la definición del campo en su conjunto. El trabajo etnomusicológico de cada una de estas Instituciones se enfocó en la instauración y organización de acervos fonotecarios y/o centros de investigación, aprovechando los medios para realizar registro de campo expedito. En ambas actividades prevalecen implícitamente concepciones personales de la disciplina; en general la praxis define las posturas, sobre todo en el quehacer de las fonotecas. Destaca sobre todo la casi nula presencia de publicaciones colectivas y reuniones académicas en el campo, aunque esa situación transitará a un cambio en la década siguiente con la nueva generación de investigadores. La aparición de nuevos agentes en el campo irá desdibujando las pugnas

académicas, las que tomarán matices menos explícitos y personales, a diferencia de ese hábito disciplinar en los días del Folclore musical.

4. Hacia una etnomusicología diversa

A inicios de los ochenta, una serie de reuniones académicas colaboraron a establecer un diálogo disciplinario convirtiéndose en motor dinámico del campo. Allí las figuras centrales del campo delinearon prioridades temáticas y algunos de los conceptos directrices de la disciplina, mientras que los nuevos agentes ratificaron o cuestionaron tales posturas. Una de ellas fue la *Primera Mesa Redonda de Folklore y Etnomusicología* celebrada en Zamora, Michoacán, en 1982, y donde participan nuevos investigadores que se van incorporando al campo de la 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”.

Sin duda, esta reunión cuenta como uno de los primeros esfuerzos de reflexión en torno a la etnomusicología como disciplina, planteando nuevos intereses y objetos en juego en el campo. Por ejemplo, Felipe Ramírez Gil (1983a) y Jaime González Quiñones (1983) ofrecieron ponencias en torno al presente y futuro de este saber en México; la mirada del segundo fue aguda y crítica en torno a la pretendida institucionalización de la formación profesional etnomusicológica. 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 Gil, 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 folclórica y etnomedicina (Hutterer, 1983), y música popular urbana (Herrera, 1983).

Otros eventos donde se discutieron los intereses del campo fueron los congresos de la Sociedad Mexicana de Musicología. Un grupo de investigadores jóvenes, liderados por Francisco Alvarado Pier, hacen resurgir a esa sociedad mediante la organización de tres congresos. El *Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, 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 congreso puede advertirse la constante preocupación en torno 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 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, pocos trabajos retoman las sugerentes nociones teóricas etnomusicológicas en boga de esos años. Los nuevos agentes en el campo son los encargados de asumir una postura explícita en torno a “la teoría y práctica de la investigación”. Violeta Torres, por ejemplo, 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 [...]. (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:

[...] 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).

La orientación que señala Chamorro puede encontrarse materializada en algunas publicaciones representativas de mediados de los ochenta (Chamorro, 1983a; Álvarez Boada, 1985; Jardow, 1983). Dichas publicaciones prácticamente dan la bienvenida a la etnomusicología en los estudios de la música de tradición oral mexicana. En el enfoque general de esos escritos puede identificarse una orientación más integral que hace énfasis en el entorno sociocultural.

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. De las ponencias en torno a una etnomusicología aplicada se desprendieron una diversidad de temas: organizar una 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 y 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).

Por otro lado, en junio de 1985, el Instituto Nacional Indigenista organizó el *Primer Seminario de Música Indígena de México*, evento que 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. Otra vez, los nuevos investigadores proponen nuevas temáticas a ser valoradas en el campo: las fuentes de estudio (Pimentel, 1986), estrategias de proyección y difusión (Kuri, 1986), educación musical (Flores, 1986; Dultzin, 1986); la reflexión acerca de la categoría de “música indígena” (Reuter, 1986; Camacho Fajardo, 1986); y, el uso de la lingüística y la “etnociencia” como herramienta de comprensión musicológica (Nava, 1986a). Todos estos investigadores fueron integrándose en las estructuras institucionales incidiendo en la definición del quehacer disciplinar.

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). 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. 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; los fonogramas publicados por la DGCP en la década de los ochenta reflejan esa orientación.

Otra cuestión central en el campo disciplinario fue la formación de investigadores musicales. El surgimiento de la etnomusicología en México, durante los años setenta, acrecentó esa inquietud que durante la siguiente década se convirtió en una necesidad impostergable. De las varias iniciativas que pretendieron institucionalizar la formación profesional etnomusicológica, sólo una se consolida; en 1985, gracias a varias coyunturas favorables y la labor tesonera de Felipe Ramírez Gil se declara oficialmente reconocida la carrera de Etnomusicología en la UNAM (Flores, 1985). El resultado más inmediato y significativo de la institucionalización de la formación profesional de etnomusicólogos en la UNAM fue precisamente el diseño de un proyecto que proponía el perfil de conocimientos que debía adquirir y dominar el futuro etnomusicólogo. El planteamiento es por demás interesante pues, como autoridad en el campo disciplinario, Ramírez Gil vierte en el plan de estudios herramientas, habilidades y conocimientos que no sólo caracterizarían a un eventual etnomusicólogo, sino que delinearían casi la mayoría de los intereses legítimos del quehacer disciplinario en México por esos años.

Los programas de la carrera retoman conceptos que remiten a la descripción y análisis del estilo musical acorde a las premisas manejadas por Felipe Ramón y Rivera (cantilación, melódica independiente, entonación atemperada), pero también se advierte una postura culturalista que comienza a ganar terreno por esos años. En la opinión de Ramírez Gil, “la música de tradición oral no se puede comprender sin el estudio integral de la cultura que la usufructúa” (Ramírez Gil, 1983a: 210); esa misma orientación es compartida en publicaciones del periodo que subrayan la peculiaridad de la “mirada etnomusicológica”, no sólo por la importancia de la grabación y el equipo de registro, sino por la relevancia de estudiar la música en su contexto (Chamorro, 1983a). Así, el plan de estudios de la carrera de etnomusicología deja ver varios de los propósitos y valores que se consideran centrales en el campo.

En 1986 dieron inicio en la Escuela Nacional de Antropología e Historia una serie de

Encuentros académicos de etnomusicología organizados por Thomas Stanford. Los encuentros tuvieron una fuerte influencia incluso más allá de la misma escuela. Por entonces, Stanford sigue siendo considerado una de las autoridades del campo, hay que recordar que es por estos años que se publica la conocida obra *La música en México* editada por el compositor e investigador Julio Estrada y donde las temáticas relacionadas con cuestiones etnomusicológicas son escritas principalmente por Thomas Stanford y José Antonio Guzmán.

Los cambios ocurridos durante la década de los ochenta en la disciplina son importantes. Si bien hasta entonces el campo se caracteriza por un muy reducido número de actores, en esos años no sólo se incrementa el número de figuras acreditadas sino que se integran nuevos elementos de definición del campo. Varios eventos organizados a inicios de los ochenta permiten el arribo de una nueva generación de investigadores más informados en torno al desarrollo de la disciplina, y que procura entablar un diálogo académico y coordinar los esfuerzos institucionales. Puede advertirse cómo en las directrices del campo comienzan a intervenir una variedad de figuras; el número de investigadores apoyados por instituciones se incrementa dándole mayor homogeneidad al campo en la medida que el capital académico se diversifica. Siguiendo a Bourdieu (1994), las propuestas de los nuevos agentes en el campo comienzan a dar un giro a las concepciones hasta entonces legítimas, establecidas en la disciplina, y esa relación o juego de fuerzas le otorga movimiento al campo en su conjunto. No obstante, sigue estando presente cierto grado de personalización conceptual disciplinar, dado el todavía reducido número de sus estudiosos. En consecuencia, la escasa producción investigativa tiende a convertirse en modelo, no necesariamente discutido y reflexionado por pares académicos.

Evidentemente, durante los ochenta, la principal manera de diálogo en la disciplina fueron las reuniones académicas (coloquios, encuentros, mesas redondas), pues otra forma de diálogo, como las reseñas especializadas, por ejemplo, no fue recurrente dentro del campo. De un vistazo rápido a las publicaciones de esos años asoman sólo unas cuantas reseñas que apuntan a dialogar sobre el conocimiento generado (Sheehy, 1982; Chamorro, 1984a, 1986a, 1988; Ruedas, 1985; Revueltas, 1985; Béhague, 1985; Pulido y Escorza, 1987).

Durante los años del Folclore musical la publicación de reseñas especializadas fue constante, sin embargo, luego de la transición disciplinaria hacia la etnomusicología esa práctica no fue el medio más socorrido para el diálogo académico. Al parecer, la escasez de reseñas publicadas no obedeció tanto a una falta de circulación o consumo interno del conocimiento, sino a un dilatado campo compuesto por una pequeña comunidad epistémica en que las opiniones académicas publicadas podían fragilizar las relaciones interpersonales definitorias y estructurantes del quehacer disciplinar.

Hacia fines de los años ochenta puede advertirse un relevo en el campo al integrarse una diversidad de investigadores que paulatinamente adquieren legitimidad académica hasta convertirse en las actuales autoridades disciplinares (por orden alfabético): Gonzalo Camacho, Arturo Chamorro, Guillermo Contreras, Felipe Flores, Antonio García de León, José Antonio Guzmán, Catherine Heau, Julio Herrera, Jesús Jáuregui, María Eugenia Jurado, Fernando Nava, Sergio Navarrete, Álvaro Ochoa, José Antonio Ochoa, Rolando Pérez Fernández, Ricardo Pérez Montfort, Rosa Virginia Sánchez y Violeta Torres, entre otros. Con su trabajo investigativo y docente, esa generación abre las perspectivas teórico-metodológicas del campo a fines del siglo XX: los enfoques y temáticas definitorios de la disciplina se diversifican para apuntar a nuevos derroteros, sin embargo, nuevas condiciones históricas inciden en la definición del campo que una vez más requiere ponderar su capacidad de generar conocimiento aplicado.

Desde el decenio pasado, en el contexto institucional, las tradiciones musicales comenzaron a ser paulatinamente vistas como patrimonio cultural en el marco de una visión neoliberal de la clase hegemónica que pretende asumir la cultura como una importante fuente de ingresos económicos vinculada al turismo (segunda fuente de ingresos económicos más importante del país). Se trata de “un México que ya no tiene como prioridad la construcción de una identidad nacional y/o la crítica al *statu quo*, sino el posicionamiento en un mundo trastocado por las redes globales de comercio y gobernado por un estado neoliberal” (Bueno, 2008: 4). En esa lógica, comienzan a tomar fuerza acciones político-culturales encaminadas a que las tradiciones musicales puedan insertarse en circuitos de oferta y consumo comercial como bienes culturales: políticas culturales globales inciden en las

tradiciones musicales a nivel regional y local.

La labor etnomusicológica entonces, se torna un reto ante estas nuevas condiciones, no sólo para intentar dar continuidad a una larga cadena de esfuerzos de consolidación disciplinar en todos sus niveles, sino al encontrarse ante una situación en que es menester posicionarse políticamente, si es que en algo tiene una función social el quehacer etnomusicológico a la par de seguir contribuyendo a generar conocimiento científico. Aquí, parece inevitable que antiguas interrogantes se relacionen una vez más para establecer prioridades aplicadas en la agenda disciplinar: ¿qué estudiamos?, ¿cómo lo estudiamos?, ¿para qué?, ¿para quién?

5. Conclusiones

El presente capítulo ofrece un examen del desarrollo histórico del campo a partir de las ideas y propósitos que sus figuras centrales concibieron como legítimos para el quehacer disciplinar. De la reducida comunidad de estudiosos que constituyó el Folclore musical, sólo unos pocos se instituyeron como autoridades en el campo. La definición de los objetivos centrales de la disciplina recayó en ellos; los más destacados fueron Manuel M. Ponce, Rubén M. Campos, Jesús C. Romero, Carlos Chávez, Raúl Guerrero, Vicente T. Mendoza y Ralph Steele Boggs. Básicamente la discusión giró en torno a la posible autonomía del campo, su fundamentación en base a herramientas metodológicas específicas, así como la delimitación de su campo de estudio. Si bien estos estudiosos se esforzaron en busca de una coherencia conceptual disciplinar, hubo desacuerdos: Mendoza, apoyado dogmáticamente en las propuestas de Boggs, concibe al Folclore como ciencia independiente que puede abarcar las expresiones culturales de casi cualquier grupo social mediante UN método específico. En contraparte, Romero y Guerrero conceptúan al Folclore como una rama de la Etnografía, con diversidad de herramientas metodológicas, restringiendo su campo a las supervivencias culturales.

El claro desencuentro conceptual de Vicente T. Mendoza con Jesús C. Romero, probablemente obedeció a que Mendoza advirtió consecuencias negativas al supeditar el

Folclore al ámbito antropológico. Laborando como investigador en el ámbito universitario quizá advirtió que consiguiendo autonomía sería la única manera de no centrar el quehacer en políticas científicas de carácter aplicado. En 1940, Vicente T. Mendoza comenzó a trabajar en favor de una autonomía del campo para consolidarla en el ámbito universitario, sin embargo, al intentarlo, se aparta del auge antropológico de los años cuarenta, relegando así la presencia folclorológica en ese medio.

Fuera del ámbito antropológico, Mendoza consigue una autonomía parcial y temporal reflejada en tres de los cinco niveles de la institucionalización disciplinar: crea una revista especializada, organiza una sociedad de estudiosos y procura consolidar la formación profesional de folcloristas musicales. Al depender las dos primeras de mecenazgos y la tercera de los vaivenes políticos del Conservatorio y la Escuela Nacional de Música, eventualmente ninguno de los tres rubros prospera: ni la Sociedad Folclórica de México, ni el Anuario de dicha Sociedad, ni la cátedra de Folclore logran arraigarse en las instituciones. Mendoza debe de trabajar por la autonomía disciplinar de manera individual, pues no cuenta con el respaldo de otras autoridades del campo con quienes tiene posiciones epistemológicas distantes.

El fundamental papel de Vicente T. Mendoza en el Folclore musical delinea así una praxis personalizada del quehacer académico que repercute fuertemente en el devenir disciplinar. Por ello, con el fallecimiento de Vicente T. Mendoza en 1964, no sólo desaparece el *Anuario* de la Sociedad Folclórica de México, sino también, unos años después, la propia sociedad. El plan de autonomía de Mendoza no es seguido por sus pupilos directos, como Gabriel Moedano, quien se pronuncia comprendiendo a la folclorología como una disciplina antropológica (Moedano, 1963), o Francisco Moncada, quien decidió dedicarse principalmente a la pedagogía musical (Moncada, 1962 y 1966). En vista de que la formación profesional de folcloristas musicales no consigue institucionalizarse de manera cabal, prácticamente no hay especialistas acreditados que tengan el sustento académico para darle continuidad a este saber.

La escasez de acuerdos conceptuales se traduce en fragilidad disciplinar al constituirse este

saber, no como una comunidad académica, sino como un grupo de individualidades que ensayan distintos caminos bajo un techo ideológico común. Esa situación lleva al proceso de consolidación institucional disciplinar a depender de esfuerzos aislados, que eventualmente no fructifican y que en mucho marcan el subsecuente declive del Folclore.

No obstante, el principal factor que condicionó el desarrollo disciplinar fue el papel utilitario que se le confirió al Folclore: la existencia del Folclore como disciplina giraba en función de una agenda ideológica nacionalista estrechamente vinculada con las políticas institucionales. El quehacer disciplinar se concentra en dos ámbitos que lo suponen: el antropológico y el musical. El conocimiento generado por el Folclore musical presenta utilidad inmediata a ambos campos y desde sus inicios es relacionado con los procesos de transformación política y consolidación de la hegemonía en el poder. La legitimación y fines del campo se construyeron de acuerdo a esa relación. Por un lado, el Folclore ofreció elementos considerados como auténticamente definatorios de lo nacional por una clase en el poder que pretendía construir la noción ideal del mestizo mexicano en que se fundara la nacionalidad. Es decir, en el ámbito antropológico el Folclore musical fue fuente de autenticidad para un discurso político encaminado a la integración social del país. Varias investigaciones arqueomusicológicas apuntaron a proyectar la “grandeza” del pasado prehispánico, reflejada en los artefactos sonoro-musicales arqueológicos y la reconstrucción de la vida musical de tiempos antiguos. Por otro lado, en el ámbito de la música académica de arte, el folclore sirvió como fuente de inspiración auténtica para la creación musical, entendida como música nacional, a la par de servir como acervo musical útil a propósitos educativos en la enseñanza básica oficial. No pocos acercamientos etnográfico-musicales apuntaron a conformar un acervo de expresiones folclórico musicales que nutrieran y estimularan la creatividad de los compositores cultos de orientación nacionalista en pos de fraguar una deseada música nacional (cultura) representativa del país.

La estrecha dependencia del auge del Folclore con un efervescente momento ideológico del país prácticamente determinó su razón de ser. El Folclore existió en la medida que fue útil a la agenda nacionalista de ese periodo desarrollando sólo ciertos polos de su quehacer, en mucho gracias al apoyo de figuras simpatizantes del Folclore que ocupaban posiciones

importantes del poder político. El Folclore no logra institucionalizarse cabalmente en todos sus niveles y a largo plazo es socavado por la crítica académica en el entorno de nuevas condiciones político-culturales en los años setenta, cuando el escenario político mexicano cambia de una orientación nacionalista a una neoliberal. El Folclore entra en declive como disciplina no pudiendo engarzarse del todo con una etnomusicología en ciernes que dirigió su improvisada labor a aprovechar los escasos recursos que se le ofrecían (mientras estos duraran). En consecuencia, el subsecuente surgimiento de la etnomusicología se cimienta en una discontinuidad disciplinar, con bases frágiles, tanto conceptuales como institucionales, colocándola desde su nacimiento en posición precaria en el ámbito académico. No es casual que el punto de arranque de la etnomusicología sea históricamente ambiguo: no existieron publicaciones o reuniones académicas que tomaran como tema el cambio de nombre disciplinar o el eventual surgimiento de la etnomusicología; ésta se asumió en la praxis disciplinar, implícitamente, como continuidad “natural” de la folclorología.

Como su antecedente, el Folclore musical, al surgir básicamente en el marco de la creación de nuevas instituciones de cultura con políticas ancladas en necesidades sociales, la etnomusicología tampoco logra eludir objetivos aplicados en el seno de su origen. El quehacer etnomusicológico se enfoca básicamente en la identificación y registro fonográfico de expresiones musicales que desaparecen o cambian con significativa rapidez. En ese marco, dónde situar a la disciplina no se vuelve una cuestión de discusión académica, sino de *praxis* institucional aplicada, las instancias de cultura dejan ver claramente sus orientaciones en torno al quehacer disciplinar: en el CENIDIM la etnomusicología surge en perpetuo antagonismo con la musicología histórica, en un contexto que la valora en razón de su carácter documentador, importante para la creación de acervos fonográficos; en el INAH surge en el marco de divulgación educativa y adquiere más tarde autonomía investigativa con el DEMLO, pero ésta se pierde terminando como una fonoteca ceñida más a la difusión que a la investigación; en el INI, la etnomusicología surge vinculada a la documentación, difusión y valoración de acervos, aunque paulatinamente adquiere énfasis la labor investigativa. En la Dirección General de Culturas Populares la etnomusicología surge con peculiar apoyo y autonomía en el marco de

documentar, revalorar y difundir acervos, pero eventualmente desaparecen las labores de investigación etnomusicológica en esa institución. En el FONADAN, la etnomusicología tiene existencia en la mayoría de su proyectos investigativos, pero a la postre la institución desaparece.

Con la formación de espacios etnomusicológicos en las instituciones de nueva creación y en las que ya existían, se incrementa el número de agentes en el campo, lo que eventualmente favorece la homogeneización de la distribución del capital académico y, con ello, el de la autoridad científica en el campo. Sin embargo, también se favorece un quehacer etnomusicológico idiosincrático y compartimentado. A partir de entonces, no hay pugnas tan directas en torno a la autoridad en el campo y comienza a desvanecerse la atomización del conocimiento con una formación etnomusicológica institucionalizada que busca una necesaria diversificación de acercamientos, empleo, el quehacer disciplinar se supedita a objetivos aplicados institucionales; la falta de una sociedad de investigadores y un medio de información y diálogo académico en mucho siguen favoreciendo la dispersión del conocimiento restándole presencia académica a la disciplina.

Como puede advertirse, en el campo disciplinar existió una perenne búsqueda por definir sus intereses legítimos, la continua relación entre los investigadores recién llegados al campo y los ya legitimados le otorga movimiento al campo en su conjunto. Como establece Bourdieu, si bien esa dinámica es inherente a cualquier campo científico, puede decirse que en disciplinas jóvenes compuestas por comunidades numéricamente modestas se potencian las consecuencias de las relaciones sociales de la comunidad científica en cuestión. Pero la definición de los intereses del campo no sólo se vincula con las relaciones sociales de la comunidad científica, sino centralmente con los contextos institucionales en que esa comunidad se ha desarrollado. El entorno ideológico-político ha colaborado de manera central a definir el quehacer disciplinar construido, primero, a partir de su capacidad de ser utilizado para forjar un discurso identitario nacionalista, luego un neo-nacionalismo populista con fines rescatistas, y, finalmente, un discurso patrimonialista en un contexto de apropiación y consumo cultural en dinámicas globales de mercado.

Capítulo 2.

La construcción de un campo de conocimiento: avatares de una comunidad académica

No ha sido posible eliminar de nuestra visión una concepción occidentalizada de la música de los pueblos antiguos, considerándola de manera aislada de la vida social entera, como un elemento del folklor, o lo que aún es peor, una simple mercancía dentro del mercado capitalista.

Miguel Ángel Gutiérrez

En el capítulo anterior se ofreció un acercamiento a una parte del proceso de autonomización del campo, esto es, cómo se conforma la autoridad en el campo, y cómo se define el campo y sus objetivos en razón del contexto histórico. De acuerdo con Pierre Bourdieu, la estructura del campo se define por las relaciones de fuerza entre protagonistas del mismo, los cuales no son sólo los agentes sociales sino las instituciones en que desarrollan su quehacer académico. En ese sentido, el orden científico no sólo es la ciencia oficial y el *habitus*, sino el conjunto de instituciones encargadas de asegurar la producción y circulación de bienes científicos, y productores y consumidores de esos bienes (Bourdieu, 1994). Es decir, centralmente el sistema de enseñanza (que asegura la permanencia de la ciencia oficial inculcando sistemáticamente el *habitus* a los recién llegados al campo), las instancias que consagran académicamente (academias, premios) y las revistas científicas (que por los criterios de los dominantes sancionan lo que es ciencia o no).

Desde esa perspectiva relacional, la institucionalización de una disciplina depende de su grado de autonomía como campo científico y ese proceso no solo tiene que ver con factores epistemológicos como la definición de objetos, las teorizaciones y la metodología en el campo científico, sino con su arraigo institucional básico. El presente capítulo pretende dar seguimiento histórico a ese proceso de institucionalización tomando como parámetros los señalados por Immanuel Wallerstein (1996) para la consolidación de las ciencias sociales, esto es: el establecimiento de la formación profesional de estudiosos, la creación de centros de investigación y acervos especializados, así como la conformación de sociedades de estudiosos y publicaciones específicas. Interesa conocer en qué medida esos cinco rubros definitorios lograron consolidarse históricamente apuntalando a la disciplina en busca de su

autonomía, o bien, ciñéndola, como se verá, de manera casi accesoria, a dos ámbitos de conocimiento bien definidos: el antropológico y el musical. El discurso persigue ver cómo el Folclore musical y la Etnomusicología han tenido un desarrollo histórico marginal en el ámbito de las ciencias sociales y las humanidades, y cómo ese mismo carácter ha contribuido a dificultar su consolidación disciplinar en todos los niveles.

1. La formación profesional

El presente apartado ofrece un recorrido centrado en la formación profesional de investigadores durante los años de el Folclore musical y la consecuente etnomusicología. Se verá cómo la formación folclorológico-musical, magra y cambiantemente apoyada de manera institucional, en realidad subsiste gracias a los esfuerzos personales de un puñado de investigadores comprometidos con la disciplina. Con altibajos, la formación folclorológico-musical toma forma de cátedra en instituciones educativas específicas, aunque nunca llega a concretarse cabalmente como una carrera académica. La formación profesional de investigadores en la disciplina consigue su eventual institucionalización hasta mucho tiempo después, ya como etnomusicología, gracias a nuevas circunstancias históricas y la acción decidida de un par de investigadores que consiguen instaurar la Licenciatura en etnomusicología en la UNAM.

El estudio académico del folclore adquiere importancia durante los años veinte, luego de las guerras de revolución, en el marco de nuevas políticas educativas y la reconstrucción general del país como nación. El folclore musical, como parte fundamental de la agenda educativa de ese periodo, comienza a encontrar cierta validez como campo de estudio en el precario escenario académico. Sin embargo, la formación profesional de folclorólogos por esos años no encuentra el espacio social donde desarrollarse, toda vez que la formación no existe de manera escolarizada e institucionalizada. En general, los interesados dependen de la enseñanza obtenida de manera directa con algún estudioso o erudito, o bien, deben recurrir a una educación autodidacta. La disparidad en la calidad de los trabajos de Folclore

aunada a las necesidades educativas de un país que se reconfigura, hacen patente la premura de mejorar la formación de los investigadores en el campo del Folclore musical.

Una de las metas planteadas por la Sección de Investigaciones Musicales del Conservatorio Nacional, creada por su director Carlos Chávez a inicios de los treinta, fue la de alentar la formación de investigadores folcloristas que pudieran pasar a formar parte del proyecto del Departamento de Bellas Artes, el cual perseguía la recolección musical fonográfica en campo (Samper, 1947). Empero, no es sino hasta 1934 que se realizan acciones en favor de la formación profesional, cuando se establece la Cátedra de “Folklore Musical”, a cargo de Manuel M. Ponce, en la entonces Facultad de Música de la Universidad Nacional, dirigida por José Rocabruna (Romero, 1958; Aguirre Lora, 2006). Pero al parecer la Cátedra no corre con mucha suerte, pues sólo después de muchos años de fundada ofrece sus únicos resultados de egreso: en 1942, José E. Guerrero Aguillón y Amalia Millán Maldonado reciben el título de “Maestros en Folklore” (Mondragón, 1942; Millán, 1942).

Un año después, el mismo José E. Guerrero sustituye interinamente a Manuel M. Ponce como titular de la cátedra (Romero, 1950) y para 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). No obstante, según el propio José E. Guerrero, poco después termina su interinato y con él “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). De acuerdo con Guerrero, la cátedra siempre estuvo en condiciones precarias, tanto por la falta de sistematicidad como por la irregularidad de las clases de Ponce, aunado a la falta de apoyo decidido por parte de las autoridades escolares. Esa falta de respaldo institucional trunca un esfuerzo ininterrumpido de once años por ofrecer una alternativa de formación folclorístico-musical en la Universidad Nacional, y que no resurgirá en esa casa de estudios sino hasta la década de los setenta.

En el Conservatorio Nacional también hubo interés en la formación de folcloristas musicales. Como producto del trabajo de las academias de investigación del Conservatorio de los años treinta, en 1939 se establece la “Academia de Estudios Folklóricos” también a cargo de Manuel M. Ponce (Romero, 1958:60), la cual dura sólo un par de años pues en 1941 deja de funcionar. Ese seminario dio paso más tarde, en 1945, al establecimiento de la cátedra de Investigación Folklórico-Musical a cargo de Vicente T. Mendoza y que perduró desde entonces hasta 1954 (Rodríguez, 1967). Entre las personas que, según Mendoza, fueron capacitadas “convenientemente” se menciona a los alumnos conservatorianos Teresa Bustos Vargas y Francisco Moncada (Mendoza, 1953a). Al parecer, en 1952 se funda la “carrera” de Folclorista en el Conservatorio Nacional de Música y la de Musicología en 1957 (Zanolli, 2004); la voluntad de formar “folcloristas musicales” en el Conservatorio perdura hasta fines de los años cincuenta -durante la gestión de Blas Galindo como director- según se aprecia en el plan de estudios de 1957, donde se ratifica la carrera de folclorista musical como “estudio técnico especializado” a realizarse luego de haber terminado la carrera de ejecutante de algún instrumento (Zanolli, 1997). Sin embargo, hasta donde se sabe, no hubo ningún egresado de dicha especialidad, por lo menos hasta 1983, año en que desapareció la carrera para dar paso a ser una especialización en etnomusicología en los años terminales del área de investigación.

A partir de 1948, se instauró un curso similar sobre Folclore en la entonces Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional con el objeto de preparar investigadores técnicos para realizar monografías folklórico-musicales. Mendoza impartió esa clase desde sus inicios 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. En ambas, el encargado de la cátedra fue Vicente T. Mendoza (Mendoza, 1953b; Moedano, 1976).

Como puede advertirse, la pretensión de instaurar la formación de investigadores folklórico-musicales, avanza en el Conservatorio y en la Universidad Nacional, pero siempre en la forma de cátedras, no apuntando decididamente a concretar una carrera de formación profesional. La cátedra de Folclore se mantiene en lo regular como curso opcional, hay

pocos interesados y se les otorga una precaria preparación. Un anhelo recurrente de Mendoza fue el de precisamente consolidar la formación profesional de folcloristas en la UNAM, aspecto que discute con el rector de esa Universidad, pero que tampoco logra formalizarse (Mendoza, 1948a). Hay noticia de que en 1947, Mendoza propuso a la UNAM “la formación de un archivo de folclor y la creación de la especialidad de folclor en el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía, para lo cual redactó sendos proyectos dirigidos a las autoridades universitarias” (Pareyón, 2007: 656); de haberse realizado estos proyectos seguramente el rumbo disciplinar en su conjunto habría seguido otro derrotero, sin embargo, luego de la muerte de Mendoza, en 1964, la formación folclórico-musical prácticamente cae en el olvido en las instituciones educativas del Estado.

Así, durante el periodo folclorista, puede observarse que desde las primeras iniciativas de Manuel M. Ponce hasta las cátedras de Vicente T. Mendoza la formación de investigadores musicales fue una preocupación constante y prácticamente centrada en instituciones del ámbito musical, aunque en realidad nunca llega a consolidarse. El surgimiento de la etnomusicología en México, durante los años setenta, se acompañará también de esa inquietud, pero la formación de investigadores encontrará espacios *sui generis* en una serie de cursos y conferencias organizadas por distintas instancias de investigación, que ofrecerán una particular forma de instrucción a la nueva generación de estudiosos.

Hacia fines de los sesenta, por ejemplo, la Sección de Investigaciones Musicales del INBA, al mando de Carmen Sordo Sodi, patrocinó algunos cursos de orientación folclórica y etnomusicológica en el seno de esa Institución. Entre 1967 y 1972, Sordo Sodi invitó a investigadores como George List, Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera a ofrecer cursos de Folclore y etnomusicología en la Ciudad de México (Moedano, 1975b)¹⁴. Otras opciones aparecieron unos años después: en 1978, se organizó el *Primer Seminario de Etnomusicología Latinoamericana* para el grupo piloto del Taller de Etnomusicología de la Escuela Nacional de Música, también impartido por Felipe Ramón y Rivera e Isabel Aretz

¹⁴ 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). Es interesante notar que Sordo Sodi concebía la etnomusicología como una especialización disciplinar, luego de una formación “en cualquier carrera musical”. Si bien estos proyectos no se pudieron concretar, los cursos organizados por Carmen Sordo colaboraron a ofrecer opciones educativas a la siguiente generación de interesados en la materia.

(Pous, 2013), y en 1979, otro evento, pero de gran envergadura, reuniría a connotados expositores nacionales e internacionales para convertirse en una de las pocas opciones de formación etnomusicológica ofrecida por esos años en México, es decir, el *Seminario Nacional de Etnomusicología* auspiciado por la Universidad Veracruzana y la Dirección General de Culturas Populares.¹⁵ Mediante el seminario, la Universidad Veracruzana y la Dirección General de Culturas Populares pretendían formar nuevos cuadros de etnomusicólogos (Williams, 1986) instruyéndolos en la práctica directa en campo¹⁶.

Otros cursos y seminarios jugaron un papel educativo importante en estos años, pero en todos ellos fue patente la preocupación constante por la falta de formación etnomusicológica profesionalizada (Reuter, 1985b). Como resultado, a inicios de los ochenta puede advertirse una creciente pretensión de profesionalizar la formación en varias instituciones, que, de hecho, se convierte prácticamente en una competencia por consolidar con primacía la carrera de Etnomusicología (Flores, 1985). 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. Un año después, de acuerdo con Leopoldo Téllez, exdirector del Conservatorio, se “implanta” la carrera de Etnomusicología en el Conservatorio Nacional de Música (México Indígena, 1985b).¹⁷ También en la Universidad Autónoma de Puebla y la Escuela Superior de Música hubo interés en la formación etnomusicológica escolarizada por esos años (Stanford, 1983a; Flores, 1985). Por su parte, en el ámbito antropológico,

¹⁵ La iniciativa fue promovida principalmente por Thomas Stanford, jefe del área de etnomusicología en la DGCP entre 1978 y 1984, y el antropólogo Leonél Durán, entonces titular de esa misma dependencia. El seminario duró un par de semanas, tomando como sedes principales a Jalapa y Papantla aunque se realizó trabajo de campo en varios lugares de la Huasteca y el norte de Puebla. Una generación de investigadores jóvenes de antecedentes diversos participó activamente en esa reunión; entre otros, Hilda Pous, Manuel Álvarez Boada, Helio Huesca y Arturo Chamorro. El seminario tuvo un enorme impacto en quienes asistieron, sobre todo por la destacada figura de Charles Boilès y George List (Pous, 1988).

¹⁶ Comunicación personal de Helio Huesca, Coordinación Nacional de Antropología, INAH, 03 de abril de 2011.

¹⁷ Aunque según Betty Luisa Zanolli, ésta fue instaurada como una especialidad del “Área de Investigación” desde 1979 (Zanolli, 2004). Con la conformación de la licenciatura y maestría en etnomusicología se suprimía la carrera de folklorista del plan anterior del Conservatorio y se establecía “la división terminal de otras como musicología y etnomusicología” (Zanolli, 1997: 757). En 1972 se recibe el primer *musicólogo histórico* del Conservatorio (Pulido, 1973); en contraste, la formación folklórico-musical y/o etnomusicológica no tiene egresados.

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, 1985: 9-10)¹⁸.

De todas estas iniciativas por institucionalizar la formación etnomusicológica, sólo una es la que se consolida a nivel universitario. Varias coyunturas favorables y la labor de Felipe Ramírez Gil consiguen que en 1985 se declare oficialmente reconocida la carrera de Etnomusicología en la UNAM (Flores, 1985)¹⁹. Para la instauración de dicha carrera, 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 1985²⁰. Ramírez Gil había conocido a Litvak en la ENAH y su asesoría fue crucial pues la UNAM requirió los programas y planes propios de una carrera para poder instaurarla. El profesor 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.²¹ “El 16 de enero de 1985 el Consejo Universitario aprueba dicha iniciativa y 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 anuncia públicamente el reconocimiento oficial de la Licenciatura en Etnomusicología como carrera profesional de la UNAM (Flores, 1985).

¹⁸ 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, 1985; Stanford, 1985). De acuerdo con Thomas Stanford, en octubre de 1984 finalmente “se creó una Coordinación de Etnomusicología en la ENAH” (Stanford, 1985).

¹⁹ Lograr el reconocimiento oficial de la carrera no fue sencillo. El antecedente previo a su fundación remite hasta 1975, año en que, una iniciativa de José E. Guerrero es seguida por Felipe Ramírez Gil para fundar un “Taller de Etnomusicología” en la Escuela Nacional de Música. El taller contó con el apoyo de un grupo de estudiantes interesados en el área y varios profesores que se integraron a impartir clases: Arturo Chamorro, Mariana Murguía, Ernesto Nieto y José Quintero (Pous, 2013). Cuando el taller estaba prácticamente por desaparecer se logra institucionalizar como carrera profesional.

²⁰ Comunicación personal de Felipe Flores Dorantes, Museo Nacional de Antropología, 3 de octubre de 2006.

²¹ Conferencia dictada por Felipe Ramírez Gil, Escuela Nacional de Música, UNAM, 30 de octubre de 2003.

A partir de 1993, más de una veintena de etnomusicólogos se han recibido oficialmente como profesionales de la investigación etnomusicológica. No obstante, la profesionalización etnomusicológica inicia muchos años antes con los primeros investigadores que parten al extranjero a realizar especializaciones o estudios de posgrado en el área, como en el caso de Arturo Chamorro (1974-1975; 1985-1991), Leticia Varela (1975-1982) y José Antonio Guzmán (1976-1977). Lo mismo puede decirse de investigadores como Hilda Pous o Felipe Ramírez Gil, quienes, venciendo adversidades, consiguieron estudiar en el entonces Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF) de Venezuela; o de investigadores que se quedaron en México, pero que optaron por profesionalizarse en áreas afines a la disciplina, como Fernando Nava, Manuel Álvarez Boada, Gonzalo Camacho y José Antonio Ochoa, entre otros.

Como lo muestra el presente recuento, la formación profesional de folclorólogos musicales y, más tarde, la de etnomusicólogos se desarrolló prácticamente en el ámbito musical de orden universitario. La única instancia que se preocupó por este tema en el ámbito antropológico fue la Escuela Nacional de Antropología e Historia, aunque nunca pudo concretar la formación etnomusicológica de manera cabal. Puede advertirse que desde los años del Folclore musical hasta la instauración de la Licenciatura en etnomusicología de la UNAM, la formación profesional de etnomusicólogos tomó muchos años en consolidarse, gracias a un inestable y magro apoyo institucional. Prácticamente, la institucionalización de la preparación profesional de estudiosos en esa instancia fue resultado de una coyuntura histórica donde unas cuantas figuras académicas unieron esfuerzos, personales más que institucionales, para acreditar la existencia de la carrera en el plano universitario²².

Más tarde, en la primera década del siglo XXI, dos posgrados terminarían por apuntalar dicha formación: el primero, en el Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara; el segundo, en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. En congruencia con sus antecedentes, ambos posgrados encontraron lugar en el ámbito musical de escuelas de arte. Sobre el posgrado en etnomusicología de la Universidad de

²² En el ámbito antropológico surgieron poco después un par de esfuerzos de profesionalizar la práctica etnomusicológica, como fue el caso de los dos Diplomados en Etnomusicología auspiciados por el INAH en 1996 y 2005.

Guadalajara, es muy importante destacar el trabajo docente de Arturo Chamorro, su fundador, pues la instauración del Programa en 2001 cuenta como el primer esfuerzo, no sólo de institucionalizar la formación profesional a nivel de posgrado, sino de descentralizarla fuera de la ciudad de México favoreciendo el desarrollo de nuevos polos para el desarrollo disciplinar.

En retrospectiva, el Folclore musical no logró concretar la formación profesional de estudiosos, incluso en sus años de auge. Pese a la constante preocupación sobre ese tema en el ámbito folclorológico de entonces, la preparación profesional de estudiosos fue escasa y no pasó de cátedras o cursos aislados caracterizados por un irregular respaldo institucional que les confirió una existencia marginal. En contraste, la etnomusicología consigue institucionalizar la enseñanza universitaria centrada en ésta disciplina una década después de su surgimiento en el país, a mediados de los años ochenta. En ese sentido, y retomando los cinco rubros que señala Wallerstein como definatorios de la consolidación de una disciplina, puede decirse que la formación profesional contaría como uno de los rubros eventualmente consolidado en el desarrollo del campo etnomusicológico en México.

2. La investigación y los acervos fonográficos

En otro capítulo se muestra cómo algunas figuras centrales en el desarrollo de el Folclore musical y la etnomusicología incidieron en el pensamiento y desarrollo general del campo. Si bien no todos gozaron de apoyo institucional como investigadores, la labor específica de algunos de ellos en el contexto de coyunturas históricas favorables colaboró a dar inicio a las investigaciones folclórico-musicales, y, más tarde, a la eventual conformación de espacios institucionales que fungieron simultáneamente como centros de investigación y acervos documentales. El presente apartado busca ofrecer un acercamiento al desarrollo investigativo en las instituciones de cultura, identificando a los estudiosos que tuvieron respaldo oficial como investigadores para estimar qué tipo de apoyo recibieron y cómo su labor delineó un modelo precario de quehacer disciplinar institucional. Se trata de resaltar que ese patrón de desarrollo ha caracterizado a la disciplina desde el siglo pasado hasta

tiempos recientes favoreciendo su falta de arraigo cabal en el ámbito antropológico y musical.

El desarrollo histórico de el Folclore musical y la etnomusicología se encuentra plegado a las condiciones político-culturales y educativas de su época. Si bien el Folclore ya tenía sus precedentes a inicios del siglo XX, es hacia fines del movimiento revolucionario que toma verdadero auge, sobre todo, el estudio del folclore musical. 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. Firme creyente de la capacidad transformadora de la cultura y el potencial del “mestizaje”, Vasconcelos promueve la educación popular y fomenta el surgimiento de una cultura nacional acorde con los anhelos posrevolucionarios (Aguirre Lora, 2009).

La política educativo-cultural vasconcelista tuvo reflejo particular en el plano de la investigación musical. Algunos estudiosos se vieron apoyados en su quehacer, aunque siempre en función de fines prácticos, donde el conocimiento pudiera tener una aplicación inmediata alimentando el discurso de la cohesión e integración social con base en la representación mestiza del mexicano nacional (Gamio, 1916). Uno de ellos fue Manuel M. Ponce, quien cuenta como el primer folclorista apoyado institucionalmente con un cargo expreso para llevar a cabo su labor. De acuerdo con 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 folclórico-musical en varias partes del país. 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 expresiones musicales. A saber, el plan fue aprobado, pero no lo fue el presupuesto para realizar el proyecto en su cabalidad. No obstante, la Secretaría de Educación apoyó a Ponce para realizar algunos viajes de investigación folclórico-musical de campo, incluso documentando cinematográficamente ciertas expresiones (Sordo Sodi, 1966a).

Ese tipo de apoyo, que eroga temporal y limitadamente para sustentar el quehacer de un investigador, será una constante durante los años del Folclore musical. Tal dinámica puede entenderse no sólo a partir de las vicisitudes de la política educativa general, sino de manera particular, con coyunturas que permitieron al Folclore encontrar ciertos espacios institucionales. La presencia de ciertas figuras, simpatizantes del Folclore, en puestos importantes de la política cultural favorecieron mucha de la actividad disciplinar por esos años. Por ejemplo, el historiador y folclorista Manuel Toussaint, quien en 1921 era secretario particular de José Vasconcelos, fue quien respaldó a Ponce para realizar sus primeras incursiones en campo. Como funcionario, Toussaint favoreció también el apoyo institucional a algunos otros folcloristas musicales, como Rubén M. Campos, importante estudioso de ese periodo. En 1923, Campos fue contratado como profesor de música en un orfeón dependiente de la SEP, y un año después, formó parte de una expedición a la región purépecha que tuvo por objetivo recoger folclore literario y musical (Mendoza, 1953a). En 1926, Campos es nombrado encargado de la recolección de folclore 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 “Folclorista”, cargo que conservará hasta su muerte en 1945²³.

Manuel Toussaint sería decisivo también para la inserción de otra figura central en el campo del Folclore musical, es decir, Vicente T. Mendoza, con quien mantuvo una relación cercana como co-fundador y consultor de la posterior Sociedad Folklórica de México. Para 1936, el trabajo de Mendoza había forjado parte del prestigio que más tarde lo distinguiría como el máximo exponente de el Folclore en México, sin embargo, fue gracias al respaldo institucional que le ofreció principalmente Toussaint, que pudo tener los medios para desempeñarse como folclorólogo a lo largo de su vida. En 1930, Carlos Chávez lo apoya integrándolo como catedrático e investigador en el Conservatorio y tres años después gana por oposición un puesto de inspector en la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes de la SEP (Romero, 1939). En 1936, a partir de una serie de iniciativas de Manuel

²³ Campos gozó del apoyo de subsiguientes autoridades culturales, como el secretario de la SEP, José Manuel Puig Casauranc, quien apoyó la publicación de *El folclore y la música mexicana* (1928a), un trabajo que participa coyunturalmente con el momento más álgido de la discusión en torno al folclore musical al ser editado por una instancia clave en México: los Talleres Gráficos de la Nación de la Secretaría de Educación (Aguirre Lora, 2009).

Toussaint se funda el Instituto de Investigaciones Estéticas en la UNAM, del cual, el propio Toussaint fungió como primer director. Al estar a cargo del Instituto, Toussaint favoreció a Mendoza con un puesto de investigador para que pudiera dedicarse de manera exclusiva a esa actividad (Mendoza, 1957b), además de patrocinarle, junto a Gabriel Saldívar, algunos viajes de exploración al interior del país.

Sin minimizar el excepcional talento de Mendoza como investigador, la vasta producción folclorista que lo caracterizó se explica también por el apoyo institucional que recibió durante su vida. El conocido investigador Jesús C. Romero, contemporáneo de Mendoza, subrayó en uno de sus escritos la relación entre la producción investigativa de Mendoza y el amplio apoyo institucional que recibió en su trayectoria (Romero, 1947a). Debe observarse que, para esos años, existían muy pocas plazas institucionales para laborar como “folklorista”; sólo la SEP, el Museo Nacional y la UNAM tenían esa figura de investigador en sus respectivas instituciones.

Otra figura que influyó en el campo a través de su papel como funcionario cultural fue el médico Alfonso Pruneda García. En 1924 el presidente Plutarco Elías Calles nombró a Pruneda como rector de la Universidad Nacional para el periodo del 30 de diciembre de 1924 al 30 de noviembre de 1928, cargo que tenía a su dirección también el Departamento Universitario y de las Bellas Artes (Aguirre Lora, 2006). Durante su gestión, la Universidad sufrió serios problemas presupuestales, no obstante, Pruneda apoyó el trabajo aislado de los pocos folclorólogos musicales de entonces. Por ejemplo, en 1925, Manuel M. Ponce fue comisionado por la SEP, a solicitud de la Universidad Nacional, 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). Asimismo, Concha Michel también fue contratada como folclorista durante la gestión de Pruneda para recoger “música vernácula” en el interior del país (Aguirre Lora, 2009). Otro evento que avaló Alfonso Pruneda como rector de la Universidad Nacional fue el Primer Congreso Nacional de Música cediendo el salón de actos del Palacio de Minería para realizarlo. En 1928, gracias a su intervención, la SEP

publicó las memorias del Primer Congreso y la convocatoria del Segundo Congreso a celebrarse en 1928. Varias investigaciones han estimado el subsecuente impacto de tales congresos en el entorno académico musical mexicano (Meierovich, 1995; Muñoz, 2008); como señala María Esther Aguirre, era “un momento histórico de definiciones”.

Luego de la breve gestión de Higinio Vázquez Santana como jefe del Departamento de Bellas Artes en 1930, y en la que publicó *Historia de la canción mexicana* en los Talleres Gráficos de la Nación, Alfonso Pruneda lo sustituye en el cargo un año después. Al lado de Luis Sandi, director de la Sección de Música, Pruneda programó las que serían algunas de las primeras investigaciones musicales en campo de carácter institucional. Carlos Chávez, más tarde, también apoyaría estas expediciones como jefe de Bellas Artes, así como la edición de obras como *Historia de la música en México*, de Gabriel Saldívar (1934). Las primeras misiones tendrían como propósito la recolección de música para incrementar el acervo²⁴ auxiliar en la docencia musical escolar (Mendoza, 1953a). La mayoría de ellas fueron realizadas por Francisco Domínguez, aunque las dos más extensas fueron realizadas por Roberto Téllez Girón, que en 1938 fue nombrado recopilador musical y folclorista del Departamento de Bellas Artes.

Una figura más que tuvo influencia central en el campo fue Carlos Chávez. En 1930, estando al frente del Conservatorio Nacional, instauró tres academias de investigación denominadas: “Música popular”, “Historia y bibliografía” y “Nuevas posibilidades mexicanas”, que fueron incorporadas al plantel. Chávez reunió en el Conservatorio a una joven camada de docentes e investigadores como Romero, Baqueiro Foster y Mendoza, a quienes les unía la convicción de servir a los fines de la composición nacionalista mediante el estudio del folclore musical. 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. Sin embargo, cuando Chávez deja la dirección del Conservatorio, en

²⁴ En relación al quehacer etnomusicológico, el acervo fonográfico institucional más antiguo del país fue el iniciado por Manuel M. Ponce en la SEP cuando José Vasconcelos fungía como secretario de esa instancia a inicios de los años veinte. En el ámbito antropológico, por esos mismos años, el conocido proyecto institucional de Manuel Gamio sobre el Valle de Teotihuacán también arrojó algunas de las primeras grabaciones musicales en el medio rural, aunque se desconoce el paradero de las mismas.

1934, las academias caen paulatinamente en el olvido y con ellas la revista *Música*, órgano encargado de difundir el trabajo de las academias.

Hasta antes de los años cuarenta, podemos observar que la investigación folclórico-musical se lleva a cabo de manera aislada tanto en el seno del ámbito musical como el antropológico; esto es, en el Departamento de Bellas Artes y el Conservatorio Nacional, y por otro lado, en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Los investigadores que tienen apoyo decidido y constante son Ponce, Campos y, más tarde, Mendoza. En menor medida lo tienen Concepción Michel, Francisco Domínguez, Roberto Téllez Girón y Gabriel Saldívar; el resto de los investigadores realizan apoyo principalmente con sus propios medios. La lista de investigadores que trabajaron por su cuenta y sin abierto apoyo institucional es larga: Daniel Castañeda, Jesús C. Romero y Gerónimo Baqueiro se dedican a la docencia en instancias del Estado, pero no poseen puestos de folcloristas musicales; Raúl Guerrero, Miguel Galindo, Higinio Vázquez, Nabor Hurtado y Celedonio Serrano ocasionalmente encuentran una posición similar, pero en lo general subvencionan ellos mismos sus propias investigaciones.

Así, desde sus puestos como funcionarios culturales, unas cuantas figuras fungen como decisivos promotores del estudio del folclore musical: Manuel Toussaint, Alfonso Pruneda y Carlos Chávez fomentan prácticamente toda la actividad folclorístico-musical en las instituciones por esos años, sin embargo, ello dista de institucionalizar cabalmente al Folclore como una práctica académica investigativa: el apoyo se centra en investigadores, pero no en la conformación de instancias institucionales encargadas de la investigación folclórico-musical. En ese sentido, durante el periodo de auge de el Folclore musical, el único investigador que trata de incidir al respecto es Vicente T. Mendoza, quien intenta crear un Instituto de Investigaciones Folclóricas en la UNAM, aunque sin éxito (Moedano, 1965). Aquí es de nodal importancia hacer un paréntesis para señalar que, por estos años, Mendoza toma una decisión cardinal: luego de haber conformado la Sociedad Mexicana de Folklore en 1938 y haberla mantenido como filial de la Sociedad Mexicana de Antropología durante dos años; dadas ciertas diferencias con algunos antropólogos de la Sociedad Mexicana de Folklore, decide renombrar a ésta como Sociedad Folklórica de

México y sacarla del ámbito antropológico en 1940. Con ello, Mendoza intenta otorgarle independencia al campo del Folclore e insertarlo autónomamente en el entorno institucional, comenzando, evidentemente, por la emancipación de la sociedad de estudiosos del folclore. Desde entonces y a lo largo de su vida, Mendoza dedica grandes esfuerzos a mantener de manera autónoma a dicha sociedad. Quizá la adscripción laboral universitaria de Mendoza le permitió vislumbrar una necesaria independencia disciplinar de la clara orientación aplicada de la ciencia en órganos como el INAH o el INBA.

Históricamente, la postura de Mendoza es muy significativa y de consecuencias profundas, pues en realidad *el estudio del folclore nunca encuentra cabal cabida en el ámbito antropológico*; de hecho, las fronteras entre Folclore y Etnografía nunca fueron muy claras (Moedano, 1963). Quizá por ello el continuo oscilar entre maridaje y divorcio del Folclore y la antropología perdura durante varios decenios hasta el declive del primero en los años setenta. Con la posición disciplinar de Mendoza, que veía el Folclore como ciencia independiente, el desarrollo futuro disciplinario se desenvuelve aparte de la antropología precisamente cuando ésta comienza su etapa de “época de oro” perdiendo la posibilidad de arraigarse institucionalmente. 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, el Folclore queda al margen del desarrollo general de saberes establecidos como la antropología y la historia, y de su integración como una de sus ramas de conocimiento.

Quizá de ello se desprenda que, durante los años cuarenta, se note un desinterés generalizado en la academia antropológica respecto a las cuestiones musicales. Como señala Irene Vázquez, entre 1940 y 1952 los estudios en torno a las expresiones musicales tienen poca presencia en el ámbito antropológico, la disciplina es omitida de la enseñanza profesional, “el gremio de los antropólogos (salvo excepciones), consideró al folclore 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). Básicamente, el único estudioso del folclore musical en el medio antropológico fue Raúl Guerrero, quien ocupa el lugar de Rubén M. Campos en el INAH siendo nombrado

“folklorista B” en 1940. Sin embargo, Guerrero sólo permanece en esa institución hasta 1946, año en que se va comisionado como folclorista musical al recién conformado Instituto Nacional de Bellas Artes. En consecuencia, entre 1946 y 1956 se elimina la labor folclorista en el INAH; tarea retomada mucho más tarde, en el plano etnomusicológico, por el investigador Thomas Stanford.

Curiosamente, el desinterés en torno a lo musical en el ámbito antropológico contrasta con cierto auge de la investigación folclórico-musical en el ámbito musical. Luis Sandi, titular del Departamento de Música de la SEP a mediados de los cuarenta, orienta el trabajo de esa dependencia al estudio, clasificación y preservación de los materiales folclóricos recogidos históricamente por esa Secretaría y a la recolección de materiales folclórico-musicales en campo (Samper, 1947 y 1953). Con dichos propósitos, Sandi nombró una Comisión de Folklore, a cargo de Baltasar Samper, que conformaría un plan de trabajo para ese órgano (Mendoza, 1953a). Así, en enero de 1946, por iniciativa de Luis Sandi “fue creada en el mismo Departamento de Música, una Sección de Investigaciones Musicales con dos subsecciones” llamadas “Investigación de Archivos” e “Investigación Folklórica” (Mendoza, 1953b: 43). Luego del decreto presidencial de la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), puesto a cargo del compositor Carlos Chávez, la Sección de Investigaciones Musicales pasó a formar parte de ese Instituto²⁵. Cabe subrayar que esa división del trabajo investigativo, acuñada por Baltasar Samper como “Archivos” vs “Folklórica”, no es menor, pues repercutirá hasta nuestros días, fundando la compartimentación de la investigación en dos ramas supuestamente opuestas: la etnomusicología y la musicología histórica.

Como ya se señaló más atrás, los primeros antecedentes de centros de investigación folclórico-musical remiten al “Departamento de Folklore” de la SEP y las “Academias” de investigación del Conservatorio Nacional de Música, pero no es sino con la “Subsección de Investigación Folklórica” que se logra asentar decididamente una instancia institucional para el estudio del folclore musical. En 1947, José Raúl Hellmer es contratado como

²⁵ 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 y la documentación folklórica de archivo aportada por estudios precedentes (Samper, 1953).

“Folklorista categoría A” en la Sección de Investigaciones Musicales (Jiménez, 2004). Su primera tarea dentro del INBA fue la recolección de música folclórica 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 Folclorista, Hellmer realizó de 1947 a 1952 abundante registro fonográfico en campo de manera casi ininterrumpida, sólo regresando a la ciudad de México “10 o 15 días al año para entregar discos e informes” (García, 1990: 47). Con su labor, Hellmer contribuyó a acrecentar el acervo de grabaciones de campo y conformar un laboratorio con aparatos mecánicos de reproducción y grabación de discos en el INBA.

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. Desde entonces nació su persistente afán de difundir la música folclórica 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, Hellmer se separa de la Sección de Investigaciones Musicales (aunque permanece en el INBA) y es sustituido por Federico Hernández Rincón, quien funge como “investigador de campo y audiotranscriptor [...] de 1952 a 1965” (Pareyón, 2007: 489). Si bien Hellmer no abandonó su actividad folclorística a mediados de los cincuenta, sí la desarrolló de manera adyacente a su empleo en el INBA publicando un par de fonogramas en el INBA (García, 1990) y protagonizando la serie radial “Folklore mexicano” transmitida por Radio Universidad entre 1962 y 1964 (Oliva, 2001). En realidad Hellmer, como folclorista musical, contó con apoyo decidido de parte del INBA sólo durante la gestión de Carlos Chávez como su director, el notable trabajo posterior de Hellmer se definió más por su interés personal que por un respaldo institucional sistemático.

En el ámbito antropológico, en 1956 Thomas Stanford retomó los estudios en torno al folclore musical que Raúl Guerrero había dejado desde mediados de los cuarenta en el INAH. Stanford comenzó a laborar como investigador y encargado del “Laboratorio de Sonido” donde inició su amplia labor recopiladora musical (con un aparato de su

propiedad) a través de grabaciones de campo en varias regiones del país. El INAH apoyó a Thomas Stanford para realizar esa tarea durante los años cincuenta y sesenta, y prácticamente fue el único investigador dedicado a las cuestiones musicales en esa Institución durante ese lapso. Stanford laboró en el INAH durante once años, pero regresó a su país natal en 1967 para desempeñar labores académicas en Texas y California.

Después del movimiento estudiantil de 1968 y la convulsión política de esos años, varios cambios habrían de dejarse ver en el país. El presidente Luis Echeverría busca dar un tono populista a su administración y durante ese sexenio hay una pronunciada efervescencia cultural institucional: nace la Subsecretaría de Culturas Populares y Educación Extraescolar (1971); la Dirección General de Arte Popular (1971); y el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular, FONADAN (1973). Es precisamente en ese contexto que surgen algunos de los centros de investigación y archivos fonográficos más importantes para el desarrollo etnomusicológico en México²⁶. En la Dirección General de Arte Popular (DGAP), por ejemplo, se crea el 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” (Moedano, 1975a: 3). Alberto Beltrán, director de la DGAP nombró a Gabriel Moedano como jefe de dicho Departamento, quien integró a su equipo de trabajo 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). Sin embargo, en 1977, la Dirección General de Arte Popular cambia su nombre a Dirección General de Culturas Populares (DGCP) y el “Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares” se transforma en “Departamento de Etnomúsica” (Torres, 1980) orientando su actividad casi de manera exclusiva a las expresiones musicales²⁷. Un año después esa misma instancia queda a cargo

²⁶ Previamente existieron algunas iniciativas encaminadas a crear algún centro de investigación etnomusicológica, aunque sin éxito. En los años sesenta, el etnomusicólogo Charles Boilès al lado del antropólogo Roberto Williams intentaron promover un proyecto en la Universidad Veracruzana de Jalapa para instaurar un Departamento de Etnomusicología, sin embargo, el proyecto no prosperó. Comunicación personal de Arturo Chamorro, UNAM-IIA, 14-02-2013.

²⁷ Cuando la DGAP se transformó en la DGCP, fue nombrado como director Rodolfo Stavenhagen quien siempre quiso convertirlo en el Instituto Nacional de Culturas Populares, pero diversas coyunturas políticas

de Thomas Stanford, quien ocupa el puesto hasta 1983, cuando lo deja para integrarse a laborar como docente en la Escuela Nacional de Antropología e Historia²⁸.

En el FONADAN, con el propósito de conocer, estudiar y difundir las danzas tradicionales mexicanas, se 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 folclórico-musical. Las investigaciones implican la realización de una gran cantidad de grabaciones, realizadas entre 1973 y 1984 (Rodríguez, 1988). El FONADAN permanece activo hasta 1984, año en que es desintegrado y su gran acervo pasa a formar parte de la DGCP.

Hasta entonces, en el ámbito musical la única instancia oficial que cumplía labores de investigación folclórica era la Sección de Investigaciones Musicales del INBA. En 1974, luego de 28 años de existencia, ese centro se disuelve y se funda por decreto presidencial el *Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”* (CENIDIM), atendiendo una iniciativa de Carmen Sordo Sodi, hasta entonces jefa de la Sección de Investigaciones Musicales del INBA. Como primera directora del CENIDIM (1974-1978), Carmen Sordo puso énfasis en la investigación etnomusicológica no sólo promoviendo una serie de conferencias y cursos desde los años sesenta sino integrando al músico Hiram Dordelly como investigador etnomusicólogo de dicho centro. Más tarde, en 1981, el siguiente director, Manuel Enríquez (1978-1982), integraría a Guillermo Contreras a las labores de investigación etnomusicológica; Fernando Nava colaboraría también, durante un año y medio, en las tareas etnomusicológicas de ese centro por esas fechas.

Por su parte, en el medio antropológico paulatinamente se consolida en el INAH un espacio

adversas nunca permitieron que ese proyecto se concretara. Comunicación personal de Arturo Chamorro, UNAM-IIA, 14-02-2013.

²⁸ 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).

para el estudio de las tradiciones musicales. Como resultado de un “Curso de Introducción al Folklore” realizado en 1963 en la Escuela Nacional de Antropología e Historia se editó un fonograma titulado *Testimonio Musical de México*; ese trabajo, sin realmente proponérselo, derivó en un proyecto de edición de fonogramas apoyado por la Sección de Servicios Educativos del Museo Nacional de Antropología a cargo de Cristina Sánchez de Bonfil. La mayoría de los fonogramas fueron producto de las investigaciones de Arturo Warman, sin embargo, este investigador decide dejar el proyecto poco después (Moedano, 1995) y es entonces que Irene Vázquez queda como encargada de la preparación de nuevos discos y reediciones (Vázquez Valle, 1980). Es así que en 1974, durante la gestión de Guillermo Bonfil como director del INAH, se crea la llamada “Oficina de Edición de Discos” que se dedica a preparar fonogramas que implican no sólo grabaciones de campo sino la redacción de notas que permitan una mejor comprensión de la música²⁹.

La Oficina realiza su labor en condiciones adversas, logrando integrar con grandes esfuerzos un “archivo sonoro” y una discoteca (Vázquez Valle, 1980). Si bien dicha Oficina desde sus inicios fungió en realidad como un centro de investigación, su figura en el Instituto siempre fue la de una instancia editora de fonogramas, lo cual relegó su carácter de investigación académica desde sus propios orígenes. En 1982, por disposición del profesor Gastón García Cantú, entonces director del INAH, la “Oficina de Edición de Discos” pasó a formar parte del recién creado “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). El DEMLO fue un abierto intento de separar las labores técnicas de un archivo fonotecario y el trabajo de investigación literaria y etnomusicológica, pero, como se verá más adelante, la iniciativa no perduró a largo plazo. Durante el sexenio de José López Portillo (1976-1982), puede percibirse cierta continuidad

²⁹ La importancia que adquirió la labor de registro fonográfico de campo por esos años fue enorme. Es representativo que el histórico Seminario de Folklore que dio pie a reunir a algunos de los principales folkloristas musicales de los años sesenta, no haya derivado en un grupo organizado o una sociedad de estudiosos con una agenda disciplinar definida, sino en una Oficina de Edición de discos y una serie fonográfica dedicada a la música tradicional.

en el apoyo que recibieron las instituciones de cultura³⁰. En 1977, el Instituto Nacional Indigenista (INI) a cargo de Ignacio Ovalle Fernández, funda 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 y poco después, éste se constituye como “Departamento de Etnomusicología”. Para la integración del acervo juega un papel importante la grabación de medio centenar de Encuentros de Música y Danza Tradicional Indígena llevados a cabo entre 1977 y 1982 por el INI (México Indígena, 1985a). 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 del enorme número de grabaciones de música indígena que realizó entre 1977 y 1982 en los *Encuentros Indígenas de Música y Danza Tradicional*; investigadores como José Antonio Guzmán, Jesús Herrera Pimentel, Carlos Saldívar, Agustín Pimentel, Alejandro Méndez, colaboraron por esos años en las investigaciones de corte etnomusicológico (Zayas, 1988).

Como puede observarse, en este periodo hay un auge de apoyo institucional a los estudios sobre folclore musical, que va de la mano con un uso más frecuente del término etnomusicología para nombrar a la disciplina. La adopción del término “etnomusicología” va mancornada con la intensificación del registro fonográfico musical de campo, la publicación de fonogramas y la conformación de acervos fonográficos que se constituirían a

³⁰ El papel de Carmen Romano Nolk, esposa de López Portillo, sería significativo entre 1976 y 1982. La entonces “primera dama”, 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, quien se consideró a sí mismo “el último presidente de la Revolución Mexicana”, contribuía a sumir al país en una de las peores crisis económicas de su historia. López Portillo, quiso administrar la abundancia de ingresos de la bonanza petrolera, pero su gestión acabó en una fallida nacionalización bancaria, una fuerte deuda pública y acusaciones de nepotismo y corrupción. 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 Ollín 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.

la postre como los espacios institucionales destinados a albergar la investigación etnomusicológica. De hecho, éste periodo de actividad institucional se encargará de caracterizar a los investigadores del folclore musical principalmente como recolectores fonográficos y productores de fonogramas. En los años setenta, 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 estos años contribuye a fraguar paulatinamente la imagen del folclorista musical (o desde entonces, etnomusicólogo) como un creador de fonogramas.

Así, las fonotecas y centros de investigación guían parte significativa de su labor por el “rescate” (Stanford, 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. Los fonogramas fungieron como un medio para “fijar” históricamente repertorios de tradiciones musicales que afrontarían cambios inminentes. Una facción importante de investigadores de las músicas tradicionales no vio con buenos ojos dichos procesos, apresurándose a registrar expresiones musicales antes de su eventual “cambio”; otros, la minoría, asumieron el advenimiento moderno como condición inherente a los procesos culturales asumiendo sus efectos precisamente como objeto de estudio.

Es así como durante estos dos sexenios (1970-1982), de corte populista, ve su surgimiento la etnomusicología en México. Sin embargo, el declive de el Folclore musical y el surgimiento de acervos no se acompañan de una reflexión disciplinar profunda. Se trata de cumplir con la agenda de una improvisada política cultural populista, aprovechando los apoyos y recursos que se ofrecen a la disciplina, aunque sin posturas explícitas sobre el desarrollo de la misma y su posible institucionalización. No obstante, esa coyuntura favorece la creación de instancias y plazas laborales que mantienen con vida cierta *praxis* disciplinar, en un periodo en el que desaparece la última camada de investigadores folcloristas. Los rubros disciplinares favorecidos son los de la investigación y los acervos, quedando todavía relegadas las sociedades de estudiosos, las publicaciones periódicas y la formación profesional de investigadores.

Los sesenta y setenta son decenios de transición y cambios sustanciales para la disciplina: si bien se crean importantes instancias culturales que dan nuevos bríos al estudio folclórico, estos serán seguidos por una crítica al Folclore que desplaza la discusión hacia un concepto que gana terreno hacia fines de los años setenta, el de “cultura popular” (García Canclini, 1981; Bonfil Batalla, 1982). Evidentemente, por su vínculo intrínseco, el ocaso del Folclore va de la mano con el franco declive del nacionalismo posrevolucionario en el país, precisamente cuando prevalece un cuestionamiento general a los elementos que formaron parte sustancial de la construcción ideológica nacionalista: la política indigenista y la crítica al rol de la antropología, el papel de las expresiones folclóricas, entre otros (Warman, 1970). Sin embargo, la relevancia de los años setenta estriba en la fundación de instancias de investigación etnomusicológica que a largo plazo serán prácticamente los únicos espacios de quehacer disciplinar o de donde se desprenderá su subsecuente desarrollo.

En 1982, la gestión presidencial de José López Portillo deja al país sumido en una grave crisis económica que tiene consecuencias palpables en las instituciones de cultura, pues se reducen fondos tanto al sector cultura como al sector educativo. Entre 1982 y 1988 el apoyo al estudio de las tradiciones musicales mengua o definitivamente cesa. En el ámbito antropológico, el FONADAN se desintegra en 1984; en la DGCP, el Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares se diluye en un “Proyecto de Etnomusicología” (Híjar, 2005); en el INAH, el DEMLO desaparece en 1988, aunque la “Oficina de Edición de Discos” logra sobrevivir como “Fonoteca” (no obstante, esta instancia sólo publica tres títulos fonográficos en el sexenio 82-88, siendo que en los dos anteriores había publicado unos 18 fonogramas); en el INI también decrece el apoyo, luego de haber publicado en el sexenio anterior una docena de fonogramas y varios materiales audiovisuales (Zayas, 1988).

En el ámbito musical, también se percibe una merma en el respaldo al estudio del folclore musical durante ese lapso: el Conservatorio Nacional de Música y el Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), dos instancias que se habían caracterizado históricamente por atender ese tema con prioridad, prácticamente lo abandonan o mengua el

interés en su estudio. Por su parte, el CENIDIM excepcionalmente mantiene cierta continuidad en su actividad etnomusicológica pues 1982 y 1990 publicará un puñado de fonogramas de carácter etnomusicológico, los únicos, por cierto, editados hasta el momento con esa orientación. Puede decirse que, a largo plazo, *el Folclore musical tampoco encuentra cabal cabida en el ámbito musicológico*: en ese medio, históricamente, el apoyo al estudio del folclore musical ha sido insuficiente, prácticamente centrado, primero en el Conservatorio, después, en el Instituto de Investigaciones Estéticas y el CENIDIM.

Así, la etnomusicología en México nace en un contexto de bonanza económica, el sexenio de 1976 a 1982, pero precisamente cuando va dando sus primeros pasos las condiciones cambian, obligada a sortear el entorno adverso de una de las peores crisis del país. Pese al limitado apoyo institucional durante los años ochenta, a contracorriente se advierte actividad en el campo que ayuda a apuntalar el surgimiento de la etnomusicología en México: se publican por ejemplo varias investigaciones emblemáticas de la disciplina (por orden de aparición cronológica: Chamorro, 1981, 1983a y 1984b; Torres, 1984; Álvarez, 1985b; Varela, 1986; Contreras, 1988; Nava, 1991; Pérez, 1990; Jáuregui, 1990); se realizan diversos seminarios, encuentros y festivales; y se cristaliza la Licenciatura en etnomusicología en la Escuela Nacional de Música de la UNAM³¹. Pero es importante señalar que estos resultados dependieron prácticamente de esfuerzos individuales, que encontraron coyunturas favorables de apoyo institucional, abriéndose paso en condiciones adversas.

Durante la siguiente década, si bien se mantienen los espacios institucionales dedicados al estudio de las tradiciones musicales, estos no dejan de sufrir altibajos. En 1992, por ejemplo, desaparece el Proyecto de Etnomusicología de la DGCP y con ello la investigación propiamente etnomusicológica en esa Institución (Híjar, 2005). Así, la DGCP da paso a programas de promoción de la música popular que tendrán como resultado una

³¹ En 1980, el fundador y primer director de El Colegio de Michoacán, Luis González y González, invita a laborar como investigador al etnomusicólogo Arturo Chamorro en el Centro de Estudios de las Tradiciones, entonces apenas en ciernes (Comunicación personal, IIA, UNAM, 14-02-2013). Desde esa adscripción institucional y gracias a su constante trabajo y empeño, Chamorro colabora a fraguar eventos académicos centrales en el desarrollo disciplinar, como la *Primera Mesa Redonda de Folklore y Etnomusicología*, uno de los primeros esfuerzos de reflexión en torno a la etnomusicología como disciplina.

gran cantidad de fonogramas, sobre todo a partir de 1995, relegando la investigación de fondo en favor de estudios de divulgación útiles a proyectos de corto plazo. Por su parte, el CENIDIM tiene escasas publicaciones etnomusicológicas durante esa década, mientras que el INAH y el INI, en contraste, publican numerosos resultados de investigación en ese lapso.

Pero el apoyo institucional no necesariamente se refleja en las publicaciones, sino principalmente en el fomento a la labor de sus investigadores. Para estimar de manera más puntual el respaldo institucional ofrecido a la investigación etnomusicológica quizá sea necesario bosquejar gráficamente que investigadores han gozado de apoyo directo de parte de las instituciones para desarrollar sus actividades de investigación. La siguiente tabla muestra a los estudiosos que históricamente gozaron de mayor apoyo institucional y el lapso que éste duró. En **negritas subrayadas** se presentan los investigadores que tuvieron una plaza fija de investigación de tiempo completo dedicada prioritariamente al estudio de las expresiones musicales por más de dos lustros. Los años seguidos de un guion y un espacio (por ej. Sánchez 1985-) representan el ejercicio de una plaza desde el año señalado hasta la actualidad.

Ámbito musical

Ámbito antropológico

	1921, Ponce Depto. Folklore, SEP					
	1924, Domínguez Expedición Michoacán SEP					
	1925, Michel, Fdez. Esperón, Esparza Oteo Recolecc. Folklore, SEP					
				1926, <u>Campos</u> Encargado Folklore, MNA		
	1930, Mendoza y Castañeda Academias, CNM					
				1933-1945, Campos Folklorista, MNA		
		1936-1964, <u>Mendoza</u> Folklorista, IIE, UNAM				
	1938-1939, Téllez, Domínguez, Sandi. Recol. y folkloristas,					

	DBA					
				1940-1946, Guerrero Folklorista, INAH		
	1946, Guerrero Folklorista, DBA					
	1947-1952, Hellmer Folklorista, INBA					
				1950-1956, Jiménez Lab. Sonido, INAH		
	1952-1965, Hdez. Rincón Folklorista, INBA					
				1956-1967, Stanford Lab. Sonido, INAH		
	1959-1974, Sordo Sodi , Villaseñor, Ortega, González. SIM, INBA					
			1973-1984, Kuri/Ramírez etnomusicólogos FONADAN			
	1974-1978, Sordo Sodi CENIDIM, INBA			1974-2001, Vázquez Of. Ed. Discos, INAH		
				1975- , Torres Of. Ed. Discos, INAH 1975- , Flores INAH		
					1975-1979, Chamorro DITP, DGCP	
						1977, Guzmán, Pimentel, Herrera, Méndez Depto. EM, INI
	1978- , Dordelly etnomusicólogo CENIDIM, INBA				1978-1982, Stanford Depto. EM, DGCP	
					1979-2009, Jardow-Pedersen Depto. EM, DGCP	
			1980-1995, Chamorro etnomusicólogo CET, COLMICH			
	1981- , Contreras , Nava CENIDIM, INBA					
				1982, Vázquez/ Moedano Torres DEMLO, INAH		1982, Zayas, Depto. EM, INI
			1983- , Stanford ENAH-CNA, INAH		1983-1985, Macari Depto. EM, DGCP	
	1985- , Sánchez CENIDIM, INBA			1985-1988, Villanueva Fonoteca, INAH		
				1986- , Jáuregui , INAH	1986-1987, Kuri- Pous	

					Depto. EM, DGCP	
		1987- 2001, <u>Nava</u> Fonoteca, COLMEX				
			1988, <u>Ochoa</u> CET, COLMICH	1988, Flores BMNA, INAH		1988, Angüis, Glez, Herrera Depto. EM, INI
				1989, Vázquez, Flores Fonoteca, INAH		
				1989, Torres BMNA, INAH		
		1990, Álvarez Boada Fonoteca, COLMEX				1990, Ochoa, Cortés Depto. EM, INI
		1990, Olmos Fonoteca, COLMEX				
		1992, Alcocer Fonoteca, COLMEX			1992, Híjar Promoción, DGCP	1992, Sagredo Depto. EM, INI
						1993, <u>J.Herrera</u> , Greiner, Oliva, Heredia Depto. EM, INI
			1995-2000, Chamorro, COL JAL			
		1996-1999, Velasco Fonoteca, COLMEX				
				1997, Moedano, Fonoteca, INAH	1997, Velasco Promoción, DGCP	1997, Zúñiga, Villaseñor Depto. EM, INI
1998- , <u>Chamorro</u> Maestría EM, UG	1998- , <u>Olmos</u> DEC, COLEF		1998- , <u>Navarrete</u> CIESAS-Oaxaca			
		1999-2004, Ruiz Fonoteca, COLMEX				
						2000, Camacho Depto. EM, INI
		2002-2008, García Fonoteca, COLMEX		2002- , <u>Ruiz</u> Fonoteca, INAH		
				2005, Jáuregui, Fonoteca, INAH		
				2006- , <u>Alonso</u> Fonoteca, INAH		
		2008-2010, Reynoso Fonoteca, COLMEX				
		2010-2013, Gutiérrez Fonoteca, COLMEX				
			2013- , G. Flores IIS, UNAM			

La tabla muestra de manera esquemática que en un lapso de unos 90 años, poco más de una veintena de investigadores en una docena de organismos de cultura hemos gozado de una plaza fija de investigación que haya permitido cierta continuidad en nuestro trabajo. Cabe señalar que sólo media docena de ellas corresponden a plazas explícitamente dedicadas al estudio de las expresiones musicales, pues en su mayoría, los investigadores han

concurado y ganado sus plazas en el marco de perfiles profesionales de otras áreas. A esta lista podrían agregarse otros investigadores como Ricardo Pérez Montfort y Antonio García de León que, si bien se dedican de manera colateral al estudio musical, han colaborado centralmente en la generación de conocimiento disciplinar. Otras dos figuras centrales, como Gonzalo Camacho y Rolando Pérez, deberían incluirse dado su enorme aporte investigativo, aunque oficialmente sus plazas son de tiempo completo como docentes.

Como puede observarse, el apoyo a la investigación folclórico-musical y etnomusicológica ha tenido vaivenes, pero en el plano de las plazas laborales dedicadas a la disciplina, la tabla muestra claramente como ese respaldo ha sido exiguo, tanto en el ámbito musical como en el antropológico. No es sino hasta los años setenta y ochenta que realmente comienzan a abrirse plazas de investigación de tiempo completo dedicadas al estudio de las tradiciones musicales en las instituciones. Sobra decir que, comparadas con el número de plazas dedicadas a cualquier otra disciplina de las ciencias sociales en el país, las otorgadas a la investigación etnomusicológica son escasas, lo cual deja ver la insuficiente atención otorgada institucionalmente a ese quehacer. Paradójicamente, la escasa asignación de plazas de investigación concedidas a esta disciplina en las instituciones educativas y de cultura es inversamente proporcional a la enorme diversidad de expresiones musicales del país y a la relevancia que han adquirido en el plano de la discusión patrimonial general.

Por otra parte, los acervos fonográficos institucionales, aunque siguen mayormente concentrados en la Ciudad de México y pese a la precaria infraestructura con que cuentan, han mostrado paulatina mejoría de condiciones y una mayor preocupación por la conservación y preservación de sus documentos. Desde hace un par de décadas, el ordenamiento y clasificación ha sido tarea central del quehacer fonotecario, pero con el arribo de los softwares especializados el tema se volvió prioridad; la iniciativa del llamado “Seminario de Fonotecas” derivó en 2004 en la conformación de un órgano inter-institucional denominado “Comité Técnico de Normalización Nacional de Documentación (COTENNDOC)” dedicado al diseño de estrategias de ordenamiento y catalogación de documentos fonográficos a nivel nacional. No obstante, un renglón pendiente sigue siendo la discusión del valor patrimonial de los acervos, con todas las implicaciones que conlleva,

y la recuperación de acervos históricos de investigadores desaparecidos en los últimos treinta años.

De acuerdo con el presente recuento histórico y volviendo a los cinco parámetros que propone Immanuel Wallerstein para dimensionar la consolidación de una disciplina, puede decirse que los centros de investigación son un rubro que sigue en vías de consolidación institucional. En términos estrictos, existen tres instancias oficiales para realizar investigación etnomusicológica como tal; una en el ámbito musical y dos en el antropológico: el CENIDIM en el INBA, la Subdirección de Fonoteca en el INAH y el Departamento de Etnomusicología en la CDI. Hasta ahora, estos espacios no se han afianzado exclusivamente como centros de investigación, sino que han asumido un quehacer paralelo, como acervos fonográficos y centros de información a la par de su labor investigativa (INAH, CDI), o bien, priorizando el estudio de la música académica de arte, han dedicado magra atención a la investigación y difusión etnomusicológica (CENIDIM).

3. Las sociedades de estudiosos y las revistas científicas

El presente apartado ofrece un recuento histórico de las sociedades de estudiosos vinculadas con el desarrollo del Folclore musical y la etnomusicología, así como de publicaciones periódicas relacionadas con el campo disciplinar. Las agrupaciones académicas jugaron un papel importante en el diálogo y la divulgación de la producción científica, aunque generalmente en condiciones adversas de existencia. Durante el auge del Folclore, ninguna agrupación de estudiosos, por ejemplo, consiguió respaldo de alguna institución dependiendo principalmente del patrocinio de sus integrantes. Para el periodo etnomusicológico, las sociedades jugaron un papel más relevante en el ámbito institucional, aunque sin dejar de ser marginales. Por su parte, las revistas y publicaciones periódicas, donde se reunió gran parte del conocimiento producido, dan cuenta de los temas y las orientaciones metodológicas seguidas por los estudiosos de la disciplina, pero, tanto en el ámbito musical como en el antropológico, no existieron publicaciones especializadas en el folclore musical o la música tradicional; estos temas tuvieron que ajustarse a ser incluidos

esporádicamente en revistas de orientación general caracterizadas por su énfasis en otras temáticas consideradas de mayor relevancia académica.

Durante el periodo revolucionario existieron tres sociedades folclóricas, de corta vida, que publicaron algunos breves estudios en torno a cuestiones musicales. En 1919, Manuel M. Ponce y Rubén M. Campos fundan la *Revista Musical de México*, que en sus doce números editados delineó en unos cuantos artículos los intereses del campo por esas fechas, principalmente a partir de los escritos de Ponce, Campos y Manuel Toussaint. La revista publica su último número en abril de 1920. Otras revistas de los años veinte como *México Antiguo* y *Ethnos* alojaron ocasionalmente artículos de folclore musical, pero quizá la revista que más destaca de esos años es la revista *Mexican Folkways*, fundada en 1925 por la folclorista Frances Toor. La revista debe su existencia al esfuerzo personal de Frances Toor que la mantuvo circulando con cierta regularidad durante doce años (1925-1937), pero, a excepción de algunos artículos, sus contribuciones persiguieron la mera divulgación.

A inicios de los treinta, derivado de las Academias de Investigación fundadas por Carlos Chávez en el Conservatorio y no habiendo recursos para publicar el trabajo de sus investigadores, Chávez constituye una revista autogestiva, nombrada *Música. Revista Mexicana*, para difundir los resultados de investigación. Su primer número sale el 15 de abril de 1930 y durante poco menos de un año de existencia, la revista muestra interés en una diversidad de temas entre los que se encuentra el folclore musical. Luis Sandi, José Rolón, Jesús C. Romero y Daniel Castañeda publican en éste medio algunos artículos al respecto. Poco después y durante el auge nacionalista del cardenismo surge la *Revista Cultura Musical* dirigida por Manuel M. Ponce y Jesús C. Romero, dicha publicación periódica da cabida a algunos escritos sobre folclore musical, principalmente relacionados con la música prehispánica, pero la revista sólo logra apenas un año de vida (1936-1937).

En realidad, el auge de los estudios folclórico-musicales en México se robustece con la formación de la Sociedad Mexicana de Folklore la cual guía el rumbo de la disciplina en los subsecuentes años. Dicha sociedad se conforma el 30 de agosto de 1938 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. Sin embargo, dos años más tarde, la sociedad se independiza pasando a convertirse en la Sociedad Folklórica de México, teniendo como presidente a Vicente T. Mendoza y Virginia Rivera como secretaria. De acuerdo con Gabriel Moedano, “la incomprensión e intolerancia de algunos de los antropólogos, aunadas a la susceptibilidad y orgullo de algunos de los folcloristas, trajeron consigo la separación de ambas corporaciones” (Moedano, 1976: 266). Esta escisión académica es significativa porque asume una postura disciplinar definida, encabezada esencialmente por Vicente T. Mendoza quién insistió con frecuencia en considerar el Folclore como una disciplina independiente de la antropología.

A partir de 1940, la Sociedad se mantiene como el principal foco de desarrollo del Folclore musical, pero su independencia del ámbito antropológico obliga a sus dirigentes a sortear arduas labores para mantenerla a flote en términos materiales: “la falta de subvención oficial de recursos” y “la magra cuota anual aportada por los socios” (Meierovich, 1995: 173) caracterizan los comienzos de dicha Sociedad. Uno de los problemas fue no contar con un lugar estable para reunirse. En sus inicios, las reuniones se celebraron en un edificio cedido por José Montes de Oca para tal efecto, después, la Sociedad trasladó su lugar de reuniones a las instalaciones de la Sociedad Mexicana de Antropología, y luego a la Alianza Francesa, para terminar al final en las aulas de la Escuela Nacional de Antropología.

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 folclore. El *Anuario de la Sociedad Folklórica de México* es la primera publicación totalmente especializada en folclore 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*. La mayoría de los trabajos y conferencias presentadas en las sesiones de la Sociedad

aparecieron en los Anuarios. Algunos de los acercamientos publicados en el *Anuario* abordan paralelamente 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.

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*. La primera 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, José E. Guerrero, Jesús C. Romero y Nabor Vázquez. Por su parte, la *Revista Musical Mexicana* (1942-1946), fundada y dirigida por Gerónimo Baqueiro Foster, incluyó por igual artículos técnicos, de crítica, historia y folclore, entre los que destacan los escritos de Baqueiro Foster y alguno de Andrés Henestrosa.

También a inicios de los años cuarenta 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. 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)³².

³² En 1946, José Montes de Oca fundó la “Academia Mexicana de Folklore” que contaba con un apoyo

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; José E. Guerrero, por ejemplo, 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 folclórico. Uno de ellos fue el de Blas Galindo en torno al mariachi y la región mariachera (Galindo, 1946). 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).

Jesús C. Romero y su generación reiteradamente expresaron su preocupación por el notorio desplazamiento que sufría la música folclórica 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 folclórica en ámbitos de mayor alcance de divulgación. Nació así la Sociedad Mexicana de Musicología en 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”. Uno de los rasgos más destacados de esta Sociedad fue su intención de valorar por igual tanto el estudio de las tradiciones literadas como las orales, asumiendo lo culto y lo popular como un todo circular

financiero “ficticio por parte de la Secretaría de Educación” (Meierovich, 1995: 174) lo cual derivó en una cortísima vida de la Academia y ninguna publicación de trascendencia.

y complementario digno de ser investigado.

Alvarado Pier reiteró su propósito de visitar radiodifusoras y casas grabadoras con el fin de abrir espacios a la música de raigambre folclórico. A fines de 1953, la acción conjunta de la Sección de Folclore 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, para resurgir con nuevos bríos en los ochenta.³³

También hacia los años sesenta, en 1957, concluye el ciclo más activo de la Sociedad Folklórica de México, luego de casi 20 años de trabajo sistemático en torno al Folclore. Si bien la Sociedad siguió existiendo hasta 1978, su actividad fue menor comparada con las dos primeras décadas de su existencia.

El surgimiento de la etnomusicología en los años setenta no va acompañado de la aparición de alguna revista especializada en la disciplina. En el ámbito antropológico, una de las pocas publicaciones que aloja estudios etnomusicológicos fue el *Boletín del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares*, aunque sólo se publican cuatro números entre 1975 y 1977. Ocasionalmente, *México Indígena* incluye también algunas colaboraciones. En el ámbito musical, dos revistas se convierten en el principal foro de publicación para los estudios etnomusicológicos: *Heterofonía* y *Pauta*. La revista *Heterofonía* comienza a publicarse en julio de 1968 por iniciativa de Esperanza Pulido quien la mantiene con 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 y más tarde por el CENIDIM. Desde 1968, *Heterofonía* incluye artículos de

³³ Cabe destacar que en la estructura de la Sociedad se integraba por vez primera el Folclore 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.

orientación etnomusicológica entre sus páginas, pero no rebasaran una veintena en toda su existencia. La revista *Pauta*, surgida en 1982, es otra periódica que dio cabida a acercamientos etnomusicológicos desde sus inicios, sin embargo, un vistazo a los índices de sus muchos números dejan ver que no han sido un prioridad en el grueso de su producción: de acuerdo con Consuelo Carredano, entre 1982 y 2001 se publicaron en la revista sólo seis artículos relacionados con el tema de “etnomusicología y música tradicional” de México y diez sobre “Jazz, rock, etnomúsica y música tradicional” (Carredano, 2003).

Ya se ha hablado aquí del contexto de crisis económica del país en el que se adopta el término etnomusicología para denominar a la disciplina. En ese marco surge una propuesta para diseñar estrategias de preservación de espacios y fondos, la de Jas Reuter, investigador de la DGCP que estableció un 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. 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 DGCP, 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). 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. No obstante, las minutas de las reuniones del Consejo

dan cuenta de las profundas limitaciones que tenía el Consejo y lo azaroso de su rumbo dado el irregular compromiso de parte de los directivos de las instituciones. Esa razón, aunada al desafortunado fallecimiento de Jas Reuter en septiembre de 1986, restan paulatino ímpetu a las acciones del Consejo, el cual termina por desaparecer al año siguiente.

En 1983, otra agrupación de investigadores de carácter independiente, resurge de un lapso de inactividad dando paso a una nueva etapa de ese colectivo reestructurado a partir de un grupo de jóvenes investigadores. Liderada por el miembro más veterano de la Sociedad, Francisco Alvarado Pier, resurge la Sociedad Mexicana de Musicología mediante la organización de tres congresos, el primero de ellos, celebrado en Ciudad Victoria, Tamaulipas (1984), el segundo, en Morelia, Michoacán (1985); y el tercero en la ciudad de Guanajuato (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 Folclore musical y la Etnomusicología. La Sociedad publica algunos números de su boletín llamado *Cuicani*, desafortunadamente, su carácter independiente y autogestivo no le permite continuar con vida, ni al Boletín ni a la Sociedad, después de ese resurgimiento³⁴.

En 1989, una nueva iniciativa pretende encausar al puñado de fonotecas y centros de investigación de orientación etnomusicológica en un diálogo permanente pretendidamente institucional. El Seminario de Fonotecas, básicamente promovido por Irene Vázquez Valle, logró reunir durante cerca de diez años a una diversidad de investigadores, funcionarios, promotores y técnicos interesados en problemáticas comunes a los participantes, vinculadas con las expresiones musicales tradicionales. Si bien este foro colectivo nunca se asumió como una Sociedad de estudiosos, su labor fue similar a la de una Sociedad académica, y aunque generalmente adoleció de apoyo institucional trascendió en uno de los temas que le fue asiduo, el de la clasificación, catalogación y documentación de acervos. Así, el Seminario de Fonotecas se convirtió en el “Comité Técnico de Normalización Nacional de Documentación (COTENNDOC)” ya mencionado previamente.

³⁴ Comunicación personal de Fernando Nava, IIA-UNAM, 3 de octubre de 2013.

En suma, un rasgo que caracteriza históricamente a la disciplina es la falta de un medio de difusión escrita permanente abocado específicamente al estudio folclórico-musical y etnomusicológico. Parte de la marginalidad disciplinar quizá tenga que ver con la gran dispersión del conocimiento generado, publicado aquí y allá, pero que no permite visibilizar las discusiones, los aportes y la permanencia del conocimiento disciplinar. En ese sentido, la falta de un órgano de diálogo permanente ha favorecido una alta personalización en torno a la manera en que entendemos la disciplina. En general, tanto sociedades como publicaciones comparten un piso común de falta de apoyo institucional, corta vida y fuerte dependencia del esfuerzo personal de un reducido número de investigadores.

4. Conclusiones

Aunque Jesús C. Romero (1947) considera que el Folclore 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 nunca deja de ser un campo de estudio marginal. El Folclore y el Folclore musical no llegan realmente a consolidarse en el conjunto de sus partes constituyentes.

En un primer renglón se encuentran las publicaciones periódicas, que generalmente son sostenidas por el esfuerzo de voluntades personales y el apoyo económico de benefactores. Las más importantes para el Folclore musical, *Anuario de la Sociedad Folklórica de México* y *Orientación Musical*, logran cierta longevidad, pero eventualmente declinan al no lograr conseguir apoyo institucional. Cabe notar que ninguna publicación se dedicó específicamente a la difusión de trabajos de corte folclórico-musical; en realidad, estos estudios tuvieron que encontrar cabida en una diversidad de revistas, principalmente de corte musical, por lo que la producción disciplinar se encuentra sumamente dispersa. Como es de esperar, esto no ayudó al dialogo científico y le restó presencia disciplinar en el ámbito académico.

Los colectivos de estudiosos tampoco gozaron de condiciones muy favorables para desarrollar sus actividades. Las sociedades folcloristas 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 Sociedad Mexicana de Musicología, fundada por Jesús C. Romero, casi desaparece durante los años setenta. La agrupación de mayor presencia fue la Sociedad Folklórica de México, sin embargo, un rasgo característico de esa sociedad fue su sempiterna marginalidad al depender también de mecenazgos y benefactores que consideraban de importancia la labor folclorológica.

Aun cuando hubo esfuerzos por fundar centros de investigación folclorológica, esos proyectos nunca se concretaron. Durante el auge folclorológico, 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 folclorólogo, la gran mayoría, como señala Romero (1947a), se dedicaron al estudio del folclore de manera adyacente a la actividad principal que les daba sustento.

Sobre el tema de los acervos, los primeros archivos folclóricos remiten a la fundación de la Secretaría de Educación Pública, instancia que integró archivos que eventualmente pasaron a formar parte del INBA. Esa Institución mantuvo una preocupación continua por los mismos, lo que permitió su relativa conservación hasta la fundación de instancias de cultura más recientes como el CENIDIM. Por su lado, el INAH fue conformando y acrecentando paulatinamente su archivo folclórico-musical, pero éste se vio menguado por falta de una política de documentación y conservación de acervos fonográfico-musicales, la cual no surgió en esa Institución sino hasta el último tercio del siglo XX.

Por su parte, la formación de folclorólogos profesionales nunca llega a consolidarse. Ponce

instaura las cátedras de folclore 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 Nacional de Música y la Escuela de Música de la Universidad Nacional, pero no consigue consolidar cabalmente la formación de folclorólogos musicales dentro del ámbito universitario. Las cátedras, de las que surgen un par de egresados capacitados, eventualmente no logran dar el paso a convertirse en carreras profesionales.

Si tomamos como ejes de referencia los cinco parámetros marcados por Immanuel Wallerstein (1996) para estimar la consolidación de una disciplina académica, el Folclore musical consigue apuntalar frágilmente sólo tres de ellos: una sociedad de estudiosos, una revista periódica y un puñado de espacios de investigación; aunque de ellos, sólo la investigación logra una relativa institucionalización con plazas fijas de tiempo completo, pues la revista y la sociedad se mantienen de manera independiente principalmente a partir de mecenazgos y los mecanismos de subsistencia autónoma propios de la Sociedad. Ni la revista, ni la sociedad logran tener continuidad luego del surgimiento de la etnomusicología en México y sólo algunas plazas de investigación logran subsistir para dar seguimiento al quehacer disciplinar.

En general, el contexto histórico del Folclore jugó un papel determinante en su desarrollo definiendo su valor como disciplina en función del grado de legitimación que otorgase a la “alta” cultura de la clase política en el poder. En realidad, se valoró al Folclore musical como disciplina científica sólo en función de su servicio a la creación musical “artística” o a fines educativos nacionalistas. Los “eurófilos”, críticos del estudio del folclore a quienes tanto impugnó Jesús C. Romero durante los Congresos Nacionales de Música, a largo plazo, ganaron la partida. La falta de institucionalización del Folclore dejaría en condiciones muy precarias el subsecuente surgimiento de la etnomusicología en el país, la cual prácticamente nace en el seno de una discontinuidad disciplinar institucional.

Durante los años setenta, dos sexenios de orientación política populista favorecen el surgimiento de nuevas instancias dentro de las instituciones del medio antropológico y musical, donde la recién adoptada etnomusicología encuentra un lugar, aunque siempre de forma adyacente a la labor general institucional. La mayoría de los investigadores buscaron encontrar un lugar en el seno de saberes académicos ya institucionalizados; en ese sentido, la etnomusicología se asume ya sea como rama de la antropología, o bien, como apéndice en la investigación musical.

Es el medio antropológico se crean algunos acervos fonográficos que en la práctica fungen también como centros de investigación, pero que nunca adquieren suficiente solidez académica quizá por su tendencia a restringir su actividad al registro fonográfico de campo y la publicación de fonogramas. Ambas premisas se convierten en el bastión de la llamada etnomusicología, pero ninguna de las dos actividades se reflexiona, aun cuando ambas suponen consideraciones epistemológicas de fondo: pocos investigadores se preocuparon por adscribirse a maneras rigurosas de comprender las expresiones musicales más allá de registrarlas fonográficamente para su consecuente difusión. En ese sentido, la adopción del nuevo término disciplinar “Etnomusicología” comprendió un cambio de postura, aunque sustentado en la primacía del registro fonográfico, asumiendo esta actividad como un fin en sí mismo, más que como un medio de comprensión de la conducta musical humana.

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, estos recintos fueron tomando forma sobre la marcha, de manera más circunstancial que planeada. El vínculo de la disciplina con la labor fonotecaria promovió cierto estereotipo en torno a la figura de etnomusicólogo en las instituciones, el cual fue visto como “técnico de grabación especializado en la música mexicana” (Pous, 2013: 40) y del que pueden todavía encontrarse resabios institucionales. Fue principalmente la orientación práctica que se le dio a la investigación etnomusicológica en esos años lo que nutrió ese estigma, esto es, el peso que los propios investigadores otorgaron a la grabación convirtiendo esa importante herramienta en sinónimo de la labor total del etnomusicólogo. De allí se desprende cierta opinión generalizada que el ámbito

antropológico tiene sobre los folclorólogos, vistos como poco rigurosos y escasamente asiduos a perspectivas teóricas.

En el plano de la formación profesional de estudiosos, gracias a coyunturas institucionales específicas y a la labor conjunta de un par de comprometidos investigadores, la carrera de etnomusicología logra consolidarse como Licenciatura a mediados de los ochenta. A inicios del siglo XXI, dos posgrados en el área harán lo propio colaborando a mejorar y diversificar la especialización profesional en el área. Es de notar que, institucionalmente, la formación profesional etnomusicológica se consolidó en el ámbito musical, mientras que la investigación y los acervos prioritariamente han tenido cabida en el ámbito antropológico, lo que genera cierta desarticulación disciplinar.

Así, luego de su surgimiento, la etnomusicología consigue apuntalar cuatro de los cinco parámetros postulados por Immanuel Wallerstein: sociedades de estudiosos, formación profesionalizada, centros de investigación y acervos especializados (algunos mezclados desde sus orígenes). No obstante, sólo los tres últimos logran institucionalizarse en instancias oficiales en muy reducido número: sólo dos programas escolarizados de formación profesional de investigadores, dos centros de investigación y cuatro acervos especializados logran mantenerse. La conformación de sociedades de estudiosos es intermitente y prácticamente dependiente de las iniciativas personales. Ninguna revista etnomusicológica llega a consolidarse.

Como se ha mostrado, la marginalidad del desarrollo folclorológico-musical en mucho se explica porque la legitimación y fines del campo se construyen de acuerdo a su relación con los fines “aplicados” del ámbito musical y antropológico. El particular desarrollo histórico de estos, de los años veinte a los sesenta del siglo XX, determinado por el vínculo de sus creadores e intelectuales con las esferas del poder político y los vaivenes de la vida política, dificultó que el Folclore pudiera plantear objetivos más independientes, libres de las determinaciones del proyecto político.

Pero la marginalidad del Folclore musical y la etnomusicología no sólo se relaciona con su uso en la agenda del nacionalismo posrevolucionario, sino también con cuestiones metodológicas y hasta determinismos culturales propios de las comunidades sociales que constituyen los campos antropológico y musical a los que históricamente se ha ceñido el quehacer disciplinar. En primera instancia se podría pensar que la especificidad de lo musical, como expresión “inmaterial” que supone para su análisis estricto un entrenamiento especializado en teoría musical y lecto-escritura musical, dejó a “lo musical” fuera de los intereses de la antropología dominante, relegando su estudio principalmente a folclorólogos o músicos. Si bien es cierto que es una ventaja tener esa habilidad para su estudio, en los últimos treinta años una gran cantidad de estudios etnomusicológicos casi han prescindido del análisis musicológico como tal. El acercamiento a los conceptos, conductas y significados vinculados con lo musical supone entramados sociales, económicos y políticos determinantes de la producción musical.

Más allá de que la marginalidad disciplinar tenga que ver con limitantes metodológicas, parece que el papel secundario y accesorio que ha jugado lo musical en las perspectivas antropológicas se relaciona principalmente con una arraigado tipo de valoración de lo musical en nuestra cultura, que, finalmente, es un determinismo cultural. La escasa valoración científica del estudio de las expresiones musicales en la praxis del medio antropológico se relaciona con el propio valor que se otorga a la música en nuestra cultura. Históricamente, la música en el medio antropológico mexicano no se ha valorado de manera muy distinta a como lo ha hecho comúnmente nuestra propia cultura, esto es, como una actividad artística, de entretenimiento y generalmente accesorio en el tejido de relaciones sociales. El comprender lo musical como accesorio en la cultura niega la amplia gama de roles que puede cumplir la música en la sociedad (Merriam, 1964) y restringe la supuesta mirada integral antropológica de las sociedades humanas (Finnegan, 2002). Evidentemente, ese rasgo no es peculiar al ámbito antropológico mexicano, pues ha tendido a ser una constante en las tradiciones antropológicas de otros países (Stokes, 1997). En ese sentido, pocos antropólogos mexicanos han podido trascender sus propios determinismos culturales y considerar lo musical, más allá del entretenimiento, es decir, como eje fundamental de la cultura y la sociedad.

Como sea, por limitantes metodológicas o por determinismos culturales (o por una combinación de ambos), el estudio de lo musical ha sido segregado del conocimiento antropológico general. Evidentemente, el magro apoyo brindado a la investigación musical en el ámbito antropológico ha sido análogo a su valoración: es representativo que durante el auge del Folclore musical sólo un investigador de formación antropológica, Raúl Guerrero, haya sido apoyado institucionalmente como investigador musical. Después de él, sería hasta los años setenta que otros antropólogos, como Arturo Warman, se interesarían en el estudio de la música como cultura.

Por otro lado, en el medio musical, al parecer la falta de valoración del quehacer etnomusicológico obedece principalmente, no a una cuestión cultural, sino a una social, esto es, a cuestiones de clase. Desde los Congresos Nacionales de Música se estableció una división tajante entre “lo culto” (tradiciones escritas) y “lo popular” (tradiciones orales), la cual se acentuó más tarde en la Sección de Investigaciones Musicales del INBA cuando ésta estuvo a cargo de los investigadores españoles de vena histórica. Desde entonces el desarrollo que han seguido ambas esferas de investigación ha contrastado; si bien es cierto que en el ámbito musical siempre ha habido interés en las temáticas folclórico-musicales, con el paso de los años su importancia ha adquirido un papel menor dando mayor énfasis al estudio de la llamada “música culta”. En los años setenta, Carmen Sordo recuperó el estudio etnomusicológico durante su gestión como directora del CENIDIM, pero el interés fue temporal, pues a partir de entonces el apoyo a la investigación etnomusicológica se fue diluyendo paulatinamente hasta llegar a un mínimo número de investigadores dedicados a su estudio.

La diferencia entre lo culto y lo popular aparentemente se basa en la diferente lógica de desarrollo en que se fundamentan ambas esferas, la primera, principalmente dependiente de fuentes de transmisión escrita, la segunda, de fuentes orales; sin embargo, en realidad la diferencia se establece a partir de un criterio de clase, donde la primera es una música legitimada, de las clases dominantes, y la otra es una música no legitimada, relacionada con las clases dominadas. La brecha entre la musicología histórica y el Folclore musical en el

fondo es una separación disciplinar fundada, más que en la lógica de desarrollo de distintas tradiciones (oralidad vs escritura), en la postura “clasista” que diferencia una “alta cultura” y una “baja cultura”, es decir, una sociedad diferenciada por prácticas musicales diferenciadas, o, en otras palabras: prácticas legítimas frente a prácticas no legítimas.

En tiempos actuales, la marginalidad disciplinar se pone de manifiesto en el plano real del quehacer institucional, tanto del ámbito antropológico como del musical. Una rápida revisión, que no deja de ser esquemática, a la investigación institucional, puede ofrecer una idea de la importancia que se otorga al estudio de las expresiones musicales en nuestras instituciones. Los datos no sólo son representativos, sino reveladores y sintomáticos. El máximo centro de investigación musical del país, el CENIDIM del INBA, cuenta con 19 investigadores de tiempo completo dedicados específicamente a la investigación musical. De todos ellos, sólo dos se dedican al estudio de temáticas tradicionalmente consideradas como de interés etnomusicológico. En una institución hermana, el INAH, la situación no es tan distinta. El INAH cuenta con más de 890 investigadores de tiempo completo dedicados a las distintas ramas del saber antropológico e histórico. De esa totalidad, sólo seis plazas están asignadas a investigadores que se dedican de tiempo completo al estudio de cuestiones etnomusicológicas. El Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM cuenta con 52 investigadores y aunque tres de ellos se dedican a cuestiones relacionadas con la música, ninguno de ellos se aboca a temas etnomusicológicos. Hay que recordar que allí hubo una larga tradición de investigación folclorológica musical con el trabajo de Vicente T. Mendoza como investigador de tiempo completo por casi 30 años. En el Instituto de Investigaciones Antropológicas, instancia universitaria de la investigación antropológica en México, no existen plazas de tiempo completo asignadas a proyectos de investigación musical, aunque un par de investigadores dedican parcialmente su labor al estudio de cuestiones musicales. En el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) y sus instancias descentralizadas sólo un investigador de tiempo completo desarrolla proyectos centrados en la música, mientras que otro investigador suele incluir esa temática en el amplio espectro temático de sus indagaciones. En la Comisión Nacional para el Desarrollo de los pueblos Indígenas, un órgano que durante los años en que fue Instituto Nacional Indigenista tuvo un papel central en la

investigación etnomusicológica, sólo un investigador ha tenido continuidad desde entonces hasta ahora. En la Dirección General de Culturas Populares, prácticamente desapareció la investigación etnomusicológica desde los años noventa. En el Colegio de México un investigador etnomusicólogo colabora de tiempo completo en un proyecto de orientación literaria.

El panorama general no es muy distinto en otras instituciones educativas y culturales oficiales del interior del país. De ellas destaca la labor etnomusicológica que se hace en la Universidad Veracruzana, la Universidad de Guadalajara, el Colegio de la Frontera Norte, El Colegio de Michoacán, el Colegio de la Frontera Sur y la Universidad Autónoma de Yucatán. Estos datos reflejan, crudamente si se quiere, el estado de marginalidad del estudio etnomusicológico institucional. Cabe notar que esa condición, no es necesariamente ajena a otras tradiciones etnomusicológicas más allá de México; incluso, la tradición etnomusicológica estadounidense, una de las más sólidamente cimentadas en su entorno académico, hasta hace poco todavía luchaba por su continuidad y autonomía (Porter, 1995; Stone, 2008).

Si bien el desafío para la etnomusicología en México es mayúsculo, pues el contexto de condiciones adversas parece ser una constante en su desarrollo, la disciplina tiene a su favor un relevo generacional de profesionales, más informados y vinculados como comunidad científica. En la medida en que esa comunidad sea capaz de valorar el pasado y construir una identidad disciplinar en el presente, podrá encontrar paso firme para consolidar este saber académico en tiempos venideros.

PARTE 2.

EL CONOCIMIENTO ACADÉMICO DE LAS TRADICIONES MUSICALES.

Capítulo 3.

Objeto de estudio y representación

Desde fines de los setenta puede advertirse una tendencia a reflexionar sobre las maneras de representar la alteridad cultural en las ciencias sociales. En su libro *Orientalism*, el literato palestino Edward Said (1978) evidencia cómo la mirada sobre otras culturas en realidad puede ser muy poco objetiva. Su análisis de doctos autores europeos que habían escrito trabajos sobre la geografía y la cultura de Oriente, dejaba ver un trasfondo etnocéntrico y reductor en el que la construcción de la “otredad” oriental, tildada de “bárbara”, contrastaba con la “civilidad” europea. El escrito de Said tuvo repercusiones significativas en la antropología (Clifford y Marcus, 1986) y la etnomusicología (Feld, 1991; Dornfeld, 1992) dando pie a discusiones sobre la “crisis de la representación” todavía vigentes (Agawu, 2003; Bennett, 2007; Barz y Cooley, 2008).

Como han señalado algunos de estos autores, el estudio académico del Otro pasa a través de la red de valores de quien investiga y tiene reflejo en el resultado final. Básicamente, la llamada “crisis de la representación” cuestionó la autoridad de representar al Otro apoyada en la noción de que la escritura es un ejercicio de poder que evidencia relaciones entre representado y representador, condicionadas por situaciones específicas. La manera en que se observa y valora el objeto de estudio entonces no es neutra y deja ver incluso trasfondos ideológicos inherentes a la mirada de un autor o de toda una generación.

El presente capítulo ofrece un breve acercamiento a algunas de las maneras en que se han representado las tradiciones musicales de vena popular en el ámbito musical y antropológico mexicano. La perspectiva pretende dar continuidad a otros estudios que se han ocupado de la representación, aunque yendo más allá del periodo del Folclore musical. Uno de estos trabajos utilizó el concepto de “invención de tradiciones”, el que colaboró a poner de manifiesto cómo el discurso académico contribuye a reelaborar algunas tradiciones con el fin de apoyar una postura ideológica nacionalista. Irene Vázquez Valle en su libro *La cultura popular vista por las élites* (1989a), analiza parte de este proceso

sugiriendo para su análisis las nociones contenidas en *The invention of tradition* de Eric Hobsbawm y Terence Ranger (1983). Irene Vázquez deja ver cómo

[...] un sector de las élites contribuyó a inventar tradiciones, es decir, colaboró en la apropiación y reelaboración de ciertas manifestaciones expresivas populares, con el tiempo aceptadas por grandes núcleos de la población como ‘tradiciones mexicanas’, como símbolos del Estado nacional. (Vázquez, 1989a: 4)

La temática es seguida más tarde por Marina Alonso, quien profundiza en una veta similar centrada en la invención de tradiciones musicales indígenas y su uso ideológico en el trabajo de algunos autores representativos del Folclore musical (Alonso, 2008).

Otro concepto que ha sido utilizado ha sido el del “estereotipo”. Ricardo Pérez Montfort (1994 y 2003a) echa mano de 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 fue perceptible la pretensión de presentar una imagen homogénea de la cultura mexicana deseablemente mestiza y nacional.

Si bien la discusión en torno a la representación de la alteridad cultural ha girado primordialmente en torno a la investigación y escritura etnográfica, una de las maneras de representar que ha tenido más impacto en cuanto a difusión del conocimiento musical ha sido la escritura historiográfica. Es precisamente ese el interés de la primera parte de este capítulo, que se dedica a analizar el discurso de ocho historias de la música publicadas en México durante el siglo XX. Las historias de la música, como ejercicios de síntesis de conocimiento, escritas principalmente por músicos de filiación “cultura”, se han caracterizado en su mayoría por “invisibilizar” la música de tradición oral, o bien, por dedicarle un espacio ínfimo al lado de la música de tradición escrita. La manera de representar lo “popular” ha tendido a ser etnocéntrica y reductora, o bien, lo “popular” se ha incluido sólo en función del discurso sobre la música “cultura”.

Por otra parte, el análisis de la manera de representar las expresiones musicales también puede trascender la narrativa escrita e incluso hallarse en otros recursos como el registro fonográfico. La segunda parte del presente capítulo se enfoca en analizar el papel que jugó el registro fonográfico como herramienta de representación de las tradiciones musicales durante el surgimiento de la etnomusicología en México. La labor de registro fonográfico en campo efectuada por tres investigadores estadounidenses a mediados del siglo XX, alentó cierta “fetichización” de las expresiones musicales representadas principalmente como producto sonoro, relegando a un papel secundario los valores culturales y relaciones sociales que les daban vida. Las grabaciones se convirtieron en parte sustancial de la investigación etnomusicológica cuando esta disciplina apenas daba sus primeros pasos, práctica que colaboró a fraguar un estereotipo sobre la actividad etnomusicológica, reducida casi al registro fonográfico de campo y la publicación de fonogramas.

Cabe reiterar que la decisión de analizar estas dos maneras de acercarse a la música de tradición oral, esto es, mediante perspectivas historiográficas y producciones fonográficas, obedece no sólo a su impacto en términos disciplinares y hasta sociales, sino que ambas son representativas de cada periodo: las historias como trabajos de síntesis, dan cuenta del entorno ideológico en el que se desarrolló el Folclore musical; por su parte, las producciones fonográficas son reflejo de la orientación ideológica de la disciplina en el contexto de surgimiento de la etnomusicológica en México.

1. Música de tradición oral e “historias” de la música en México

Quizá la forma más común de acercarse por primera vez a un ámbito del saber humano sea a través de la lectura de una “historia” de ese saber. El conocimiento del desarrollo histórico de un campo de saber es fundamental para cada nueva generación interesada en el desarrollo de esa parcela de conocimiento. Una “historia” contribuye a forjar en quien la lee una interpretación de lo sucedido, del pasado, deseablemente para llegar comprender como el presente llegó a ser lo que es. Sin embargo, como asevera Martín Heidegger “el pasado no existe primordialmente en lo que se recuerda, sino en lo que se olvida” (Heller, 2002:

77). En ese sentido, es posible decir que las construcciones historiográficas necesariamente son selectivas, pues olvidan temáticas específicas, aunque no siempre de manera involuntaria. Una “historia”, además de ofrecer el contenido propio discursivo del pasado (acontecimientos, coyunturas, protagonistas, etc.), posibilita la oportunidad de escudriñar en su contexto de creación, esto es: inquirir sobre su utilidad ideológico-política, escudriñar quién escribe la historia, para qué, para quién, en qué condiciones, a qué premisas ideológicas obedece o qué valores culturales lo guían, entre otras cuestiones.

El caso del campo que conocemos como *música* no es la excepción. Al parecer, varias de las historias de la música publicadas durante el siglo XX “olvidan” tocar un importante, pero relegado tema, esto es, lo concerniente a la música de tradición oral. Y olvidar, no necesariamente tiene que ver con eliminar algo de una historia, sino también con incluirlo, pero ocultando su verdadero valor desde cierta mirada ideológica. El simple, pero significativo hecho de utilizar un título como “Historia de la música” implica de entrada dos aspectos: una concepción de qué es lo que se comprende como “historia” y, otra, de qué es lo que se entiende por “música”. Lo que se deja fuera de estas dos nociones (al no incluirse en la obra) puede significar dos cosas: que no es considerado como música o que no es parte de la historia. O bien, tácitamente presupone que los principios de la *música que sí se incluye* en el contenido de la historia son válidos universalmente. En palabras de Bruno Nettl:

[...] desarrollamos libros llamados *La Historia de la Música* y cursos denominados “Introducción a el Arte de la Música”, que sólo versaban sobre un tipo de música o que trataban a los otros tipos de música como parientes, aunque distantes, del canon occidental. La asunción pareció ser que los principios básicos de la música occidental fueran válidos universalmente, porque era la única música ‘verdadera’, de la que todas las otras músicas representaron estados generativos, o quizá degeneraciones (Nettl, 2005: 43).

El presente texto pretende examinar un *corpus* significativo de “historias” publicadas entre 1917 y 1985 para mostrar cómo ciertas concepciones historiográficas han visibilizado, o en su caso, ocultado o “invisibilizado” la presencia e importancia de la música de tradición oral en nuestro país³⁵. Los aportes historiográficos a revisar son los de Alba Herrera y

³⁵ Este escrito es la versión amplia de un inédito entregado como trabajo final en diciembre de 2005 para ser evaluado en el “Seminario de Historiografía de la Música” dirigido por el Dr. Antonio Corona en el Posgrado en Música de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. La rica discusión suscitada en ese Seminario me

Ogazón (1917 y 1931), Miguel Galindo (1933), Gabriel Saldívar (1934), Otto Mayer Serra (1941 y 1946), Robert Stevenson (1952), Gerónimo Baqueiro Foster (1964), Guillermo Orta Velázquez (1970) y Thomas Stanford (1984b). Conciente de que cada una de las obras en cuestión podría ser material de un acercamiento extenso, es necesario advertir de antemano que el presente escrito sólo esboza parcialmente las principales aristas en torno a una amplia temática de análisis que se pretende seguir trabajando.

Es importante señalar que sólo se incluye en esta revisión los estudios que se comprenden explícitamente como *historias* o *panoramas*, dado el peso que tienen esas denominaciones en un campo disciplinar, y por tanto, se dejan de lado, momentáneamente, algunos discursos historiográficos sobre la música en México que no lo explicitan en su título³⁶. También es conveniente aclarar que, la utilización del término “popular” en lo referente a la música, no se hace en su sentido académico actual casi generalizado, es decir, que refiere a expresiones masivas, mediáticas y vinculadas a la industria musical, sino que se asume aquí “lo popular” en su acepción precedente, la cual remite a expresiones musicales distanciadas de la esfera de “lo culto”, estableciendo así dos ámbitos comúnmente comprendidos casi de manera antagónica.

En las primeras décadas del siglo XX, aparecen un par de trabajos historiográficos que sientan el punto de partida de la historiografía de la música: se trata de dos obras de Alba Herrera y Ogazón que omiten de tajo, acorde a una concepción burguesa decimonónica de lo que es considerado *arte musical*, la presencia de lo popular en el pasado musical del país. En el *Arte musical de México* (1917), la autora se limita a *historiar* los antecedentes del Conservatorio Nacional de Música y su desarrollo –retomado, por cierto, de la *Reseña Histórica del Teatro en México* de Enrique de Olavaria y Ferrari (1895)- dedicándole exiguo espacio a la que califica de música “bárbara y espantosa” del mundo precortesiano

motivó a profundizar en el tema por lo que me encuentro agradecido con sus participantes. El mismo escrito fue más tarde presentado como una ponencia titulada “Lo popular y lo (o)culto: Música de tradición oral e ‘historias’ de la música en México”, presentada en el *Tercer Congreso Internacional de Cima y Sima: Musicología en Acción*. “*La música en México como factor para la construcción de identidad: Una lectura interdisciplinaria*” en el Centro Nacional de las Artes el 10 de octubre de 2008.

³⁶ Omito considerar también las escasas historias que explícitamente se han dedicado a la música popular en México, es decir, las conocidas obras de Juan S. Garrido (1974), Claes af Geijerstam (1976) y Yolanda Moreno Rivas, que merecen un acercamiento aparte.

(Herrera, 1917: 9). Luego de su señalamiento de la carencia de fuentes para conocer lo que fue la música prehispánica, se limita a hacer conjeturas que subrayan lo “bárbara” que debió haber sido esa música, aunque, evidentemente, con algunas excepciones “afortunadas” para el mundo precortesiano, como el caso de un canto purhépecha que logra, según la autora, “coincidir nota por nota con el tema del *Scherzo* de la Séptima Sinfonía de Beethoven” (1917: 14). Rasgo que, por cierto, había sido identificado previamente por Gustavo E. Campa, mentor de Alba Herrera y Ogazón (Stevenson, 1952). En el caso de otra obra de la misma autora, *Historia de la Música* (Herrera, 1931), del medio millar de páginas que comprende la obra, sólo dedica nueve páginas a una “Reseña del desarrollo musical en México”. Al parecer, lo sucinto del capítulo es acorde a su desconocimiento 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” (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). Sin demeritar aquí los aportes de su estudio en torno a una pretendida “Historia de la Música”, la perspectiva de Alba Herrera y Ogazón adolece de la mínima intención de abordar el campo de la música de tradición oral³⁷.

Otro autor, que si bien no titula su obra como “historia”, pero que en el fondo la pretende, es Rubén M. Campos, quien en 1928 publica su libro *El folklore y la música mexicana*, obra de corte costumbrista y evidente colonización interiorizada. El texto de Rubén M. Campos influye significativamente en la sociedad del México pos-revolucionario temprano y puede comprenderse como uno de varios pilares historiográficos del subsecuente nacionalismo cultural. El acercamiento de Campos se centra en subrayar cómo las tradiciones folclóricas pueden acceder a una música mestiza “superior” que llama el “genio

³⁷ Esta perspectiva no pasa desapercibida en el entorno académico nacional: Jesús C. Romero, desde 1929, critica “el arraigado europeísmo de nuestros músicos y musicógrafos [...] [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).

musical de la raza”. Si bien su aporte en el plano de la música de tradición oral es innegable al subrayar su importancia en un periodo en que las músicas tradicionales eran vistas, en el mejor de los casos, como una curiosidad, su obra está fuertemente condicionada por un contexto ideologizante.

Por ejemplo, es evidente cómo la perspectiva de Campos reduce la vasta multiculturalidad musical prehispánica a la de una sola cultura, es decir, la cultura mexicana. Como otros autores de su tiempo, idealiza el contacto de lo “hispano” con lo “mexicano” contribuyendo a forjar la resultante por excelencia, la imagen complaciente y simplista de lo “mestizo”, producto inequívoco de dos culturas unívocas. Desde su mirada, el intrincado contacto de culturas no sólo europeas y americanas sino africanas y asiáticas en el continente americano es, sin disimulo alguno, simplificado. No pocas aseveraciones son indicativas de su enconado europeísmo, por ejemplo, su reiterado énfasis en subrayar la presteza y capacidad de los naturales para aprender la “alta música” desde la Colonia temprana que si bien admira las capacidades de aprendizaje de los naturales americanos obnubila el complicado juego al que se sujetó la sensibilidad indígena oscilando entre la fascinación y la imposición cultural de los sonidos (Robles Cahero, 2003). Asimismo, las tradiciones musicales indígenas contemporáneas son consideradas por Campos como históricamente estáticas y, en consecuencia, como representativas del pasado prehispánico. El jarabe, en cambio, género “mestizo” por antonomasia, le merece un pintoresco acercamiento que presenta a la “china” y el “charro” como idealizados protagonistas.

Unos años más tarde, en 1933, Miguel Galindo ofrece también una obra historiográfica de orientación nacionalista con una visión complaciente del llamado “mestizaje”. Galindo elabora un discurso que comprende de manera armónica la confluencia de las tradiciones indígenas con las hispánicas y que observa a la música prehispánica como “terrible, lúgubre y sombría” y para la que “tardaba la Conquista [...] que viniera a salvarlas” (Galindo, 1933: 103). Aunque es meritorio que Galindo ofrece un amplio acercamiento al rubro musical 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 como se mezclan las expresiones musicales en ese periodo, 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. Es precisamente ese “folke-lore musical” el que aspira a volverse arte, a transformarse utilizando los cánones de educación musical “erudita” europea para llegar al “arte genuinamente nacional” (529). Lo popular es un carbón bruto que espera a ser convertido en diamante mediante el glorioso advenimiento de “la técnica”³⁸.

En la obra de Galindo puede advertirse que lo popular se visibiliza, en tanto mestizo, campesino y rural, pero donde están ausentes las colectividades indígenas que no aparecen dentro de su horizonte histórico. Abiertamente, 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). Pese a su excedida retórica, la obra se conforma como un ambicioso esfuerzo analítico que pretende ir más allá del plano descriptivo, sin embargo, se encuentra fuertemente impregnada de conceptos deterministas (como evolución, raza y geografía) que en el fondo explican las diferencias entre músicas: para Galindo, las razas “determinan las diferencias fundamentales en la constitución mental de los grupos humanos” (37). Como con Rubén M. Campos (*El folklore y la música mexicana*), en Miguel Galindo es perceptible la idealización de la confluencia de “dos razas” -aborigen y española- en la conformación identitaria de lo nacional y el subrayado uso ideológico-político del folclore, que obnubila, visibilizando, las expresiones populares.

Ocho años después, el musicólogo español Otto Mayer Serra -considerado por José Antonio Alcaraz todavía hasta 1996 “el estudioso más importante de la música escrita en

³⁸ Pero no todo acercamiento “culto” al folklore le parece adecuado a Galindo. Es indicativa, por ejemplo, su viva crítica al llamado “primer mexicanismo” de algunos compositores nacionalistas a quienes tilda de “fanáticos del folklore”; compositores a los que Mayer Serra (1941) comprendió como representantes del “indigenismo musical”.

México”- publica su *Panorama de la Música Mexicana* (1941), obra escrita en tan sólo diez meses de investigación, luego de dos años de estadía en nuestro país. De las 196 páginas que componen el libro, una tercera parte se encuentra vinculada con el tema de la música de tradición oral, sin embargo, en su obra, la generalidad de lo popular se encuentra fuertemente entrelazada 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” del nacionalismo musical. Aun cuando ofrece interesantes comentarios sobre el vínculo entre lo culto y lo popular aportando análisis musicales de cómo se entreveran algunos sonos tradicionales en obras sinfónicas nacionalistas, su *Panorama* no evita calificar la tarea de “creación artística” del compositor nacionalista como una “labor de transformación culta” o “estilización” de canciones populares (1941: 126).

Si bien Mayer Serra se aleja del toque costumbrista y pintoresco que arroja a los discursos historiográficos precedentes –exceptuando el de Gabriel Saldívar- deja, de manera explícita, temas y preguntas abiertas que señala como trabajo para “los folkloristas”, aspecto que delata y pone en cuestión su concepción de “música mexicana”, la cual sólo incluye a la música de tradición escrita. Con Otto Mayer Serra no deja de inquietar la pregunta: ¿si el folclore no fuera tema ineludible del nacionalismo musical mexicano (o de cualquier nacionalismo musical), aparecería en su *Panorama* por propio derecho de existencia en tanto expresión sociocultural de colectividades humanas? Parece que no. Tampoco su lograda contribución a la *Enciclopedia de la Música* de 1944 se libra de este cuestionamiento. Quizá por ello, Mayer Serra decide incluir, tres años después, un apartado (de cuatro páginas) sobre la música popular en su monografía *El estado presente de la música mexicana* (1946) publicada por la Organización de Estados Americanos (OEA). Sin embargo, su sucinta contribución, no oculta su mirada etnocéntrica, como el juicio referente al corrido, género que, según Mayer Serra, “no puede competir con la pureza emocional y la belleza austera de su ancestro hispánico” (Mayer Serra, 1946: 5). En suma, la inclinación abiertamente clasista de Mayer-Serra, “invisibiliza” y subestima lo popular en su perspectiva sobre el pasado musical de México.

En el escenario de esos años, sólo una obra historiográfica consigue una perspectiva más integral y equilibrada, esto es, la de Gabriel Saldívar y su *Historia de la música en México* publicada en 1934. Como el mismo autor señala, su obra llena un hueco dejado por investigadores precedentes al abarcar *incluyentemente* el periodo colonial. Como en el caso de Miguel Galindo, la estructura de su libro refleja la continuidad de un proceso que comienza con la “música precortesiana”, su posterior contacto con la música europea y la multiplicidad resultante de esta interacción. 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. Su acercamiento reconoce, como señala en su prólogo, “los aspectos ignorados de las manifestaciones del conglomerado nacional, en materia de música” (1934: 8). 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. Como señala Roberto Campos:

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)³⁹

La contribución de Saldívar 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.

Aunque Saldívar no deja de ensalzar el mundo prehispánico y emite algunos juicios, opta por dejar a las fuentes hablar por sí mismas, y lo que es más importante: no reduce la multiplicidad de expresiones indias al mundo mexicana, sino que esboza, en la medida de lo

³⁹ Roberto Campos Velázquez (2003) ha analizado a profundidad el contexto de esta y otras historias durante los años del nacionalismo mexicano. En su trabajo, Campos Velázquez hace una lectura crítica de los discursos historiográficos de Rubén M. Campos, Miguel Galindo y Gabriel Saldívar, vinculándolos con aspectos ideológicos y con el contexto socioeconómico y político del primer tercio del siglo XX.

posible, la vasta multiculturalidad indígena al abordar su producción musical por región y etnia. Pese al fuerte europeísmo del entorno académico, Saldívar flexibiliza su oído occidental y visibiliza distintos pueblos originarios (desde los cochimíes hasta los mixtecos y zapotecos) que no habían sido considerados hasta entonces en alguna historia de la música en México. Precisamente uno de sus mayores aciertos es trascender un afán descriptivo al proponer interesantes interpretaciones en torno a la presencia de elementos de raigambre hispánica o prehispánica en la música y danza de varios pueblos indígenas actuales⁴⁰. Por otra parte, 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, pues favorece la construcción de un discurso mestizo nacionalista, su postura es mesurada si se le compara con algunos estudiosos de su generación como Jesús C. Romero, Manuel M. Ponce o Miguel Galindo. Puede cuestionarse a Saldívar su perspectiva “estatista” y su búsqueda de “autenticidad” en las tradiciones musicales indígenas así como algunas libertades interpretativas en torno a esa temática, sin embargo, su labor de síntesis de un vasto corpus de literatura especializada no tiene parangón durante el siglo XX. Su acercamiento a los cantos y bailes prohibidos por el Santo Oficio de la Inquisición asienta los precedentes en torno al tema constituyéndose, todavía hasta hoy, como referente obligado al hablar de las expresiones musicales populares durante el virreinato. Su extenso capítulo sobre la música popular que 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. Sus procedimientos de investigación develan un constante diálogo diacrónico/sincrónico, perspectiva circular, complementaria, pionera en su época, que apuntala lo que hoy podría comprenderse como germen de una necesaria *musicología etnohistórica*.

⁴⁰ Desafortunadamente, Saldívar olvida otorgar explícitamente el respectivo crédito a los autores y fuentes que le sirvieron para conformar partes sustanciales de su texto: por ejemplo, la obra *Unknown Mexico* de Carl Lumholtz, los trabajos de arqueología musical de Daniel Castañeda o los escritos de Juan N. Cordero, Miguel Othón de Mendizábal, Miguel Galindo y Rubén M. Campos; sólo limitándose a decir que conformó su escrito “recogiendo unos datos de aquí y otros de allá” (Saldívar, 1934: 71).

Iniciando la segunda mitad del siglo XX, en 1952, el investigador Robert Stevenson publica su obra *Music in Mexico*, un valioso trabajo, sistemático, claro y bien documentado que es referencia obligada en los estudios musicológicos actuales; sin embargo, Stevenson no puede evitar que su discurso en torno a la música tradicional gire alrededor del nacionalismo musical mexicano. Su ejemplar análisis en torno a la “Temprana música aborigen” acude a los registros fonográficos más antiguos disponibles, los de Lumholtz entre tarahumaras y huicholes, pero siempre vinculados a las intenciones musicales de los compositores nacionalistas. Cabe mencionar que sus interesantes reflexiones sobre lo que significan algunas melodías indígenas (de fines del siglo XIX) en el contexto sociopolítico de la composición musical nacionalista del XX identifican, de manera admirable, la idealización de motivos musicales indígenas como símbolos del heroico pasado indio.

A diferencia de Mayer Serra, Stevenson subraya el complejo proceso transcultural que viven los indígenas y la sociedad novohispana durante el primer siglo de la colonia. Lamentablemente, abandona esta significativa veta de estudio antes de abordar el siglo XVII y encauza su atención casi exclusivamente a la música litúrgica; el interesante juego de prohibiciones y licencias de bailes prohibidos por la Inquisición, cuna de expresiones que a la larga se adherirán al amplio *corpus* de expresiones musicales y dancísticas populares es casi omitido. 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.

Aunque en Stevenson puede observarse mayor atención en lo popular, es indicativo el breve espacio que le dedica explícitamente en el conjunto de la obra; la suma de los apartados sobre “Música secular” (que alude a zarabandas y chaconas, villancicos, jácaras y porto-ricos) y “Música folklórica novohispana” de los siglos XVI, XVII y XVIII no rebasa las diez páginas. Las expresiones populares del siglo XIX (que aluden, entre otros, a los sonecitos del país y los jarabes) le merecen ocho páginas, mientras que a las del siglo XX les dedica una página. 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. Así, puede

observarse que en estos dos pilares de la historiografía musical en México, Mayer Serra y Stevenson, existe un exiguuo interés por el rubro de la música de tradición oral.

A mediados de los años sesenta, aparece otra obra historiográfica sobre la música. La Secretaría de Ecuación Pública le publica a Gerónimo Baqueiro Foster publica su obra *Historia de la música en México*. Aunque su “historia” se circunscribe explícitamente al periodo independiente, aborda de manera profusa la temática prehispánica y colonial como antecedente para hablar del siglo XIX. En torno a la música prehispánica aventura algunas conjeturas cuestionables como: “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, al que dedica gran espacio. Si bien 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 México, pero no la viva cultura musical popular 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 en su historia la clara omisión del aporte africano a la cultura mexicana, aspecto que, inclusive, fue motivo de enconadas polémicas con figuras como Gonzalo Aguirre Beltrán (Ruiz, 2007a).

La historia de Baqueiro Foster restringe lo popular casi exclusivamente al capítulo denominado “Los primeros brotes del nacionalismo musical”. El hecho de vincular lo popular con el nacionalismo habla del contexto ideológico del autor reflejado en tratar de encontrar, mediante el discurso historiográfico, las raíces de la identidad nacional. Su búsqueda gira en torno a los primeros antecedentes del nacionalismo, que encuentra en los “bailecitos de la tierra” del Coliseo. Aunque explícitamente, en su discurso, exalta el valor del folclore, implícitamente lo menosprecia, al utilizar categorías que lo desvaloran como

su oposición popular/culto que el autor comprende como lo popular *versus* lo profesional. 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). Su afán nacionalista lo conduce a exacerbar cualquier indicio de mexicanismo, como el caso de la “Orquesta Típica Mexicana” la cual considera “un monumento en honor del nacionalismo musical de México” (546).

En Baqueiro Foster puede advertirse cómo el folclore 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 académica, pero que nunca es presentada como válida por sí misma, como expresión cultural de esas otras sociedades. 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. En conjunto, el tema de lo popular le merece alrededor de 40 páginas en una obra de 570 páginas en total. Es posible imaginar el vasto alcance de esta obra entre el público general si consideramos que fue un libro editado por la SEP a mediados de los sesenta, fechas de enorme importancia social de esta instancia gubernamental.

Otra obra publicada por esos años fue la *Breve historia de la música en México* de Guillermo Orta Velázquez (1970), editada por la conocida casa editorial de Manuel Porrúa. El acercamiento de Orta divide el contenido de la obra en tres partes: “México Indígena”, “Nueva España” y “México Independiente”. La primera parte enfatiza detalladamente en el mundo mexica describiendo sus fiestas y calendario ceremonial a partir de extensas citas de cronistas. Presenta también una síntesis de las generalidades musicales y subraya la importancia de la música y la danza en la religión mexica relativizando el juzgar esas creencias con criterios actuales. Aunque su obra idealiza varios aspectos de la cultura

prehispánica es destacable que considera el tema prehispánico por derecho propio no necesariamente vinculado al periodo nacionalista del siglo XX. Sin embargo, en su interpretación sobre “La música mexicana pre-cortesiana”, elabora conjeturas cuestionables, tales como derivar de dos nombres de instrumentos musicales -*Zacatan* y *Tunkul*- posibles patrones rítmicos e intervalos interpretados por estos instrumentos o sugerir el uso de modalidad, superposiciones rítmicas y heterofonía en la música prehispánica.

En el apartado titulado “Nueva España” sublima la labor de los frailes evangelizadores a inicios de la colonia y observa la intrincada confluencia entre culturas señalando la persistente importancia de las danzas y el teatro para los indígenas, no obstante, otra vez deja ver comentarios evolucionistas etnocéntricos como el que describe la transición musical prehispánica a la colonial: “De la pentatonía al diatonismo; o dicho en otros términos, del producto de una cultura primitiva a los hallazgos y adquisiciones de un refinamiento superior; de un impulso espontáneo a las sutilezas de los modos eclesiásticos” (1970: 149)⁴¹. Si bien destaca la influencia oriental y mediterránea traída por los peninsulares, el aporte africano lo restringe a un solo párrafo: “su influencia se fue destilando lentamente al contacto con los indígenas y a través de cruzamientos raciales, hasta hacerse patente en inequívocas manifestaciones musicales en diversas regiones de nuestro país” (182). Aunque subraya el nacimiento de “una música nueva y popular” (166) hacia fines del siglo XVI, Orta omite la temática popular para el siglo XVII y XVIII. Lo mismo sucede para el siglo XIX en su capítulo sobre el “México Independiente”.

En suma, Orta dedica al rubro de lo popular, para el periodo colonial e independiente, sólo tres páginas de un total de 493 que conforman al libro. Un “Apéndice” de once páginas al final del libro pretende “visibilizar” algunas expresiones populares mediante un puñado de apresuradas transcripciones y una controvertida retórica que no hace sino evidenciar el

⁴¹ Guillermo Orta (1970: 244) presenta un cuadro comparativo entre los elementos de la música indígena y la europea que es indicativo de los estereotipos en torno a ambas. El esquema da cuenta fehaciente de nociones imperantes en torno a múltiples rubros musicales (instrumentos, melodía, armonía, polifonía, heterofonía, ritmo, idioma, géneros de composición, sistema de notación) que subestiman lo indígena bajo premisas etnocentristas.

escaso conocimiento que tiene el autor sobre tal tema. Así, la intención de Orta por valorar e incluir las expresiones populares no se refleja cuantitativa ni cualitativamente en su obra.

Quizá el aporte historiográfico más conocido del siglo XX haya sido la obra colectiva *La música de México*, coordinada por el compositor Julio Estrada y publicada en 1984. Este ambicioso trabajo divide su acercamiento por periodos. En el llamado “periodo contemporáneo” aparece un apartado sobre “La música popular de México”, escrito asignado a Thomas Stanford, investigador que el editor de la obra considera como el más adecuado para ese propósito.

En el texto de Stanford pueden distinguirse cinco secciones, en la primera de éstas, la “Introducción”, el autor deja entrever en sus primeras tres líneas un objetivo en extremo pretensioso: “Este texto intenta poner al alcance del lector un panorama de la historia de la música popular de todos los grupos culturales que existen y han existido en el territorio mexicano desde las épocas más remotas hasta la actualidad” (Stanford, 1984: 9). Si consideramos que para 1984, Stanford ya tenía un amplio bagaje sobre la vasta riqueza musical mexicana, difícilmente podría justificarse tal aseveración. Curiosamente, el autor siente la necesidad de justificar la presencia de un capítulo dedicado a “la música de los grupos culturales minoritarios y marginados” en un trabajo como *La música de México*, por lo que señala que “estos capítulos tienen lugar en esta historia por tratar de música y músicos existentes en el territorio nacional” (Stanford, 1984b: 9). El comentario no hace más que volver doblemente marginal lo ya marginado ¿por qué debería justificarse el lugar de la música popular en una historia sobre la música en México? Con el fin de justificar su capítulo, Stanford deja escapar otra despectiva aseveración donde la presencia de lo popular se justifica en función de lo culto: “en fin, el estudio de la música popular permite ampliar la historia de los músicos letrados” (Stanford, 1984b: 9). Ante tal argumento se podría cuestionar: ¿no sería válido en sí el estudio de la música de tradición oral sólo por el hecho de ampliar la historia de los “músicos no letrados”?

En el apartado “Época de transculturación” el investigador intenta hacer un panorama de lo ocurrido en la Nueva España desde la conquista hasta aproximadamente 1580. Sin ocuparse

en definir la categoría *transculturación* (o mencionar a su acuñador Fernando Ortiz) menciona que este proceso comenzó luego de la llegada de los primeros españoles y lo ejemplifica ofreciendo datos que cotejan la influencia musical europea sobre la cultura de los nativos americanos. Paradójicamente, el apartado sólo habla de esta influencia y omite hablar de ello en el sentido inverso, esto es, en cuanto al aporte indígena a la cultura peninsular, proceso que se inferiría al hacer uso del término *transculturación*, que implica influencia recíproca. Llamam la atención, además, las frágiles conjeturas que ofrece Stanford generalizando en torno a estos largos y complejos procesos transculturales apoyándose en tan sólo dos fragmentos testimoniales de frailes de la época. Asimismo, los juicios etnocéntricos al autor son recurrentes: “hasta actuales fechas parece que los indígenas mexicanos tienen problemas con la fabricación de este instrumento [chirimía], pues no le dan el volumen ni la sonoridad debidos, aparte de ser de afinación inestable” (Stanford, 1984b: 15). Para los años ochenta, era sabido en el entorno etnomusicológico que el concepto de afinación no existe en ciertas culturas y que lo que entendemos por ese concepto y otros aspectos (como la fabricación de instrumentos o la propia noción de timbre), son criterios estético-culturales que varían de cultura a cultura.

El apartado siguiente, “La música popular durante los siglos XVII, XVIII y XIX” destaca por el magro acercamiento que presenta. El investigador expone tres siglos de la historia de la música popular en una página, y que Stanford justifica de la siguiente manera:

hasta aproximadamente 1580 puede reconstruirse a través del testimonio de los misioneros y gobernantes en el país [...] después, la música popular no vuelve a figurar de manera tan importante en los documentos históricos, a excepción del comentario ocasional sobre alguna danza que se juzga lasciva, sobre la cual acaso la Inquisición publicara algún bando (Stanford, 1984b: 17).

A los ojos de Stanford, el arduo trabajo de investigación documental realizado por Gabriel Saldívar (1934) en el Archivo General de la Nación sobre la música popular durante el virreinato le parece un “comentario ocasional”, aunque no deja de mencionar la relevancia del *jarabe* durante el siglo XIX y la influencia musical austriaca en el norte del país.

Los dos últimos apartados “Música mestiza actual” y “Música indígena actual” ocupan casi la totalidad del trabajo. El primero de estos apartados aborda más de una docena de expresiones musicales a las que atribuye cierta homogeneidad como producto de una

cultura en torno a las haciendas de los siglos XVIII y XIX. La cantidad de conjeturas controversiales que el autor hace en torno a distintos temas son muchas: afirma por ejemplo, que el romance es un género lírico y no narrativo; que “el tocotín, danza azteca, era un género de villancico mexicano” (Stanford, 1984b: 19); que el ritmo sesquiáltero “es de indudable origen árabe en el son ibero y puede posiblemente relacionarse con el vocablo árabe *saraband*” (20); que el término mariachi proviene “del nombre de la mujer a la que con tanta frecuencia se refieren las coplas de los sones de mariachi [...] el sufijo *chi* [...] es diminutivo en náhuatl [...] Mariachi, entonces quiere decir ‘mariquita’ en náhuatl” (25). El son jarocho, el huapango, el son planeco, el son de marimba, la jarana yucateca, la tambora y la chilena corren con mejor suerte y son tratados con mayor rigurosidad. No obstante, su acercamiento sobre el jarabe, el corrido y la canción asienta también afirmaciones controvertidas sobre temas que han sido tradicionalmente polémicos: orígenes y etimologías de los términos o géneros musicales, generalizaciones estilísticas musicales, organológicas y literarias, entre otras.

Cabe señalar que en el segmento final de este mismo apartado, Stanford asienta una cruda crítica a los investigadores que intentan “diferenciar lo nativo de lo español” en sus análisis “como si un dictamen pudiera señalar o aislar al objeto de su orgullo como mexicanos” (45). No obstante, el propio Stanford ocupa bastantes páginas en su estudio para identificar orígenes tanto de géneros como de vocablos y deja ver cierta falta de mesura (que caracteriza buena parte de su trabajo) al afirmar que “a veces para ver estas cosas claramente se requiere de una perspectiva extranjera” (45). Quizá esta misma “perspectiva” lo lleva a hacer descripciones musicales como la que cierra el segmento sobre la canción ranchera: “tiene este género los tipos de acompañamiento de la música norteña, los *chún-ta-ta* y *chún-ta-chún-ta* del corrido, polka, vals, etcétera” [sic] (Stanford, 1984b: 45), descripción que adolece de una mínima rigurosidad musicológica.

En el otro apartado, “Música indígena actual”, Stanford decide no abordar el tema por culturas o etnias, sino que elabora una síntesis acompañada de aseveraciones polémicas, entre otras, por ejemplo, la que sostiene que los indígenas en realidad intentan integrarse a la vida nacional, pero no lo han hecho porque han carecido de medios; así, cuestiona que el

uso del carrizo para confeccionar flautas sea una predilección estética indígena y lo plantea como un condicionamiento:

Preguntáramos si el indígena americano emplea la flauta de carrizo por predilección y la respuesta a la pregunta es casi siempre negativa. La razón de su empleo puede ser económica: el grupo no puede hacer el gasto para comprar otro instrumento que resulte más apropiado a sus necesidades y deseos (49).

De manera paralela, Stanford aborda el tema de las concepciones estéticas indígenas y asevera que: “el indígena actual jamás considera su música en términos de estética. Belleza y proporción son lujos en su vida; no tienen razón de ser. El indígena canta, toca y danza para mantener el orden cósmico del universo” (50). Si bien es cierto que en muchas culturas del país no hay una concepción de esa noción escurridiza que definimos como estética, es muy difícil sostener que no exista una concepción implícita de esa red social de valores que comprende una estética y que va mucho más allá de la “belleza y proporciones” que sugiere Stanford.

Como puede verse, el aporte de Stanford dista de ser riguroso, sin embargo, debe decirse que integra en este apartado algunos elementos interesantes, como el hecho de considerar la base económica de los grupos étnicos del país, la cual condiciona la producción y reproducción musical (en el caso de las mayordomías y los cargos), así como el tema de la identidad cultural y la contribución de la música a la identificación y cohesión social; o el tema de las concepciones del término *música* entre las sociedades indígenas y diferencias sustanciales entre las nociones de baile y danza.

Las conclusiones de Stanford son importantes, aunque parecería que son las de otro escrito. En realidad, sus conclusiones no recapitulan el contenido del trabajo, sino que ponen de manifiesto las razones que lo motivaron a hacerlo: subraya la amplia riqueza de la música popular mexicana, a la cual no se ha concedido el lugar que merece en la vida cultural del país; recuerda los intentos del nacionalismo musical mexicano, pero los considera superficiales pues no revelan “una comprensión a fondo de las formas y conjuntos instrumentales” (78); enfatiza la importancia de dar a conocer y concientizar a la sociedad mexicana de esta riqueza y diversidad cultural; y señala la importancia de poner en diálogo a los músicos populares indígenas y mestizos respecto de sus tradiciones para fortalecer a

las culturas minoritarias y enriquecer la “identidad musical nacional”. Paradójicamente, su propio trabajo no contribuye a lograr estos objetivos, pues su tratamiento en torno a lo popular adolece de una perspectiva rigurosa que mucho ayudaría a concederle, como él mismo señala, su justo lugar a la música popular mexicana: la estructura del texto, sus criterios de ordenamiento, sus polémicas interpretaciones acompañadas de comentarios etnocéntricos invisibilizan una dimensión real de las expresiones musicales de tradición oral.

En Stanford, el importante caudal de datos etnográficos de primera mano es obnubilado por un limitado bagaje académico para interpretarlos, hecho que lo convierte en un texto lleno de afirmaciones apresuradas. Desafortunadamente, muchos de los argumentos y conjeturas expuestas se reprodujeron subsecuentemente en otras publicaciones, lo que no es raro si recordamos que *La música en México* supondría legitimidad académica al ser publicado por la UNAM y constituirse como el único intento de gran envergadura para abordar la historia de la música en México desde una perspectiva colectiva y multidisciplinaria durante el siglo XX.

Luego de estas lecturas, pueden apuntarse algunas reflexiones. La revisión pone de manifiesto la gran diferencia cuantitativa y cualitativa que dedican los autores a la música de tradición oral. En otras palabras, puede decirse que la información que aparece en las historias de la música en torno a las expresiones musicales de tradición oral es insuficiente. Es posible atribuir esta omisión a una supuesta falta de conocimiento en torno a éstas, sin embargo, parece que lo que ha caracterizado a los distintos acercamientos historiográficos han sido posturas poco incluyentes y clasistas que dejan ver concepciones etnocéntricas muy arraigadas sobre lo que se entiende por “historia” y por “música”. Tales asunciones suponen una separación tajante entre lo popular y lo culto. Pero esa separación es un tanto forzada. Entre otros autores, Antonio García de León ha destacado “la circularidad e interdependencia que existe entre la cultura popular y la cultura académica escrita sobre todo en el territorio casi intangible de la literatura y la música” (García de León, 1995: 111). Por lo menos durante la segunda mitad del siglo XVII y el siglo XVIII en cuantiosas expresiones musicales parece difícil discernir con

claridad lo culto de lo popular, dualidad que más asemeja un continuo interconectado que una oposición.

Las historias de la música, indudablemente juegan un papel como obras de síntesis, sin embargo, no necesariamente incluyeron lo popular por derecho propio, sino siempre en función de la creación musical nacionalista. En las historias de la música revisadas, la mayoría de los autores caen en la práctica de incluir históricamente lo popular como expresión musical que aspira, diría Mayer Serra, “a estilizarse”, sólo visible en función de “lo culto” e invisible como expresión que por derecho propio tendría un lugar en la historia. También es interesante observar, por ejemplo, como la mayoría de las historias ineludiblemente han abordado el pasado musical prehispánico, pero le otorgan nulo seguimiento a la música de los pueblos originarios y sus procesos transculturales, en un claro ejemplo de idealización del pasado indígena que no observa su presencia en la práctica musical actual. En realidad, la historia del mundo musical prehispánico sólo ha servido como una introducción a la historia de la música académica nacionalista; los inicios apelan, evidentemente, a la semilla de la nacionalidad: la música prehispánica. El interés en lo indígena se diluye en cuanto se aborda la llegada de los europeos al continente americano, en lo subsecuente sólo se retoma para idealizar y resaltar la capacidad de los nativos para aprender “sumisamente” la alta cultura, para luego de un salto histórico, llegar a los grandes compositores nacionalistas.

Las perspectivas historiográficas analizadas aquí pueden entenderse en el plano contextual del siglo XX, pero difícilmente podrían encontrar justificación en el presente siglo. Pero quizá más importante que increpar las concepciones del pasado, sea cuestionar las del presente: es difícil pensar una historia de la música del siglo XXI sin la inclusión cabal de la música popular: hoy por hoy, lo popular probablemente sea lo que define y representa en mayor proporción una identidad musical mexicana.

2. El registro fonográfico y el surgimiento de la etnomusicología en México

Como consecuencia de la notable importancia que adquirieron los archivos fonográficos en EU desde los años treinta, la investigación estadounidense realizó abundante registro fonográfico-musical durante el segundo tercio del siglo XX en varios lugares del mundo. Este impulso tuvo su reflejo en México mediante un puñado de investigadores estadounidenses que entre 1940 y 1968 realizaron registro en el medio rural mexicano. La incidencia de esta facción de estudiosos tendría importantes repercusiones a fines de los sesenta, no sólo en la forma de estudiar la música tradicional sino en la manera de comprender la disciplina en un periodo de transición disciplinaria en que el “Folklore musical” comenzó a comprenderse como “etnomusicología” en el ámbito académico mexicano. El presente apartado pretende abordar como este impulso recolector, de escasas pretensiones analíticas, promovería la “fetichización” de la música en el quehacer de una pequeña comunidad de investigadores que sustentó el rumbo disciplinar principalmente en la publicación de fonogramas y la creación de acervos fonográficos. Es necesario aclarar que el término “fetiche” no se utiliza aquí en el sentido estricto de la psicología, sino en un sentido muy general, entendiéndolo como la veneración excesiva de la parte como sustitución del todo; es decir, en el plano musical, fijando la atención en el producto evidente, inmediato, sonoro-musical, separándolo de su contexto y eliminando con ello el entorno cultural y social del que se desprende.

En 1885, mientras que en México apenas se comenzaba a conocer el concepto de Folclore, en Europa se asentaban 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 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 de campo en México. El uso pionero de registro fonográfico-musical con fines etnográficos en México se atribuye al noruego Carl Lumholtz quien entre 1890 y 1898 realizó varias expediciones al noroeste y occidente del país. En su expedición de 1898, que duró cuatro meses,

Lumholtz regresó a territorio tarahumara y huichol para complementar material, resolver dudas y grabar con un gramófono “sesenta melodías de estas tribus” (Lumholtz, 1902a: XIV). 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. 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 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. No obstante que Lumholtz subestimó la influencia hispana en las culturas indígenas suponiendo el aislamiento histórico de éstas, sus aportes en torno la cultura mexicana son indiscutibles. Lumholtz practicó una antropología integral, observando casi siempre una orientación amplia sin influencias positivistas y sin los enfoques evolucionistas etnocéntricos 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.

Sin duda, uno de los estudiosos más destacados de este periodo fue el antropólogo alemán Konrad Theodor Preuss quien inició su trabajo en la Sierra del Nayarit en 1905 mientras Lumholtz continuaba sus pesquisas etnográficas en México. La primera estancia de Preuss en la sierra duró 19 meses ininterrumpidos, en ese lapso, visitó comunidades coras, huicholes y mexicaneras para recolectar una gran cantidad de mitos, cuentos y cantos. Entre los coras, Preuss distingue pronto la importancia de los cantos antiguos como portadores de aspectos centrales de la cultura por lo que registra en cilindros de cera el inicio de más de treinta de sus cantos. La importancia que otorga Preuss a los cantos como expresión de la cultura intelectual indígena se refleja en muchos de sus escritos, sin embargo, despunta en su obra *Die Nayarit-Expedition [La expedición al Nayarit]* (1912), que aborda los elementos míticos de la religión cora. 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. 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. 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 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 ese escrito, Hornbostel ofrece un análisis basado en dos piezas musicales grabadas en campo por Preuss, su interés se dirige a las influencias culturales identificables en la música, pero destaca el énfasis que pone en la relación entre texto y melodía. 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. Las conclusiones de Hornbostel son admirables y sugieren importantes líneas de análisis musicológico que hasta hoy no han sido trabajadas.

Quizá lo más sorprendente de los escritos de Preuss, sea su integral bagaje antropológico que realmente advierte una constante conciencia musical para observar e interpretar la cultura. Como Eduard Seler, su maestro, Preuss concibió su acercamiento a las manifestaciones musicales no sólo observándolas como parte de la cultura, sino como vehículo y expresión fundamental de la cultura, adelantándose con ello a los acercamientos culturalistas a la música por más de medio siglo. Sorprendentemente, el trabajo de Preuss y Hornbostel fue prácticamente ignorado por la generación de folclorólogos mexicanos de la primera mitad del siglo XX.

En el ámbito académico mexicano, ningún medio de grabación fonográfica se vinculó con las investigaciones etnográficas sino hasta inicios de los veinte, después de la revolución mexicana, cuando Manuel Gamio, conocido ideólogo indigenista de los gobiernos posrevolucionarios, lo integró como herramienta de recolección en su proyecto sobre el valle de Teotihuacán; un ambicioso proyecto que pretendía regionalizar el territorio nacional de acuerdo a sus características físicas, biológicas, económicas, lingüísticas, históricas y socioculturales. Los resultados de esa magna empresa son publicados en 1922 en *La población del valle de Teotihuacán* que, de acuerdo a su “enfoque integral”, incluyó la participación de una gran cantidad de especialistas en distintas disciplinas y entre las que se incluyó el Folclore.

La obra de Gamio muestra una de las primeras colaboraciones palpables entre antropólogos y músicos en un proyecto de investigación mexicano. Dicho proyecto implicó la realización de los primeros registros fonográfico-musicales de orientación etnográfica hechos para una institución mexicana. Es muy probable que Gamio haya considerado la posibilidad de grabar música en Teotihuacán por influencia del antropólogo pianista Franz Boas, su mentor y maestro en la Escuela de Columbia. Los comentarios en torno a la música fueron asignados a dos figuras de formación conservatoriana que fungían como autoridades en el campo musical de entonces, pero 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. En general, los comentarios desdeñan el carácter general de la música y tienen intenciones descriptivas formales que no aterrizan en el terreno analítico.

Aunque hacia 1930 había interés en la recolección científica de cantos autóctonos por medio de discos fonográficos en la Comisión Técnica de Folklore, instancia del Conservatorio Nacional de Música derivada de los Congresos Nacionales de Música, este propósito nunca se llevó a cabo. Tampoco se realizó registro fonográfico en los enormes trabajos de campo de Francisco Domínguez y Roberto Téllez Girón por falta de recursos. Vicente T. Mendoza, por su parte, siempre se rehusó a hacer registro fonográfico,

echando mano de la metodología tradicional de transcribir *in situ* mediante dictados musicales. En realidad, no se echó mano cabal de esta herramienta tecnológica sino hasta muy entrado el siglo XX.

De acuerdo con Erika Brady (1999), durante la primera mitad del siglo XX, hubo un fuerte auge de la grabación musical etnográfica en los Estados Unidos. Tan sólo el acervo estadounidense de cilindros fonográficos provenientes de ese periodo es impresionante, George Herzog (1936) estimó que entre 1890 y 1935 se grabaron más de 14 mil cilindros sobre tradiciones norteamericanas. Algo parecido sucedió con las grabaciones en discos y cintas magnetofónicas: el entusiasta estudioso John Lomax, por ejemplo, percibió la urgencia de documentar las tradiciones musicales y literarias que se desvanecían día a día en manos de “la modernidad”, y de esa forma logró conformar un enorme acervo. El auge estadounidense de registro fonográfico del segundo tercio del siglo XX pronto se extendió hacia otras naciones como al vecino país del sur, México.

Entre 1940 y 1968, varios investigadores estadounidenses realizaron grabaciones musicales etnográficas en territorio mexicano. 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, publicada en 1945. 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.

Otros investigadores como Samuel Martí y Lilian Mendelssohn también realizaron grabaciones etnográficas en México durante los años cuarenta y cincuenta. Sin embargo, tres fueron los investigadores estadounidenses que ejercieron profunda influencia no sólo en el ámbito de la difusión de la música tradicional mexicana sino en el propio desarrollo

de la etnomusicología en México como disciplina; es decir, Henrietta Yurchenco, José Raúl Hellmer y Thomas Stanford.

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 en su automóvil particular. Yurchenco, pianista de profesión, había perdido su trabajo como locutora en un programa de folclore musical en la radiodifusora pública de Nueva York (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. De hecho, 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, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, Amalia Hernández, Frances Toor y Luis Sandi, entre otros. Pero fueron Alfonso Caso, Daniel Rubín de la Borbolla y Jaime Torres Bodet quienes desde sus importantes puestos públicos en la SEP y el INAH favorecieron su labor en México. 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. Yurchenco es invitada a dar múltiples conferencias en las que el plato principal de las charlas son las grabaciones de campo. Durante 1942 y 1943, Yurchenco es invitada por Manuel Gamio, director del entonces Instituto Indigenista Interamericano para preparar una serie de programas para radio en coordinación con la División de Música de la Unión Panamericana a cargo de Charles Seeger (Yurchenco, 2003).

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 e, inclusive, le hizo la transcripción de música chiapaneca que aparece en el artículo de Yurchenco publicado en 1943. Raúl Guerrero, por ejemplo, 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 estadias entre los coras, huicholes, seris, tarahumaras y yaquis entre 1944 y 1946.

Los informes de campo de Yurchenco contienen notas sobre aspectos generales de la música, su función y significado, sin embargo, su énfasis es en las grabaciones. Como lo menciona en sus memorias, en realidad, para Yurchenco, las misiones de trabajo de campo 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 ofrece consejos técnicos para enfrentar la grabación en campo. En su artículo “La Música Indígena en Chiapas” (1943) asienta: “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” (Yurchenco 1943: 311). En otro de sus escritos, “Grabaciones de música indígena” (1946a), prácticamente plantea una metodología de grabación y las ocasiones en que estas pueden efectuarse; aunque hace generalizaciones descriptivas de la música y los instrumentos, reiteradamente enfatiza en que la música tradicional desaparece gradualmente y que “Por este motivo, la grabación de la música india, especialmente de la más primitiva, es preciso emprenderla sin demora.” (1946a: 78). Su artículo “La recopilación de música indígena” (Yurchenco 1946b) habla de la “técnica de campo” para recoger música autóctona y prácticamente es un manual didáctico de consejos de grabación dirigidos a jóvenes investigadores.

Para Yurchenco el primer paso en la investigación es grabar y el segundo paso es la difusión de los materiales. Yurchenco persigue fines específicos: la grabación sirve primordialmente como documento útil para el compositor, para programas de radio o para musicalizar películas y no “para ser encerrado en archivos para el uso exclusivo de técnicos y científicos” (326). Es curioso que su bagaje cosmopolita y su experiencia radiofónica neoyorquina que le permitió conocer de cerca de 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.

Otro estudioso estadounidense de esos años que ejerció significativa influencia en México fue José Raúl Hellmer. La formación musical de Hellmer fue autodidacta, sin embargo, como Yurchenco, contaba con experiencia como locutor radiofónico en la Panamerican Radio de Filadelfia. Hellmer llega a México alrededor de 1946. A poco tiempo de haber llegado, logra ser nombrado comisionado permanente del área de Folclore en la Sección de Música del INBA donde trabaja de 1947 a 1965. Con ese cargo, Hellmer realiza abundante trabajo de campo con el propósito principal de hacer registro fonográfico. Hellmer conforma un enorme acervo de grabaciones de campo y también un laboratorio con aparatos mecánicos de reproducción y grabación de discos. En 1956, Hellmer conoce a Stanford con quien comparte durante tres años experiencias y enseñanzas.

En los cincuentas y sesentas, Hellmer publica cerca de una decena de grabaciones: *México, Alta Fidelidad!*, *Mexican Panorama* y *Música Prehispánica y Mestiza de México* son algunos de sus fonogramas más conocidos. Con la experiencia que Hellmer adquirió en el medio rural mexicano del país, esta figura carismática y generosa, pronto se convirtió en un especialista pragmático en cuestiones relativas a la música folclórica. Su pequeño laboratorio de grabación en el sótano del Palacio de Bellas Artes recibía a toda clase de interesados que iban a consultarlo con regularidad. De 1962 a 1964 produce y protagoniza la serie radial “Folclore mexicano” transmitida por Radio Universidad.

Los informes de campo de Hellmer todavía permanecen archivados, es probable que allí se encuentre información fundamental relacionada con las grabaciones que realizó, pues poco aparece en su escasa obra escrita publicada, la cual se reduce a un puñado de ensayos cortos. Hellmer, como Yurchenco, tenía 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. La cuestión es que esta manera de presentar la música 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, de hecho, correspondió a Hellmer conformar el primer archivo fonográfico

institucional de música de tradición oral en México, sin embargo, su acercamiento a las tradiciones musicales generalmente mostró escasa profundidad cultural.

Otro investigador que influye sustancialmente en el desarrollo de la etnomusicología en México es Thomas Stanford, quien llega al país en un periodo histórico crucial, esto es, cuando la camada de investigadores folcloristas precedentes está a punto de desaparecer y con ello, su influencia en el rumbo de la disciplina. Stanford arriba a México en 1956. Poco después de su llegada comenzó a laborar como encargado del Laboratorio de Sonido del Instituto Nacional de Antropología e Historia, iniciando su labor recopiladora fonográfica en varias regiones del país.

Las grabaciones de campo realizadas por Stanford pronto tuvieron impacto. De hecho, el primer fonograma de música tradicional que produjo el INAH, en 1962, contenía grabaciones realizadas por Stanford en los Altos de Chiapas (durante 1957 y 1958), aunque la edición no se comercializó como se esperaba. Fue un poco después que la publicación de grabaciones de campo tendría un pronunciado auge: como consecuencia de un *Curso de Introducción al Folklore* organizado en agosto de 1963 en el INAH, y en el que participaron como ponentes connotadas figuras como Gerónimo Baqueiro Foster y Vicente T. Mendoza, el entusiasta antropólogo Arturo Warman propone editar un disco con materiales grabados por él y Stanford que dé cuenta de algunas de las tradiciones musicales abordadas en el curso. Con ese fonograma, editado en 1964, titulado *Testimonio Musical de México*, daría inicio un inusitado interés por la publicación de grabaciones de campo de música tradicional. Varios de los primeros 13 fonogramas “clásicos” de la Serie *Testimonio Musical de México* del INAH contienen materiales grabados por Stanford.

Como sus predecesores, Stanford otorgaría especial importancia al registro fonográfico de campo; su acervo personal de grabaciones cuenta como una de las colecciones individuales más grandes del país. Si bien es cierto que los escritos de Stanford procuraron otorgar cierta contextualización a la música grabada, en lo general, no fue ese su principal interés y su obra, de hecho, prácticamente carece de pretensiones teóricas. En 1966, en una reseña crítica sobre el informe de campo y las transcripciones musicales de un reconocido

folclorista como Roberto Téllez Girón, Stanford claramente explicita que “el más grande impulso a la actividad etnomusicológica ha sido la grabadora portátil, precisamente porque ha liberado al investigador de las limitantes de la notación musical y ha hecho su trabajo más significativo” (Stanford, 1966b: 103). En ese y otros escritos, Stanford deja ver su valoración superlativa del registro fonográfico (Stanford, 1968b), incluso como argumento para cuestionar la labor transcriptor folclorista de algunos investigadores precedentes (Stanford, 1966a).

En general, el trabajo de Henrietta Yurchenco, Raúl Hellmer y Thomas Stanford se caracterizó por un énfasis más descriptivo que analítico. La relevancia que tomó el registro fonográfico en su quehacer muestra dos caras un tanto contradictorias, por un lado, registran históricamente de manera fonográfica expresiones sonoras que de otra manera habrían sido difícil de conocer a la postre, pero, por otro lado, esas mismas grabaciones, registro parcial de la cultura musical, corren el riesgo de representar el todo cultural musical; el mero producto sonoro se convierte en *fetiché*, mientras que los problemas de fondo (las condiciones de vida de los músicos, la circunstancia histórica de las colectividades que producen las expresiones musicales, su manera de integrarse al entorno regional y nacional, los valores socioculturales relacionados con la producción musical) están poco presentes en el discurso de estos autores.

Es de notar que ninguno de ellos mantuvo un diálogo cercano con la academia folclorista o etnomusicológica estadounidense de su tiempo: en muy rara ocasión citan o mencionan en sus escritos a algún investigador estadounidense de los años 40s, 50s y 60s, periodo especialmente fértil en el desarrollo disciplinar estadounidense. En ese sentido, las notas que acompañaron los fonogramas de estos tres autores distan de los acercamientos de otros contemporáneos suyos como Gertrude Kurath, Gilbert Chase o George List. Evidentemente, ese desinterés analítico es fácil pasarlo por alto si se valora su enorme labor recopiladora fonográfico-musical de innegable importancia y valor histórico.

Si bien estos tres investigadores ejercen un impacto social con su labor de difusión mediante fonogramas, conferencias y programas de radio, su mayor influencia quizá se

haya advertido en el pequeño grupo de estudiosos mexicanos que se iniciaban en el estudio académico de la música de tradición oral. Esta siguiente generación compuesta por investigadores como Felipe Ramírez Gil, Irene Vázquez, René Villanueva, Gabriel Moedano, Mario Kuri, Arturo Lieberman, Eduardo Llerenas, Margarito D. Vargas, Ernesto Cortázar, Mario Montes, Rodolfo Sánchez Alvarado, se inclinan a grabar profusamente en campo, influidos por la opinión de que las tradiciones irían en declive o cambiarían rápidamente, frente al gradual auge de algunos medios masivos de comunicación⁴². El trabajo de esta generación en el medio rural se define

[...] fundamentalmente atendiendo a la urgente recolección de campo frente a los acelerados procesos de cambio en las culturas tradicionales. [...]. Es la generación que inicia el camino por diversos temas musicales de carácter regional, pero además contribuye de manera institucional, con el registro sistemático, clasificación y estudio de la música de tradición oral. Esta generación que ha sido testigo de la tradición antigua y de la emergencia de tradiciones inventadas ha advertido la necesidad de registrar y documentar los “sones de los anteriores”, ante los cambios que se vislumbran en el futuro de las tradiciones populares, campesinas e indígenas (Chamorro, 2002b: 6-8)

Hay que recordar que a fines de la década de los setenta, precisamente cuando comienza a haber cierta emancipación disciplinar de los constructos ideológicos nacionalistas, se sienten con mayor fuerza los efectos de los medios masivos de comunicación en las tradiciones musicales. Los cambios en algunas tradiciones musicales son drásticos, aunque una gama de procesos y respuestas pueden observarse: desde las tradiciones que tienden a desaparecer, hasta las que rápidamente se adaptan, o las que resurgen del olvido integrando nuevos elementos culturales.

Así, no obstante a que en México residieron y trabajaron extraordinarios investigadores estadounidenses como Charles Boilès (1961-1967) o Gertrude Kurath (1960), que supieron equilibrar el valor del testimonio fonográfico con el valor del análisis, por diversas razones estos no ejercieron un impacto significativo en el ámbito etnomusicológico mexicano, apenas en ciernes. Quizá, parte de las repercusiones académicas (y hasta sociales) del trabajo de Yurchenco, Hellmer y Stanford se debe a la legitimidad que les otorgaba el hecho de trabajar para las dos principales instancias culturales del gobierno mexicano

⁴² De entre ellos, es quizá Arturo Warman quien toma más acuciosamente la labor recopiladora, de la que emanaron los 15 primeros discos de la conocida serie de fonogramas *Testimonio Musical de México*. Aquí, el papel de la relación entre Thomas Stanford y Arturo Warman, en los años sesenta, toma especial relevancia con la eventual conformación de esa serie patrocinada por el INAH.

(INBA-INAH). Por otra parte, su aporte coincidió con coyunturas históricas favorables como el auge de la radiofonía en México y el impulso de difundir música indígena por ese mismo medio.

Hay que recordar también que al iniciar la década de los setenta desaparecen los últimos exponentes del llamado “Folklore musical” dando paso a la recién adoptada etnomusicología, que, en el caso mexicano, fundamenta su quehacer principal en la conformación de archivos fonográfico-musicales. El registro fonográfico perdura casi exclusivamente como *un fin* (y no como *un medio*) en el quehacer etnomusicológico en México durante los setenta⁴³. La influencia del trabajo de tres peculiares investigadores estadounidenses colaboró a fraguar el “fetichismo” del registro fonográfico, el cual fue paulatinamente cediendo ante el surgimiento de las primeras monografías etnomusicológicas que otorgaron mayor valor al análisis del contexto sociocultural. No obstante, es indiscutible que esos tres investigadores legaron un importante acervo de grabaciones históricas en torno a estilos musicales que de otra manera no habrían podido ser escuchados en tiempos actuales.

3. Conclusiones

El presente capítulo examina dos maneras de representar lo que ha sido el principal objeto de estudio disciplinar, es decir, la música de tradición oral. A partir de lo que se entiende aquí por “invisibilización” y “fetichismo”, el análisis de ocho historias de la música en México muestra que lo que ha sido considerado prioritariamente como “música” ha sido la llamada música “cultura”, otorgando muy poca atención a la música “popular”. En lo general se invisibiliza a ésta última apenas abordándola (representada mediante enfoques etnocéntricos) u omitiéndola de tajo en la historia. También es frecuente que la mención a

⁴³ Un estudio que marca un hito durante los años setenta y que escapa a esta perspectiva es el del *Son del sur de Jalisco* de Irene Vázquez Valle. Una de sus particularidades es que cuenta como la primera monografía acompañada de fonogramas y basada en trabajo de campo sistemático realizado entre 1974 y 1975.

lo popular sea sólo un preámbulo ineludible para el tema de la composición académica durante el nacionalismo musical mexicano.

El acercamiento devela un juego constante de “visibilidad” e “invisibilidad” de la música popular, donde una vasta multiplicidad musical es vista de manera simplista o reducida a un par de conocidas expresiones tradicionales como los jarabes o el mariachi. Lo “visible” entonces, sin sustancia, se “invisibiliza”, oculta su dimensión cabal y sólo adquiere valor en función de legitimar a la “alta cultura”. Dichos discursos historiográficos, en diferentes momentos del ámbito musical del siglo XX, evidencian miradas clasistas y un pronunciado colonialismo interiorizado. Si bien es posible entender estos acercamientos excluyentes como característicos de un tipo de mirada presente durante el siglo XX, la revisión lleva a reflexionar sobre las perspectivas de representación de las expresiones musicales para el siglo XXI. Una mínima conciencia musical instiga a rehusar una historia de la música en México que, por clasismo o racismo, consciente e inconsciente, justifica la exclusión de “otras” colectividades. Dichas historias han jugado un importante papel ideologizante, que de paso ha contribuido a la legitimación de la “alta cultura”.

La presente lectura pretende alentar la búsqueda de nuevas miradas historiográficas que den cuenta integral de nuestro pasado musical. Tal reflexión apunta a la necesaria presencia de construcciones historiográficas incluyentes, actuales, que comprendan lo musical desde perspectivas acordes a una nación pluriétnica y multicultural; acercamientos que intenten matizar las fronteras no sólo entre lo popular y lo culto en la música, sino entre tradiciones disciplinarias y comunidades epistémicas supuestamente antagónicas. Sólo de esa manera podrá vislumbrarse realmente el papel de la música en esa pretendida “identidad nacional” conformada de múltiples identidades musicales.

Por otra parte, el presente capítulo toma también como objeto de estudio otra manera de representar las tradiciones musicales, es decir, mediante los registros fonográficos. Esa herramienta tecnológica tuvo central relevancia investigativa durante el periodo en que comenzó a utilizarse la palabra etnomusicología para denominar a la disciplina. De hecho, el registro fonográfico y la publicación editada de fonogramas prácticamente se convirtió

en el quehacer definitorio de los etnomusicólogos de esos años. El fonograma, como tal, adquirió un peso enorme acreditando un valor superlativo al resultado sonoro como muestra representativa músico-cultural, pero otorgando menos atención a las matrices socioculturales que daban vida a esos productos sonoros.

Los antecedentes de esa suerte de “fetiches” musicales pueden rastrearse hasta la labor de tres figuras centrales en el desarrollo disciplinar: Henrietta Yurchenco, Raúl Hellmer y Thomas Stanford. Estos investigadores, con escasas pretensiones analíticas, marcarían la pauta de “fetichización” de la música en una generación de investigadores subsecuentes que sustentó el rumbo de la disciplina en la publicación de fonogramas y la creación de acervos fonográficos. Evidentemente, el formato de fonograma constreñía la información que podía incluirse sobre la música, sin embargo, finalmente, lo sonoro como tal, tenía el mayor valor para representar una cultura. Su proceder forjó un modelo de investigación poco interesado en los contextos musicales, centrado casi exclusivamente en la recolección grabada de piezas musicales que todavía hasta hoy encuentra adeptos y seguidores en el quehacer etnomusicológico actual.

La grabación como “fetichismo”, cosificadora de expresiones musicales, se consolida en la década de los setenta de la mano de un impulso “rescatistas de tradiciones” y la conformación de acervos fonográficos denominados “fonotecas”. Este mismo proceso da cuenta de una incipiente institucionalización de la etnomusicología en México acompañada de un auge del registro fonográfico institucional, que puede observarse en el quehacer del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN), el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS), el Fondo Nacional de Fomento para las Artesanías (FONART), el Instituto Nacional Indigenista (INI) y la Dirección General de Arte Popular (DGAP). En general, el impulso recolector fonográfico de este periodo contribuye sustancialmente a la documentación, más que al análisis de las expresiones en cuestión, coadyudando a obnubilar el contexto de emergencia de la música.

Capítulo 4.

Las interrogantes y los derroteros teórico-metodológicos.

La pertinencia se define en relación a diversas finalidades: si las finalidades no se identifican, ¿cómo podremos evaluar razonablemente la pertinencia?

Jean-Louis Le Moigne

1. Una mirada a las perspectivas organológicas.

El estudio sistemático de los instrumentos musicales (organología) ha jugado un papel fundamental en el desarrollo de la etnomusicología en México. Como tal, la organología no se ha diferenciado explícitamente del conjunto disciplinario ya fuese como una subdisciplina o como un campo de estudio independiente, sin embargo, eso no le ha restado preponderancia en el quehacer etnomusicológico. El estudio de los instrumentos musicales y artefactos sonoros ha sido visto como una labor prioritaria e intrínseca a la investigación musical desde los inicios disciplinarios. El presente capítulo pretende ofrecer un análisis del desarrollo histórico de la organología en México dentro del campo etnomusicológico, haciendo énfasis en la permanencia histórica de temáticas y orientaciones metodológicas, o bien, en el tipo de cambios que han surgido en ambos rubros al paso de los años.

Como señala Sue Carole De Vale (1990), el estudio organológico puede dividirse en tres tipos de orientaciones: organología analítica, organología clasificatoria y organología aplicada. Si bien cada una de estas vertientes ha producido conocimiento en el ámbito etnomusicológico mexicano, el presente estudio sólo se limita a ofrecer un análisis de una sola de estas vertientes, es decir, la primera de éstas, organología analítica, dejando para un eventual trabajo futuro las otras dos vertientes. El análisis dista de ser exhaustivo, pues se aluden sólo los trabajos más representativos -ya sea en términos de la importancia de su aporte o por su papel como referentes disciplinarios- agrupados por afinidad metodológica y temática.

A saber, no existen escritos precedentes que hayan ofrecido un balance general de investigaciones organológicas, aunque pueden hallarse algunas revisiones enfocadas en regiones específicas (Rivera, 1980; Chamorro, 1992); temáticas particulares (Mendoza, 1941f; Stevenson, 1952; Hellmer, 1964; Contreras, 1988; Adje Both, 2010); o bien, recuentos disciplinarios que parcialmente enumeran investigaciones organológicas (Romero, 1947a; Vázquez, 1988a). En general pueden diferenciarse dos grandes divisiones en los acercamientos organológicos: el estudio de artefactos sonoros antiguos abordados mediante enfoques derivados o influidos principalmente por la arqueología, y el estudio de instrumentos más recientes estudiados desde una perspectiva prioritariamente etnohistórica y etnográfica. Las siguientes páginas abordarán, primero, el desarrollo de la arqueomusicología, para luego, adentrarse en el estudio de instrumentos recientes.

1.1. Acercamientos organológicos de orientación arqueomusicológica.

Cuando menos desde 1933, al estudio de los artefactos sonoros antiguos y el pasado musical remoto se le ha conocido como “arqueología musical” (Castañeda y Mendoza, 1933), un término que actualmente tiene connotaciones epistemológicas particulares. Otro término que también se ha usado paralelamente ha sido el de “Arqueología de la música”, tampoco exento de ciertos matices. De acuerdo con Arnd Adje Both (2009):

En un sentido amplio, la arqueología de la música es el estudio del fenómeno del sonido y las conductas musicales del pasado. [...]. Aun cuando ‘arqueología de la música’ es el término más frecuentemente utilizado, puede ser engañoso usarlo como se hizo en la disciplina a inicios de los años ochenta. Primero, no siempre puede suponerse que un particular concepto de ‘música’ haya existido, especialmente para las sociedades que no produjeron fuentes escritas [...]. Segundo, las fuentes concernientes a la materia en estudio no necesariamente pueden ser arqueológicas. [...]. No obstante, hasta ahora no ha habido un mejor término alternativo que haya sido propuesto, ‘arqueomusicología’ [...], ‘paleo-organología’ [...], ‘etno-arqueomusicología’ [...], ‘filología de la música’ [...], o ‘arqueoacústica’ [...], se relacionan con fuentes y acercamientos de la arqueología de la música particulares y por tanto no pueden ser aplicados para describir el campo de estudio en su conjunto. (Adje Both, 2009: 1-2)

Como puede observarse, la arqueología de la música no es necesariamente “arqueológica” en términos de metodología y tampoco se dedica exclusivamente a lo que en nuestra cultura comprendemos etnocéntricamente como “musical”. En ese marco, la búsqueda de un

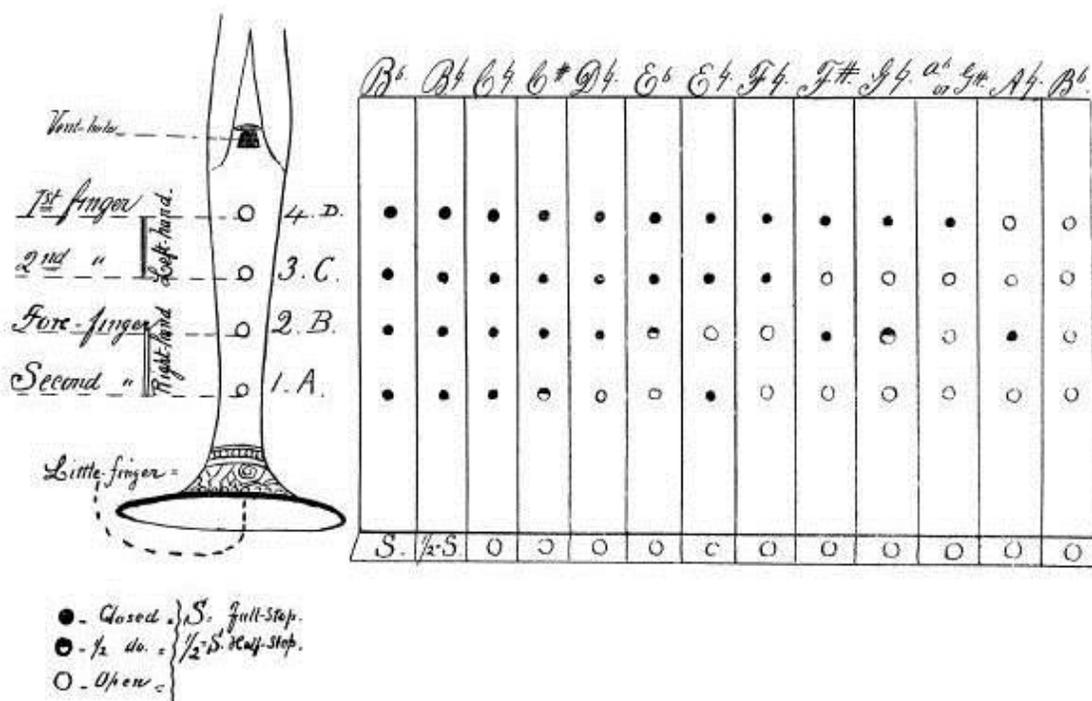
término preciso -o en su caso, neutro-, que dé cuenta del carácter obligadamente interdisciplinario de este campo, sigue pendiente. No obstante, en el fondo, lo más importante es subrayar su amplio campo de intereses y la diversidad de sus herramientas metodológicas. Aquí se adoptará el término “Arqueomusicología”, una denominación que pretende dar cuenta de un tipo de conocimiento generado de raíz en la interdisciplina con la preeminencia de la arqueología y la musicología en su enfoque, pero tomando a la música como objeto central de estudio (Hickmann, 2001; Olsen, 2007).

Como señala Robert Stevenson (1952), en lo musical, el periodo prehispánico no fue realmente valorado por investigadores mexicanos sino hasta el segundo decenio del siglo XX. Varios connacionales trataron el tema de la música prehispánica durante el siglo XIX, aunque en lo general, como parte de acercamientos historiográficos panorámicos que impidieron estimarlos con detalle (Clavijero, 1826; Riva Palacio, 1880; Orozco y Berra, 1881). En el caso de la investigación extranjera, destaca la tesis doctoral de Theodore Baker (1882) que, aunque centrada en una temática muy amplia (*Über die Musik der Nord-Amerikanischen Wilden* -literalmente *Sobre la música de los salvajes norteamericanos*, incluido el territorio mexicano-), destaca por su riguroso acercamiento y un breve pero interesante apartado sobre los instrumentos musicales. Tanto el trabajo de Baker como los estudios previos se cimentaron en las fuentes disponibles para entonces, es decir, testimonios de época aportados por conquistadores, cronistas y frailes evangelizadores. La tendencia fue la de presentar caracterizaciones panorámicas del pasado musical precolombino sin ofrecer demasiada especificidad.

Un estudioso que marcaría nuevos derroteros sería Hilborne Thomson Cresson quien, en uno de sus trabajos tempranos, “On Aztec music” [“Sobre la música azteca”] (1883), analiza en detalle algunos aerófonos mexicanos para sugerir el posible uso de escalas musicales diatónicas y hasta cromáticas en las culturas prehispánicas. Su acercamiento integra un cambio metodológico al experimentar directamente con la ejecución de artefactos originales (estrategia que desde Clavijero hasta Baker no se había explorado), para cuestionar las “precipitadas” conjeturas prevalecientes entre los investigadores de entonces acerca del supuesto uso exclusivo de escalas pentáfonas en las culturas

“primitivas”. De acuerdo con su investigación, mediante la obturación y semiobturación (en distintas digitaciones) de los cuatro orificios de las flautas mexicas en cuestión -e incluso la obturación del orificio final del pabellón con el dedo meñique-, se puede obtener una escala cromática.

La Figura 1 muestra las digitaciones propuestas para cada nota, los dedos que se utilizan y, en su caso, la obturación del orificio del pabellón (completa para SI bemol y semiobturada para el caso de SI natural):



Con ello, Cresson cuestiona la generalizada tendencia de asociar la música “primitiva” con un tipo de escala pentáfona basada en la 1ª, 2ª, 3ª, 5ª y 6ª notas de una escala mayor.

El estudio incluso pone énfasis en el hecho de que este tipo de flautas fueron construidas en distintas afinaciones, y que ello no tendría mucho sentido a menos de que una de sus funciones haya sido el de ejecutarlas simultáneamente tocando diferentes partes o realizando acompañamientos armónicos. Evidentemente, sería difícil ratificar tal propuesta, sin embargo, el razonamiento es lógico y se suma a la lista de posibles explicaciones.

El artículo de Cresson da cuenta de dos aspectos relevantes del desarrollo disciplinario; por un lado, la importancia que desde un comienzo se concede al artefacto sonoro/instrumento musical como unidad de análisis; por el otro, el interés específico en los artefactos arqueológicos como tema central. A partir de entonces, se establece claramente una postura metodológica y un interés temático específicos que serán una constante en la producción etnomusicológica en México. Cresson es también representativo en términos de la interrogante principal que subyace a su enfoque: ¿qué tan “avanzada” fue la sociedad mexicana en términos musicales? Su marco de explicación pretendería ubicar evolutivamente el grado de desarrollo musical prehispánico tomando como parámetro de referencia a la música euro-descendiente. Asumiendo etnocéntricamente como cúspide del desarrollo humano a la moderna “civilización” europea del siglo XIX, Cresson y buena parte de sus contemporáneos creyeron firmemente en el proceso evolutivo cultural unilineal⁴⁴. En lo musical, una de las formas en que esto se manifestó fue en la generalizada práctica de ubicar en lo alto de la jerarquía al sistema musical europeo, específicamente los aspectos melódicos, y asumir como tarea primordial el “medir” el grado de evolución melódica de las distintas sociedades. Entre estos estudiosos ese objetivo se persiguió indagando hasta que punto distintas sociedades del mundo habían conseguido “llegar” al uso del sistema tonal europeo y sus escalas características. Así, el “grado de desarrollo” podría estimarse con base en esa premisa. Si bien Cresson destaca que ese grado de desarrollo en las flautas mexicanas pudo haber “alcanzado” el desarrollo europeo al ser susceptibles a producir escalas heptatónicas y cromáticas, en última instancia, su referente es la música europea como culminación de desarrollo evolutivo.

Si se hace un recorrido histórico por la producción disciplinaria, puede identificarse una sucesión de autores e investigaciones que se enmarcan en esta línea, echando mano, como Cresson, de la experimentación en la ejecución de artefactos originales. Esa misma

⁴⁴ Hacia fines del siglo XIX, una postura generalizada en el ámbito académico fue la del evolucionismo. La musicología, que apenas tomaba nominación cabal por esos años, sintió profundamente sus efectos. De acuerdo con Carlos Reynoso: “el evolucionismo primitivo, en su forma más estereotipada, afirma que hay una línea dominante de evolución, que todas las instancias actuales se pueden situar sobre algún punto de esa línea, y que la tendencia general de las cosas es recorrer la trayectoria que va de lo más simple a lo más complejo. [...]. La tarea de los evolucionistas en música ha sido, típicamente, reconstruir los orígenes de la música, establecer las etapas evolutivas y asignar a cada ejemplar (super)viviente su lugar en la secuencia.” (Reynoso, 2006: 13-14).

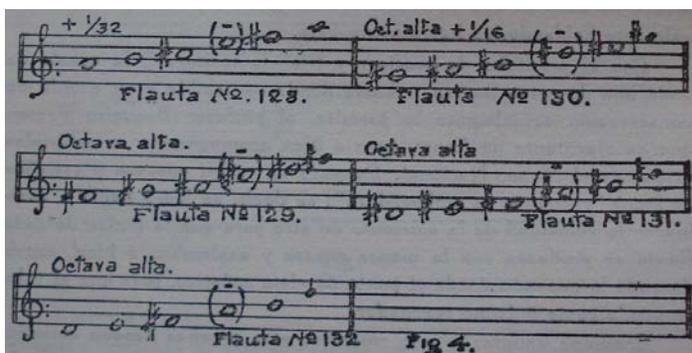
práctica, la de manipular los artefactos históricos (o reproducciones fieles de los mismos) en aras de encontrar los posibles tipos de escalas utilizadas en la antigüedad, tuvo sus exponentes en el siglo XIX, durante el periodo del Folclore musical y aún mucho después, aunque paulatinamente identificándose en tiempos más recientes como “arqueología experimental” (Adje Both, 2009).

Por ejemplo, cuarenta y dos años después de la publicación de Cresson, en 1925, ya en el contexto del Folclore musical en México, el prestigiado Jesús C. Romero apoyado por Gerónimo Baqueiro Foster, experimentó con el mismo tipo de aerófonos mexicas, resguardados en el entonces Museo Nacional de Arqueología (Romero, 1947a: 748). Los resultados de su estudio fueron curiosamente opuestos a los de Cresson y se dieron a conocer en el Segundo Congreso Nacional de Música (realizado en 1928) y en una serie de conferencias dictadas en el Conservatorio Nacional en noviembre de 1929 (Romero, 1943). Apoyado en fuentes de época y datos etnográficos, Romero ofrece una supuesta caracterización de la música prehispánica que pretende demostrar, no sólo la existencia de la música prehispánica y el uso de la escala pentafónica en el mundo precortesiano, sino atribuir el origen del uso de dicha escala a los armónicos producidos por la garganta humana (Romero, 1943)⁴⁵.

Algo parecido ocurre un año después con el ingeniero y músico Daniel Castañeda quien, en 1930, por influencia de las conferencias previas de Jesús C. Romero, realiza un análisis de las flautas del Museo Nacional similares a las que Cresson había estudiado casi medio siglo antes. 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”

⁴⁵ La propuesta es presentada por Romero como original e innovadora, sin embargo, por lo menos desde el último tercio del siglo XIX la “pentafonía primitiva” era una noción ya generalizada en el ámbito académico extranjero y era desde entonces cuestionada (Cresson, 1883: 91). En México, Gerónimo Baqueiro y Daniel Castañeda, desde el Primer Congreso Nacional de Música (1926), proponían la pentafonía como “escala común a todos los pueblos primitivos” (Baqueiro y Castañeda, 1928: 177) y que esta correspondía a los cinco primeros armónicos impares de la serie de armónicos. Asimismo, el compositor Carlos Chávez en octubre de 1928 destacaba contundentemente la preferencia de los intervalos de 3ª menor y quinta justa, así como el uso de la escala pentafónica entre los aztecas (Romero, 1943).

(Castañeda, 1930a: 3). Su propuesta de “arqueología musical” comprende el análisis de ocho flautas prehispánicas (cinco mexicas y tres purépechas) en busca de los sonidos fundamentales que pueden producir. Las flautas mexicas arrojan gamas pentáfonas, afinadas en diferentes registros, pero correspondiéndose interválicamente en el tipo de escala (ver figura).



Con base en ello, conjetura que la escala equivalente a la de DO, RE, MI, SOL, LA de una escala mayor, fue “el ideal que se propusieron realizar nuestros músicos primigenios del imperio de Anáhuac” (13). Para Castañeda, los mexicas desconocieron el uso de los semitonos, lo cual muestra para él que su música fue “inferior”.⁴⁶ En contraste, debido a que las flautas tarascas utilizan semitonos, Castañeda concluye 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

⁴⁶ El análisis de Castañeda advierte además que si se aumenta la velocidad del aire insuflado se puede producir en estas flautas el armónico 2 y 3 de cada sonido fundamental. Así, la única variable a la que Castañeda asigna realmente valor es a la velocidad del aire y no a la digitación para producir los sonidos. Si bien Castañeda contó con la asesoría de Gerónimo Baqueiro Foster, ejecutante de flauta, sorprendentemente a ninguno de los dos investigadores se le ocurrió experimentar con semiobturaciones en la digitación. La colaboración de Baqueiro se concentró en encontrar la velocidad de la corriente adecuada para que el tubo respondiera como *máximo resonador*, esto es, según sus aseveraciones, hasta que se estableciera la corriente de aire a la temperatura del cuerpo humano (37 grados).

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 artefactos sonoros prehispánicos. Seguramente, la sorprendente certidumbre de sus aseveraciones se apoya en su convicción metodológica, quizá por esa misma razón sus conjeturas fueron retomadas, en lo posterior, de manera poco crítica. 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.⁴⁷ 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.

En relación con esto, tan sólo un par de años después, el historiador Miguel Galindo examina las mismas flautas que analizó Castañeda en el Museo Nacional. Galindo transcribe la escala que produce cada una de estas flautas y llega a conclusiones muy diferentes al encontrar intervalos de tercera menor en algunas de ellas, lo que lo lleva a sugerir que “la música aborígen era, antes de la conquista, tristonía y melancólica” (Galindo, 1933: 101). No obstante, al igual que Cresson, Galindo se muestra plenamente consciente de la relatividad de sus conjeturas al depender éstas de la manera en que se ejecutan los artefactos sonoros para someterlos a análisis:

lo limitado del número de agujeros no es para nosotros prueba de que no se hayan usado otros sonidos que los que hemos podido observar en su examen, por detenido que sea, incompleto, puesto que el ejecutante, con la habilidad que le da la práctica, puede aumentar y variar los sonidos y ejecutar melodías que ni siquiera nos imaginamos. El mismo agujero más o menos cubierto por el dedo, da varias notas; así obra también la intensidad con que sopla el ejecutante. [...] No son, pues, los instrumentos encontrados hasta hoy, documentos, o mejor dicho, monumentos suficientes para comprender y apreciar con toda exactitud el carácter particular de la música precortesiana, aunque sí para que podamos afirmar de ella sus rasgos generales. (Galindo, 1933: 104)

⁴⁷ Para entonces no era raro encontrar que si el ámbito melódico de una flauta era restringido (de tres o cuatro sonidos), contaba como prueba de “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).

En suma, Galindo no coincide con los supuestos de sus colegas connacionales que lo antecedieron en el examen de las flautas, sin embargo, a la postre, se pone poca atención a sus conjeturas. Otros autores como Manuel M. Ponce (1937) y Vicente T. Mendoza (1938) abundarían con posterioridad en el tema de los aerófonos mexicas, aunque sin experimentar en la ejecución directamente con ellos, pero reproduciendo en sus escritos el “mito pentafónico” y las conjeturas generales de Baqueiro-Castañeda-Chávez-Romero.⁴⁸ La noción de la pentafonía prehispánica fue reproducida en varios estudios de estos años (Castañeda-Mendoza, 1933; Saldívar, 1934; Ayala, 1937; Baqueiro, 1942a; Romero, 1943; Guerrero, 1946a; Romero, 1947b; Martí, 1951) sin prestar oídos a los relevantes aportes de Cresson y Galindo.

El único investigador que retoma a Cresson para poner en duda el “mito de la pentafonía” es Robert Stevenson, quien lo cita para sostener que los ejecutantes precolombinos “fueron capaces de tocar en sus flautas un tipo de melodía más elaborado que la mera pentatónica” (Stevenson, 1952: 11). Evidentemente, el estudio de Cresson fue poco conocido en tierras mexicanas, pero no así la obra de Miguel Galindo que fue referencia frecuente de los folclorólogos de entonces. Por ello sorprende la deliberada omisión que hace la comunidad académica de los señalamientos de Galindo en lo que concierne al tema pentafónico. Toca a Samuel Martí reconsiderar incluso sus propios asertos para, unos años después, poner en duda el “mito pentafónico”:

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 [...] (Martí, 1954a: 153)

Más tarde, con la experiencia que le otorgó la manipulación directa de instrumental original, Martí refuta otra vez:

Afirmar y argüir, como se ha venido haciendo por años, que los músicos autóctonos solamente conocieron y practicaron la escala pentafona, o sea de cinco sonidos, resulta absurdo y sin

⁴⁸ La pentafonía como representación del pasado prehispánico idealizado influyó decididamente el quehacer creativo de los compositores nacionalistas de esos años, Robert Stevenson (1952) ofrece un interesante recuento de composiciones que se orientaron en esta dirección.

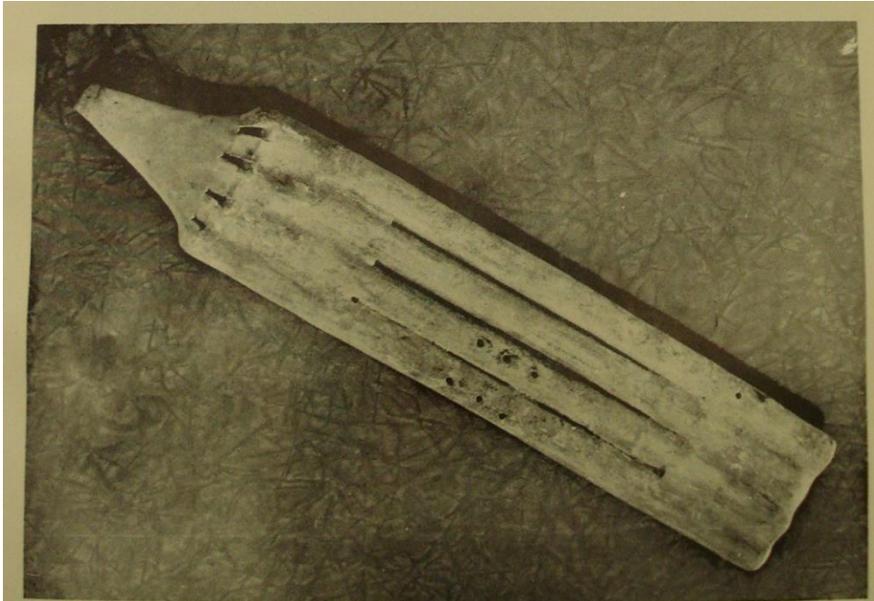
fundamento en los hechos conocidos [...] existen muchos instrumentos tanto modernos como arqueológicos, que demuestran lo contrario. (Martí, 1955: 154)

Vicente T. Mendoza (1941f) publica el hallazgo de una flauta de hueso humano que produce siete alturas (D₆, D₄, E_b, F, G, B_b, C); el mismo Martí (1955: 114) presenta una flauta con seis orificios de obturación procedente de la Isla de Jaina y que puede reproducir una escala diatónica heptatónica convencional. A partir de entonces, el “mito pentafónico” es cuestionado recurrentemente (Hellmer, 1960; Boilès, 1965; Martí, 1966; Stevenson, 1968a; Castellanos, 1968 y 1970), con lo que no sólo comienza a desvanecerse este supuesto, sino que se hace más frecuente dar por hecho que existió algún tipo de sistema armónico, “un código de ejecución basado en ciertas combinaciones de notas” (Boilès, 1965: 215). Tal conjetura se fundamentó principalmente en los vestigios de flautas múltiples.

El interés en las flautas de dos, tres y cuatro tubos comienza a aparecer al finalizar el primer tercio del siglo XX: Rubén M. Campos (1928) menciona ese tipo de aerófonos en un primer acercamiento a los artefactos sonoros prehispánicos, Miguel Galindo (1933) da a conocer el hallazgo de una flauta doble en el sur de Jalisco a la que, poco después, Vicente T. Mendoza (1941f) trata de rastrearle un supuesto origen en Medio Oriente. Estudios subsecuentes destacarán las flautas múltiples desde una perspectiva eurocéntrica apoyada en la convicción de que el posible uso de “armonía” a tres (o más) voces denota “desarrollo musical” (Martí, 1954a y 1955; Hellmer, 1964). Aunado a ello, parte importante del discurso también fue notar que su posible uso precedió medio milenio a la aparición de ese tipo de armonía en la Europa renacentista (Stevenson, 1968a; Castellanos, 1970).

Tanto Martí (1955) como Boilès (1965) ilustran los “acordes” que pueden obtenerse con los sonidos fundamentales de los aerófonos de tres y cuatro tubos. En el caso de la flauta cuádruple, pueden conseguirse diez acordes:

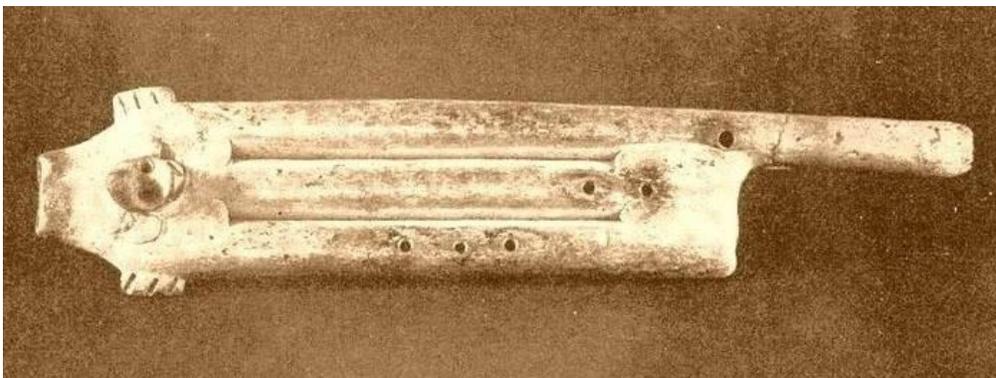




Flauta Múltiple

Extraordinario instrumento de barro con cuatro tubos y embocadura múltiple encontrado recientemente en Teotihuacán, México. Los tubos miden 53.5 cms. de largo y el de la derecha tiene un orificio atrás que actúa como modulador y permite cambiar la altura de los sonidos que produce y formar muchas escalas. Musco Nac. de Antropología. Fotografía de Doris Heyde.

Para el caso de la flauta triple de Tenenexpan se pueden producir 15 acordes:



No obstante, Boilès hace reflexiones importantes que matizan su postura:

Probablemente el instrumento no se destinaba a reproducir enlaces de acordes en el sentido europeo. El *bourdon*, con su limitación de dos notas, no proporciona una variedad suficiente de tonos graves para efectuar tal tipo de armonía. Tampoco puede considerarse muy importante la polifonía pues la segunda voz carece de los necesarios recursos sonoros para realizarla [...] Sin embargo, parece factible y obvia la existencia de un sistema armónico, de un código de ejecución basado en ciertas combinaciones de notas. La acústica de este instrumento permite sugerir que tales combinaciones se tocaban en una suerte de paralelismo conocido comúnmente como *organum* (1965: 215).

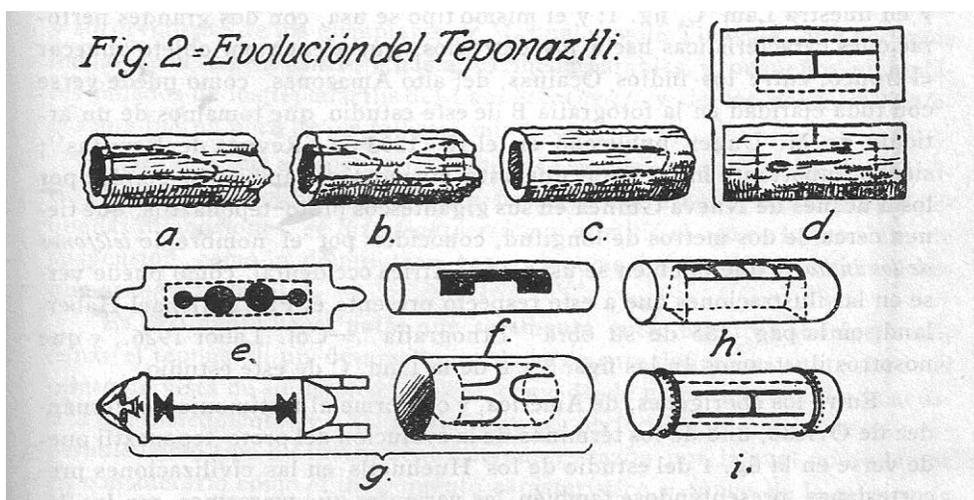
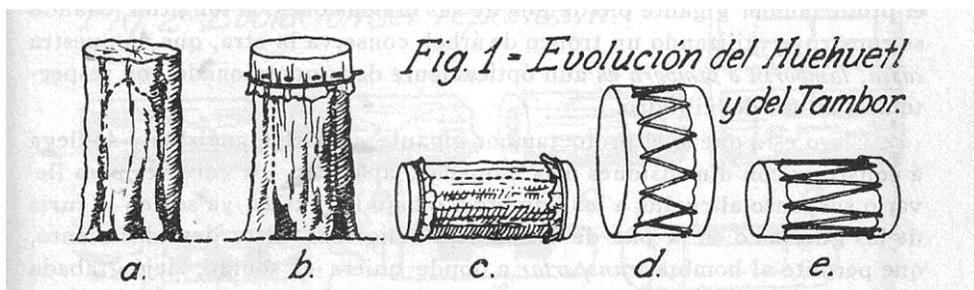
De alguna manera, el discurso de ambos autores ubica al horizonte clásico precolombino (300 AEC a 300 EC) como el máximo grado de desarrollo musical mesoamericano:

A la caída de la teocracia del Horizonte Clásico surgió el militarismo, necesitado tal vez de nuevas orientaciones estéticas. Lo cierto es que la sociedad del Post-Clásico regresó a una etapa anterior en que se fabricaban flautas sencillas, lo cual indica que la flauta triple de Tenenexpan representa el apogeo de la técnica musical de las Culturas del Golfo. (1965: 222)

Evidentemente, en la arqueomusicología el tema del “grado de desarrollo” se centró en el análisis de aerófonos (específicamente en las flautas) y sus posibilidades escalísticas, pero también hubo estudios en torno a otras familias instrumentales que partían del mismo principio. Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza, por ejemplo, experimentan con la ejecución de teponaztlis de las colecciones museográficas mexicanas y, sin mayores argumentos, sostienen que los antiguos mexicanos utilizaron intervalos “pedales” de 2ª mayor, 3ª mayor, 4ª justa y 5ª perfecta:

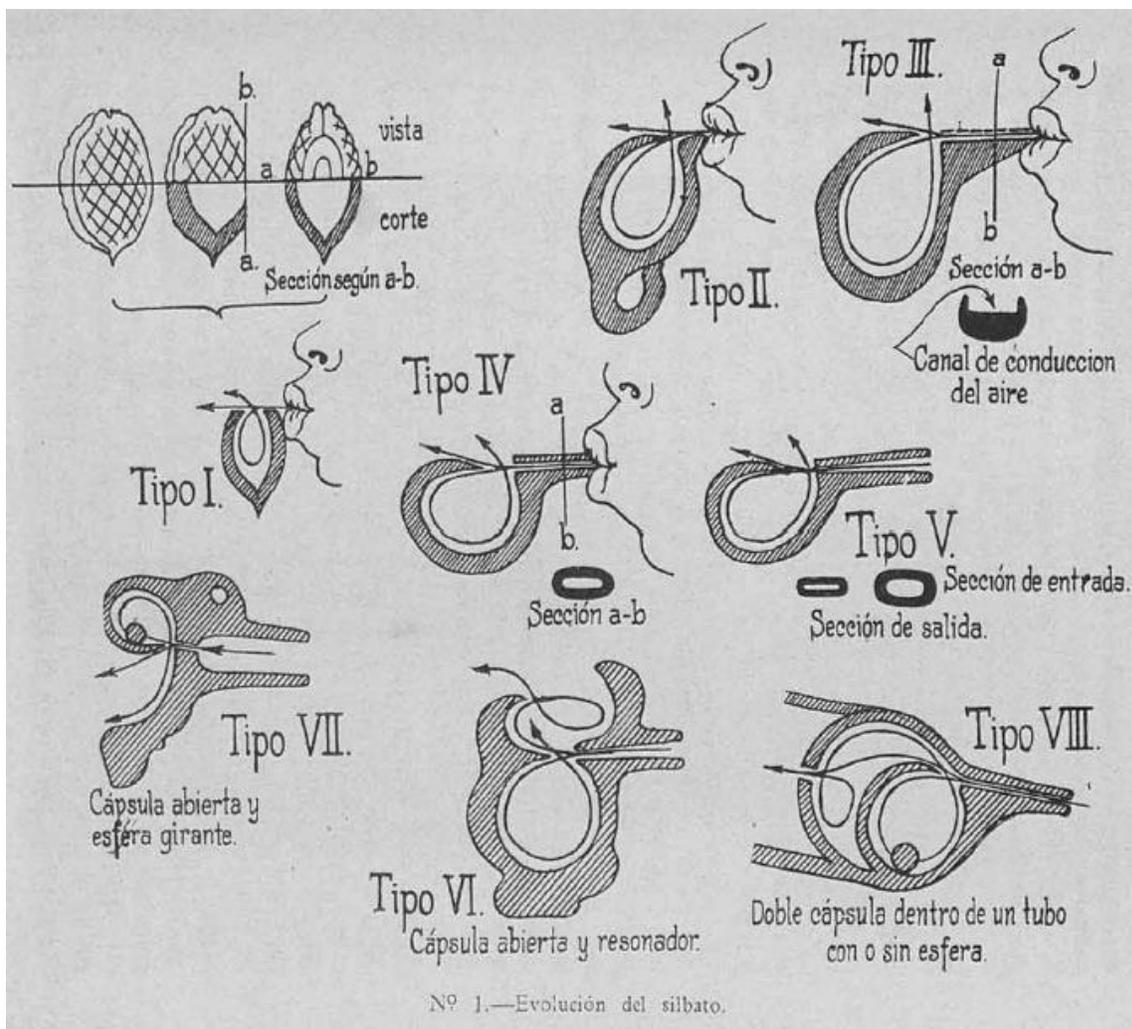
La introducción de estos intervalos de pedal, que directamente entrega el uso del teponaztli, y cuyos intervalos pertenecen a la gama pentáfona básica, permitió a nuestros aborígenes el desarrollo de una música muy superior a la de los pueblos primitivos, que solamente utilizaron el pedal de quinta. (Castañeda y Mendoza, 1933: XIV-XV)

Otra forma que el evolucionismo unilineal tomó en el discurso académico fue en la pretensión de reconstruir las etapas de “perfeccionamiento” de un instrumento hasta llegar a configurarse como los conocemos hoy. Dada la importancia que tuvieron el huéhuetl y el teponaztli en el mundo prehispánico, Castañeda y Mendoza ahondan en su estudio planteando -casi como una verdad irrefutable- las “etapas de evolución” de ambos instrumentos, la cual puede observarse en los dibujos siguientes aparecidos en *Instrumental Precortesiano* (1933):



Sus conjeturas son meramente hipótesis especulativas que distan de ofrecer argumento alguno a su favor. Castañeda y Mendoza echan mano de fuentes admirables (todavía hoy de difícil acceso) para luego ser selectivos de la información que convenía a sus presupuestos: la ilustración muestra diferentes tipos de instrumentos hallados en distantes culturas del mundo y de las que los investigadores desprenden, sin más, un vínculo evolutivo entre ellos que comienza en un tronco hueco (a) y que evoluciona hasta un teponaztli bi-membranófono (i).

Después de la publicación de *Instrumental Precortesiano* se proyectó publicar un segundo volumen enfocado en aerófonos prehispánicos, pero por cambios en la dirección del Conservatorio Nacional no se pudo llevar a cabo. Empero, Mendoza publica fragmentos de lo que la obra contendría, como una lámina que muestra la supuesta evolución técnica del silbato azteca. Como en el caso de la reconstrucción evolutiva del teponaztli, la hipótesis adolece de argumentos que apoyen la secuencia de estadios de evolución.



Por otra parte, en el debate de orientación evolutiva, la discusión en torno al “mito” de la pentafonía prehispánica siguió presente hasta fines del siglo XX (Stanford, 1983b; Contreras, 1988; Dájer, 1995), fechas en que fue perdiendo vigencia esa longeva disputa. No obstante, ya desde los años ochenta no parecía nada innovador cuestionar el “mito pentafónico” pues tres décadas antes Samuel Martí venía impugnando tal creencia (por no decir que Cresson lo hacía ¡desde 1882!).

Pero dentro de la perspectiva evolucionista unilineal puede identificarse otra vertiente que acompaña históricamente a la discusión sobre las escalas: la de algunos estudiosos que analizan el tipo de construcción y las propiedades acústicas de los artefactos sonoros para evaluar el grado de evolución de la cultura en cuestión. En 1884, Hilborne T. Cresson hace

un análisis detallado de cuatro “flageolets” de terracota (o barro cocido) mexicas que denotan un conocimiento detallado de la acústica y elaboradas técnicas de construcción. Asimismo, analiza una colección de 16 pitos, de los cuales 7 se corresponden idénticamente entre sí en cuanto a características constructivas y posibilidades acústicas, lo cual, señala Cresson, no puede ser atribuido a una similitud accidental. El probable uso de moldes de hueso o madera pulida para elaborar estos artefactos por partes y ser subsecuentemente unidas las secciones en estado semi-seco o con arcilla suave denota un marcado desarrollo técnico en la construcción. Según Cresson, el proceso de modelado en barro por partes es evidencia de que los constructores de estos artefactos pertenecieron a una cultura que al menos ocupó el “estado medio de la barbarie” (Cresson, 1884: 510).

Una mayoría de estudios subsecuentes destacarán particularidades de construcción de los artefactos en conjunción con sus probabilidades sonoras, sobre todo para subrayar el grado de conocimiento acústico que tuvieron quienes los construyeron (Castañeda, 1930b; Mendoza, 1941f; Martí, 1954a; Hellmer, 1964; Boilès, 1965; Castellanos, 1970). Esa misma línea de investigación se reformulará hacia las últimas dos décadas del siglo XX (Crossley-Holland, 1980; Olsen, 1990) convirtiéndose en la corriente principal dentro de la arqueomusicología en México, aunque ya no en busca de estimar el grado de “evolución” acorde al número de alturas utilizadas en un sistema musical, sino en pos de indagar las peculiaridades acústicas de los artefactos en vínculo con valores estéticos sonoros mediante el diseño de metodologías interdisciplinarias de caso acordes a las fuentes disponibles (Velázquez, 2001; Sánchez, 2001; Both, 2005). Una de las premisas centrales de este tipo de acercamientos es que se pretende vincular a los artefactos sonoros con el contexto arqueológico del que surgen, no estudiándolos sólo como objetos aislados sino en el marco de entornos culturales.

En suma, hasta el inicio de los años sesenta la tendencia de investigación se orienta a guiar el análisis en la lógica de un proceso que va de lo simple a lo complejo y donde el modelo de desarrollo es la historia musical europea. El principio rector es que entre mayor es el número de alturas utilizadas en una escala, mayor es el grado de evolución de esa cultura; el uso de un menor número de alturas connota cierto atraso o estancamiento cultural. Esa

misma manera de evaluar la cultura del “otro” toma otro semblante más tarde, pero bajo la misma lógica, que busca, ya no el grado de evolución de acuerdo al número de alturas utilizadas, sino acorde al desarrollo alcanzado en términos polifónicos, es decir, se afirma la noción de polifonía como producto cultural avanzado en contraste con el mero desarrollo monódico.

A partir de los sesenta destacan algunos aportes donde se observa un cambio de actitud en la lógica investigativa (Boilès, 1965), así como importantes trabajos de síntesis que evalúan algunas de las principales líneas de estudio dentro de la investigación arqueomusicológica (Stevenson, 1968a; Castellanos, 1970; Reuter, 1983) y que comienzan a definir modelos metodológicos (Crossley-Holland, 1980; Schöndube, 1986) e incluir más elementos en el análisis (Stanford, 1984c). Las perspectivas influenciadas ideológicamente por la pretensión nacionalista de realzar el desarrollo evolutivo de la cultura prehispánica madre y su música van quedando atrás en los años ochenta, para dar paso estudios que intentan indagar cómo pudieron haber sonado esos artefactos sonoros echando mano de la interdisciplina y de un mayor número de fuentes.

Otro tema de interés de los estudios arqueomusicológicos en México se relaciona con tratar de saber qué tipo de instrumentos fueron utilizados en las culturas de tiempos prehispánicos, principalmente en el entorno mesoamericano. Por la evidencia arqueológica, diversos estudios concedieron tempranamente en la investigación académica la existencia de aerófonos, membranófonos e idiófonos en el pasado remoto, pero una clase de instrumentos fue perennemente objeto de discusión, la de los cordófonos. En relación a ese tema, desde fines del siglo XIX puede identificarse una línea de investigación centrada en desentrañar el origen y difusión de un cordófono en particular: el arco musical.

La discusión de la posible existencia de instrumentos musicales cordófonos en la América precolombina fue iniciada por el ensayo “Native American Stringed Musical Instruments” (“Instrumentos musicales de cuerda nativos americanos”) de Daniel G. Brinton, publicado en 1897. A raíz del hallazgo de un arco musical de boca encontrado entre los mayas de Yucatán por Marshall Saville (1897), Brinton plantea en su escrito la posibilidad de que el arco musical fuese una invención aborígen americana. Para apoyar ese argumento, Brinton

ofrece cuatro ejemplos del uso de estos instrumentos entre sociedades indígenas de Centroamérica, América del Sur y Norteamérica. Si bien el autor no descarta la posible influencia africana y hasta europea respecto al uso de este instrumento en América, se inclina a sugerir su presencia americana en tiempos prehispánicos.

Por otro lado, la estrategia investigativa de Brinton inauguraría una veta metodológica que sería seguida por otros autores: cotejar comparativamente la información etnográfica disponible en torno a los arcos musicales presentes en diversos pueblos originarios para inferir de ello su presencia prehispánica. En el caso de México, Marshall Saville contribuye en esa línea de investigación, pero suma a esa estrategia metodológica otra en donde recurre al estudio de fuentes iconográficas arqueológicas para intentar demostrar la existencia de cordófonos prehispánicos. Saville analiza un códice precolombino de procedencia mixteca donde aparecen representados varios músicos ejecutando instrumentos (Saville, 1898). Una de las figuras que aparece en el Códice Saussure es interpretada como un personaje tocando un arco musical (no. 6).



Su interpretación, aunque cuestionada poco después por E. H. Hawley (1898) y Eduard Seler (1899), pone énfasis metodológico en las fuentes iconográficas para conjeturar sobre la presencia prehispánica de cordófonos en tierras mexicanas.

Más tarde, el mismo tema es llevado al terreno difusionista por Otis T. Mason en su escrito “Geographical Distribution of the Musical Bow” [“Distribución geográfica del arco musical”] (1897) donde 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. Su propuesta presenta pronta objeción de parte de H. Ten Kate (1898), quien abre una tercera posición subrayando la posibilidad de desarrollos paralelos:

[...] el arco musical en sus varias formas es primitivo, y por tanto, un instrumento muy antiguo, no sólo en América sino alrededor del mundo, dondequiera que pueda hallarse. Pienso que la invención se originó en varias localidades apartadas unas de otras, y que no necesariamente surgió de un solo centro. (Kate, 1898: 94)

Poco después, Eduard Seler (1899) coincide con la posición de Mason e, incluso, aclara que el supuesto arco musical encontrado por Saville en un códice mixteco prehispánico en realidad se trata de un personaje percutiendo un carapacho de tortuga con astas de venado.



El tema del arco musical será retomado después desde una óptica evolutiva por Henry Balfour (1899), quien presenta una suerte de catálogo de arcos musicales del mundo, con ilustraciones, que son agrupados en estadios de evolución de acuerdo a su ejecución, función y morfología. Balfour le dedica especial atención al posible uso de arcos en el México prehispánico, pero tampoco se muestra convencido de las interpretaciones de Saville y la posible presencia de cordófonos previa a la llegada de los conquistadores españoles.

Escritos subsecuentes se pronunciarán a favor del uso u origen prehispánico del arco musical (Lumholtz 1902a; Saldívar, 1934; Guerrero 1946b; Martí, 1951; Hellmer, 1960; Yurchenco, 1963b; Hammond, 1972) o le atribuirán procedencia africana (Hornbostel y Preuss, 1912), e incluso, algunos más, ratificarán el argumento de “que un instrumento tan simple y no especializado como éste debe haber sido bastante universal” (Bennett y Zingg, 1935: 70), pero en general los autores partirán de estrategias metodológicas centradas en la comparación morfológica instrumental, el análisis iconográfico de fuentes prehispánicas y el cotejo comparativo de la información etnográfica-distribución geográfica de los

instrumentos musicales. Muy pocos estudios posteriores acreditarán al arco musical presente en México ambas ascendencias (prehispánica y africana) teniendo en cuenta la posibilidad de desarrollos paralelos de este tipo de instrumentos (Boilès, 1966; Castellanos, 1970).

Charles Boilès publicó el último escrito específicamente dedicado al arco musical; en lo sucesivo, el tema solamente sería parte del discurso general en torno a la ascendencia cultural de instrumentos musicales. Un logrado balance de Robert Stevenson (1968a) sobre el tema dejaría el asunto del arco musical en reposo por algún tiempo, pero en la década de los ochenta resurgiría otra vez apuntando a responder qué tipo de instrumentos fueron utilizados en las culturas de tiempos prehispánicos (Schöndube, 1986) y a qué ascendencia cultural se debían (Chamorro, 1984b; Contreras, 1988). El tema del origen del arco musical sigue presente hasta tiempos actuales, no de manera particularizada, pero sí como mención obligada en la temática organológica precolombina con cierta tendencia a descartar el uso de cordófonos en tiempos prehispánicos (Pareyón, 2007; Gómez, 2008) o pronunciarse por posibles paralelismos (Contreras, 1999).

Un tema constante en el discurso académico, similar al del arco musical, ha sido el del origen de la marimba. Sobre esta cuestión quizá ha corrido más tinta que en el caso de los orígenes del arco musical y, de manera similar, investigadores de muy diversos bagajes académicos (filológico, arqueológico, etnográfico, musicológico) han abordado el tema. Daniel Brinton (1890) es de los primeros en poner en la mesa de discusión ese asunto, vinculando a la marimba con un instrumento mencionado por Fray Bernardino de Sahagún en su *Historia de las cosas de la Nueva España*, el llamado “tecomapiloa”, que es descrito como un teponaztli de una sola lengüeta superior del que pende en la parte baja un tecomate (a manera de resonador) y es portado bajo el brazo para su ejecución. Brinton asume que ese instrumento, ejecutado sólo por mujeres en ceremonias en torno al maíz tierno y el maíz maduro, “fue indudablemente el origen de la marimba” (1890: 23). Unos años después, Eduard Seler (1899) se pronuncia también sobre los orígenes de la marimba, pero en oposición categórica a Brinton le atribuye origen africano. Seler se apoya en dos datos, uno etnográfico-morfológico y otro etimológico:

Quienquiera haya tenido oportunidad de estar presente a la hora de un fiesta en uno de los pueblos

indios de América Central, Guatemala o Chiapas, no olvidará fácilmente el monótono sonido de la marimba [...]. Sabemos que este instrumento también tiene una amplia diseminación en África. El nombre, que proviene de la lengua Angola, disipa cualquier duda de que la marimba fue importada a América por los esclavos negros. (Seler, 1899: 109).

Poco después, Frederick Starr (1903) coincide con la postura de Seler en un artículo sobre instrumentos musicales mexicanos donde otorga ascendencia africana a la marimba. Con Starr, el tema reafirma su discusión en el plano etnográfico basando el análisis en la morfología de los instrumentos actuales desde una perspectiva comparativa.

En México, Rubén M. Campos (1928a) es de los primeros en abordar el tema de las marimbas las cuales, asume, tienen sus antecedentes más remotos en los teponaztlis. Subsecuentemente, como Campos, varios investigadores se inclinan por el origen prehispánico de la marimba basando sus argumentos en la existencia del tecomapiloa (Mendoza, 1950f; Martí, 1954a), mientras que otros, se manifiestan abiertamente por un origen africano de la marimba (Mendelssohn, 1965; Stevens, 1969; Sordo Sodi, 1972; Reuter, 1983; Garfias, 1983; Contreras, 1988)⁴⁹; aunque hay quien toma posición ambigua inclinándose a la ascendencia prehispánica, pero sin descartar la influencia africana (Guerrero, 1949)⁵⁰. El acercamiento más completo sobre el tecomapiloa, por ejemplo, lo ofrece Robert Stevenson (1968a) quien prudentemente sugiere un posible antecedente de desarrollo paralelo entre el tecomapiloa y los xilófonos africanos. Incluso, hay quien asume un origen prehistórico malayo de ciertos xilófonos que luego se difundieron por el océano Índico hasta África (Fernández, 1957).

En general, para quienes sostuvieron la convicción de la ascendencia africana de la marimba, los argumentos se apoyaron en la amplia presencia etnográfica de xilófonos similares a los mexicanos en el continente africano. En ese sentido, hay pocos acercamientos novedosos; uno de ellos fue el de Linda O'Brien (1982) quien advirtió la peculiar presencia de membranas vibrantes fijadas a la base de los resonadores (mediante

⁴⁹ La mayoría de estos autores, empero, conceden importancia a los procesos de adaptación y apropiación del instrumento en América.

⁵⁰ Raúl Guerrero en "Música de Chiapas" (1949), menciona que algunos escritores locales atribuyen el origen de la marimba a un grupo de africanos que fueron llevados al principio de la colonia a "San José de los Negros" (133). No obstante, Guerrero toma una posición que califica de " ecléctica", que más bien es ambigua, pues aunque se inclina a creer en la ascendencia prehispánica del instrumento, no se pronuncia claramente sobre el tema.

un anillo de cera), que funcionan como mirlitones en instrumentos africanos, mexicanos y de otros países latinoamericanos. Ese rasgo, ampliamente presente en xilófonos africanos les lleva a establecer una conexión con África. Algo similar arguye poco después Roberto Garfias, quien intentando “reconstruir el patrón de difusión y desarrollo de la marimba” (Garfias, 1983: 200) retoma argumentos análogos y asume una temprana adopción indígena del instrumento que le integra estructuras musicales europeas en un contexto colonial de amplio contacto intercultural. La estrategia de análisis de Garfias se centra en tres niveles: etimológico (asevera que la palabra “marimba” es de origen bantú), organológico (subraya la peculiaridad morfológica del cinturón adaptado al instrumento para ser sostenido por el ejecutante como característica africana) y acústico (destacando el uso de la membrana vibrante adosada a los resonadores tanto en los xilófonos africanos como en los mexicanos).

Arturo Chamorro (1984b), poco después, haría también énfasis en la importancia de los procesos históricos de adaptación y apropiación del instrumento, así como en la necesidad de equilibrar el enfoque histórico con el estudio sincrónico de la marimba entre sus ejecutantes actuales⁵¹. Una tesis doctoral de Ted Solís (1983) y una amplia monografía de Lawrence Kaptain (1991), que incluye un extenso estado de la cuestión sobre los orígenes del instrumento, comienzan a llevar el tema de la marimba a nuevos tópicos que son ampliamente explotados en sendos trabajos recientes (Navarrete, 2005; Brenner, 2007).

Pero en los últimos años el tema del tecomapiola ha resurgido: Gabriel Pareyón (2007: 1017) especula una nueva lectura sobre el instrumento el cual, asevera, era básicamente un tecomate con lengüeta y era tocado colectivamente, aventurándose incluso a hablar de la “textura” y el “color” de su sonido. Por su parte, Fernando Nava (2011) también regresa al tema del tecomapiola, pero explorando nuevas interrogantes al destacar la importancia de realizar lecturas detalladas de las crónicas de Sahagún en función de saberes musicales compartidos socialmente, sin embargo, en las últimas décadas el tema del origen no ha dejado de estar presente para otros instrumentos de uso en América, como en el caso de la

⁵¹ La literatura alusiva sobre la marimba de Guatemala, donde es considerada el instrumento nacional, también ha sido extensa; estudiosos como Karl G. Izikowitz, Fernando Ortiz, Vida Chenowett, Linda O’Brien, se pronunciaron sobre el tema, generalmente a favor de la ascendencia africana de la marimba, aunque varios investigadores guatemaltecos intentaron probar su ascendencia indígena.

chirimía (Chamorro, 1982) y el marimbol (Warman, 1972; Fara, *et. al.*, 1980; Reuter, 1982; Chamorro, 1984b; Contreras, 1988; García Ranz, 1997; Rebolledo, 2005).

Por otro lado, una consideración organológica importante relacionada con la metodología es que se le ha prestado poca atención al ensamble instrumental como unidad de análisis formal y portador de historia cultural. Uno de los pocos acercamientos en ese sentido fue el de Charles Boilès (1966b) quien se enfoca en uno de los ensambles más representativos de las tradiciones musicales indígenas: el de pito y tambor. La discusión surge debido a Vicente T. Mendoza que, dos décadas antes, publica un artículo en el que afirma que ciertos aerófonos

que usan nuestros indígenas de México; flautas de tres agujeros solamente, dos por la parte superior y uno por la inferior del tubo, que se actúan con solo la mano izquierda mientras la derecha toca el tambor [...] no son indígenas, [...] estas flautas son españolas (Mendoza, 1945c: 183)

Mendoza presenta varios argumentos (algunos ofrecidos por Manuel García Matos, musicógrafo español al que pide asesoría): flautas de ese tipo aparecen en estudios organográficos de la música popular española, incluso ejecutadas sólo con la mano izquierda y con la derecha el tambor; hay rastros de flautas arcaicas (del Paleolítico) de tres orificios en España; muchas flautas aparecen tocando melodías diatónicas sobre el primer tetracorde del modo dórico (con sobrepresión de aire pueden producir incluso toda la escala).

Charles Boilès (1966b), por su parte, intenta demostrar que el origen del ensamble de flauta y tambor ejecutado por un solo músico fue un rasgo de uso paralelo entre el viejo y el nuevo mundo. Para argumentarlo, echa mano de evidencia arqueológica e iconográfica que muestra el uso prehispánico de la ejecución de dos instrumentos por un solo músico, así como distintas combinaciones instrumentales, lo que lleva a Boilès a ampliar el concepto de “pito y tambor” a uno de ejecución melódico-percusiva simultánea.



Figure 1. Mexican Terracotta Figure, Occidental Culture. (Photo: Frederick Field)

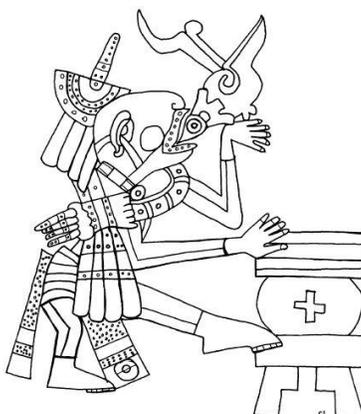


Figure 2. Macuilxochitl, Mexican god of music, playing conch shell and huehuetl. Codex Borgia. (Illustration: Christina Lafayette)

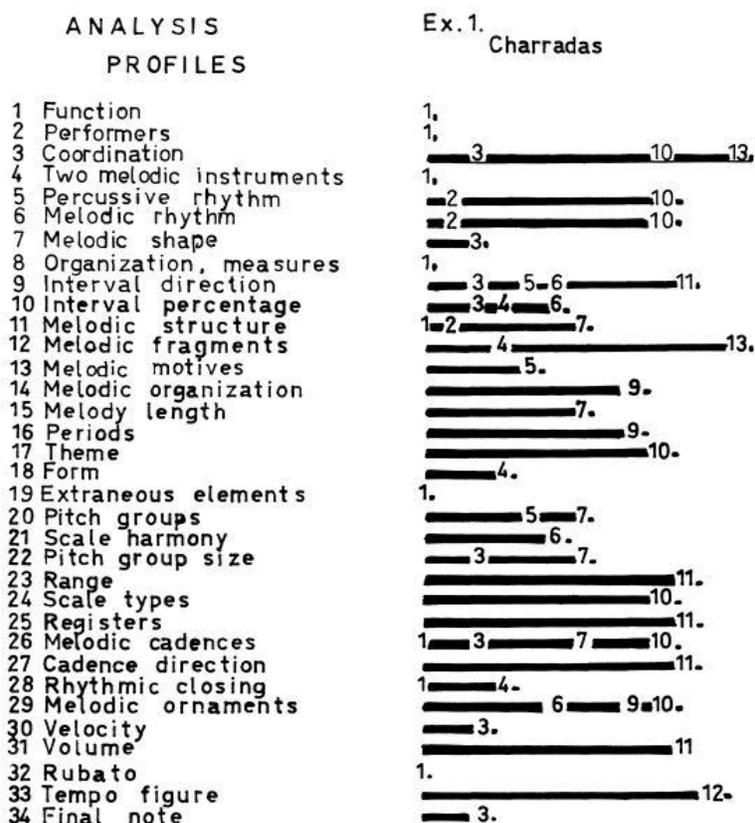
Asimismo, muestra tipos de variantes en la manera de portar los instrumentos y similitudes mediante un esquema de 6 flautas cortadas longitudinalmente de seis etnias diferentes mexicanas. A partir de un análisis comparativo de cinco piezas de pito y tambor (cuatro americanas y una hispana) en el que 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 paralelo⁵².

Los análisis de Boilès marcan un hito en el desarrollo disciplinario pues proponen nuevos derroteros metodológicos que denotan cambios entre la concepción folclorológica que se venía practicando y una nueva postura etnomusicológica. En general, las propuestas de Boilès implican indagaciones más rigurosas e interdisciplinarias que combinan el análisis arqueológico-iconográfico con el etnográfico-musicológico. Es muy interesante notar que Boilès parte exactamente de las mismas interrogantes que preocuparon a los folclorólogos de la primera mitad del siglo XX, otorgándoles importancia al darles seguimiento, pero

⁵² Contraria a la opinión de Boilès, Leticia Varela (1986) asume que el ensamble de pito y tambor puede considerarse como herencia hispana, para apoyar ese argumento recuerda que los escritos de Francisco Javier Clavijero sólo mencionan a un músico de tambor en lo alto del palo de volador.

aportando novedades metodológicas principalmente desde un enfoque organológico⁵³. Más tarde, Boilès aportaría en otra dirección que tiene también sus precedentes históricos disciplinarios: la del análisis etnomusicológico de orientación simbólica.

Figure 11.



En suma, para cerrar el presente apartado, puede afirmarse que a la intención de dilucidar si hubo o no uso de cordófonos en tiempos prehispánicos subyace la búsqueda de orígenes y una perspectiva difusionista en la que el supuesto general es que las expresiones culturales se originan en puntos determinados y luego se difunden hacia otros puntos en distintas circunstancias. La noción de “sobrevivencia” sigue presente explícita o implícitamente en el discurso actual asumiendo continuidades instrumentales entre el pasado prehispánico y el presente indígena.

⁵³ El énfasis en la importancia de los ensambles como unidades de análisis resurgirá recientemente (Ruiz, 2011).

Es importante notar la vigencia que el tema de los orígenes, la evolución y la difusión de rasgos culturales mantuvo durante todo el siglo XX, de ello cabe preguntarse: si se contaba con tan escasas fuentes para realizar comparaciones de tales alcances y aun así se desprendían conjeturas ¿por qué han sido tan importantes esos temas en el ámbito folclorológico-musical y etnomusicológico mexicano? Una posible respuesta tendría que ver con que muchas de las temáticas a trabajar dentro de la disciplina fueron definidas por los investigadores extranjeros de fines del siglo XIX y retomadas por investigadores mexicanos aunque en el contexto nacionalista posrevolucionario del siglo XX. De hecho, varios de los tópicos centrales se desarrollaron en relación con la propia historia de institucionalización disciplinaria. El interés en los orígenes, por ejemplo, tuvo interés, no tanto como parte de una agenda de indagación sobre la historia del desarrollo humano con miras universales como lo pretendieron la Arqueología de la música y la Musicología Comparativa durante el siglo XIX, sino como tema pertinente en un contexto nacionalista en pos de diferenciar qué herencia cultural era atribuible al idealizado pasado sonoro prehispánico y cuál era, por otra parte, el legado hispano que daba carácter particular a la cultura mexicana; esto es, diferenciar “lo indio” de “lo hispano” para realzar el aporte del primero. En ese sentido, puede advertirse una peculiar continuidad entre el trabajo de los investigadores extranjeros del siglo XIX e inicios del XX con respecto a sus homólogos mexicanos después de la revolución.

Pero un rasgo interesante es que el papel de los investigadores extranjeros no siempre fue acreditado por los estudiosos nacionales. Esa falta de reconocimiento puede verse de manera clara tras un vistazo general a la literatura sobre folclore musical de los años posrevolucionarios: Miguel Galindo (1933), por ejemplo, muestra en su obra la representación de un Omichicahuaztli del Códice de Viena sin acreditar que el hallazgo, la información y conjeturas fueron publicadas por Hermann Beyer (1916); Gabriel Saldívar nunca explicitó debidamente que los apartados sobre los tarahumaras, coras y tepehuanes incluidos en su *Historia de la música en México* (1934) son una traducción casi literal de parte de la obra *México desconocido* (1902) de Carl Lumholtz (incluidas las transcripciones musicales); Roberto Téllez Girón conoció y abrevó de la obra de Konrad Theodor Preuss

(1912) sobre los coras, pero sin acreditarlo en su conocido aporte publicado en *Investigación Folklórica en México* (aspecto apuntado ya por Robert Stevenson desde 1968a), etc. La falta de reconocimiento al aporte extranjero seguramente tuvo que ver con una combinación de nacionalismo exacerbado⁵⁴, la construcción de la propia legitimidad como autoridad en el campo del Folclore y el celo investigativo de las escasas fuentes por esos años. Quizá una excepción fue Vicente T. Mendoza, quien explícitamente retomó buena parte de la discusión manejada en los escritos de Eduard Seler, Marshall Saville y Konrad T. Preuss, incluso publicando la traducción al español de uno de los artículos del primero (Mendoza, 1933) o externando la deuda de conocimiento a los pioneros extranjeros (Mendoza, 1950f).

Así, la temática de los orígenes de instrumentos musicales encuentra adeptos durante todo el siglo XX: variantes de la búsqueda de orígenes de otros instrumentos arqueológicos pueden hallarse en Vicente T. Mendoza (1941f), quien encuentra similitud morfológica de las flautas dobles con aerófonos procedentes de Egipto y Medio Oriente (sugiriendo un contacto cultural prehispánico con esta región) u origen asiático del monocorde seri llamado *eéng* (Mendoza, 1963: 139); Louis Capitan, que atribuye origen galo al omichicahuaztli (Capitan, 1908); Harold Driver que le encuentra origen nativo-americano a ese mismo instrumento (Driver, 1953); o Pablo Castellanos, que asume origen sudamericano-occidental al teponaztli (Castellanos, 1970), etc.

Se podría pensar que conforme se fue abordando la procedencia de ciertos instrumentos en el contexto de un tiempo de hallazgos y descubrimientos organológicos el asunto pasó a segundo plano, pero no fue así. El tema de la existencia o no de cordófonos prehispánicos y el origen y difusión de ciertos instrumentos no ha perdido vigencia en tiempos actuales. Pueden encontrarse todavía escritos recientes alusivos como “Al respecto del origen y diseminación del tambor ranurado mesoamericano” (Howell, 2003) o “Aplicando Arqueología experimental a la etnomusicología: recreando un tambor de fricción maya

⁵⁴ Tal postura puede observarse en Jesús C. Romero, conocido estudioso mexicano de aguda mirada crítica y enorme conocimiento histórico-musical (nutrido en buena parte de literatura publicada en el extranjero), pero quien caracterizaba a la Folklorología mexicana de acuerdo a tres rasgos tajantes: debía ser hecha por mexicanos, debía ser escrita en español y debía ser publicada en México (Romero 1947a: 695).

mediante varias líneas de evidencia (Donahue, 2000). La presencia de estos temas denota, no sólo la persistencia de interrogantes que deben de ser importantes luego de un siglo de haber sido formuladas, sino la expectativa de nuevas lecturas y resultados en el escenario investigativo actual con un mayor acceso a fuentes de información.

Al respecto, quizá convenga recordar la postura actual de Carlos Reynoso (que habla pos si misma) en relación a las perspectivas de raigambre evolucionista y difusionista en la etnomusicología:

En las recientes críticas de Béhague a las formas teóricas arcaicas de cierta etnomusicología latinoamericana, y en particular a Vega y Aretz, parecería trasuntarse la idea de que algunos modelos teóricos son detestables simplemente por ser viejos. La contribución de Vega, se nos dice, debería desecharse no sólo por sus contradicciones sino porque denota “actitudes” evolucionistas o difusionistas, y eso ya está obsoleto, o es malo en sí mismo (Béhague 1990: 57). Para Béhague está mal que Vega afirme que las músicas folklóricas o etnográficas cambian más lentamente que las mediáticas o la de tradición clásica, o que el arco musical precede y prefigura al violín, no tanto porque no sea cierto (pues ambas aserciones son por lo menos potencialmente verificables) sino porque esa línea de razonamiento suena a evolucionista, o a histórico-cultural, y se supone que eso ya no se estila.

[...]

Mientras muchas presunciones difusionistas se han tornado hoy en día rebatibles, algunas de ellas, y por lo general las de orden etnomusicológico, todavía se sostienen bastante bien, y eso de ninguna manera es poca cosa: me refiero a aportes tales como las hipótesis de Hornbostel sobre xilófonos y flautas de Pan, la relación planteada por diversos autores entre las flautas de Pan oceánicas y las de Perú (exceptuando los argumentos lingüísticos de Vega), el paralelismo entre las escalas pentafónicas orientales y americanas, las observaciones de Sachs sobre los tres estratos organológicos, su señalamiento de las peculiaridades universales de los idiófonos raspados, la asociación entre tipos organológicos y otros factores culturales, etc. También parece más plausible (y en esto coincido con Nettl 1983: 167) que, por elevada que sea la inventiva humana, una institución compleja y arbitraria como la música se haya inventado una vez (o muy pocas veces) y luego se haya propagado (o alternativamente, que se haya gestado muy atrás en el tiempo), y no que haya sido creada convergentemente, una y otra vez, en miles de culturas. Si así se lo postulara, el enigma sería todavía más ominoso. (Reynoso, 2006: 68-69)

Los instrumentos musicales no sólo ofrecen información histórica interesante, como ya se ha visto, sino que también tienen la capacidad de aportar conocimiento en torno al importante papel de la música cumpliendo funciones sociales y sirviendo como vehículos de significado en la matriz cultural que les ha dado vida. Los estudios arqueomusicológicos en México se han interesado en desentrañar tanto el rol cultural desempeñado por los

artefactos sonoros como por develar los contenidos culturales que portan en sus formas y representaciones. Sin duda, Eduard Seler fue el investigador que marcó el rumbo pionero de este tipo de investigaciones desde fines del siglo XIX centrando su mirada en tres de los más representativos ejemplos del instrumental prehispánico: huéhuets, teponaztlis y omichicahuaztlis.

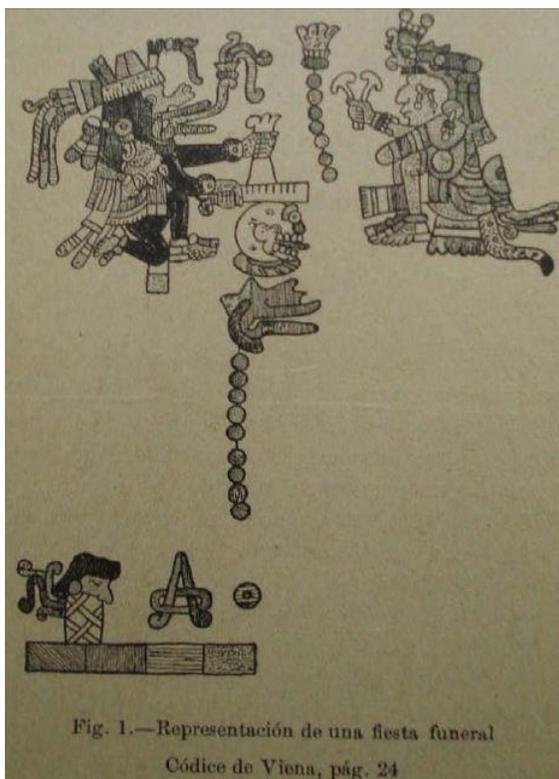
Desde 1889, Seler se interesa en los huesos ranurados omichicahuaztli identificándolos desde un primer momento como instrumentos musicales, aspecto que arranca un filón investigativo seguido más tarde por Daniel Brinton (1890), Ernest Hamy (1897), Carl Lumholtz y Aleš Hrdlička (1898), Frederick Starr (1898) y Otis Mason (Hawley, 1898). En general, la discusión se centra en la función cultural de estos instrumentos la cual se interpreta a partir de los grabados de los extremos basilares y el posible significado de la ranuración de los huesos.

Para Hamy, por ejemplo, el omichicahuaztli fue utilizado musicalmente en las festividades de noviembre en honor de *Mixcoatl*, dios de la caza entre los antiguos mexicanos; para Lumholtz, los huesos pertenecieron a guerreros enemigos 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 sugiere que el número de muescas es el número de enemigos caídos o bien el registro de fechas importantes, aunque admite que los huesos pudieron formar parte de algún ceremonial religioso. Finalmente, Seler en “*Altmexikanische Knochenrasseln*” [“Sonajas de hueso del México antiguo”] (1898) cuestiona estas conclusiones y, de manera magistral, retoma fuentes iconográficas y escritos de época para mostrar detalladamente que estos instrumentos fueron usados principalmente en ritos funerarios de guerreros caídos en batallas prehispánicas, en específico, sugiere que el sonido estaba destinado a calmar el espíritu de los caídos⁵⁵.

El aporte de Seler es seguido admirablemente por otro investigador alemán, Hermann Beyer, quien sacó a la luz un escrito en torno a “Una representación auténtica del uso del

⁵⁵ Poco después, E. H. Hawley (1898) ofrece ejemplos de instrumentos estriados de ludimiento utilizados en varias partes del mundo.

omichicahuaztli” (1916). El 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). Ambos investigadores abiertamente pretenden encontrar “explicaciones

detalladas” sobre “el significado y objeto” de las representaciones vinculadas a estos instrumentos en términos culturales.

Pocos acercamientos subsecuentes dedicarían tal profundidad al estudio particularizado del omichicahuaztli, la mayoría sólo haciendo menciones colaterales sobre él (Campos, 1928a), retomando y ratificando los aportes de Seler y Beyer (Castañeda y Mendoza, 1933; Winning, 1959), vinculándolo con ritos fálicos y de fertilidad (Martí, 1951), o bien, parafraseando los hallazgos etnográficos de Carl Lumholtz, Leon Diguét o Frederick Starr (Galindo, 1933; Saldívar, 1934). Poco se aportó en estos escritos sobre la función y significado sociocultural más allá de hacer analogías del omichicahuaztli con lo güiros o considerar los ritos funerarios en que participaban como preparatorios para una “resurrección”. Una vez más, Robert Stevenson (1968a) ofrece una recapitulación exhaustiva sobre el instrumento que da paso a algunas menciones más sobre el instrumento en estudios panorámicos organológicos generales (Reuter, 1982; Chamorro, 1984b; Contreras, 1988).

El presente siglo vería nuevas perspectivas interpretativas que retornan al análisis detallado de los datos en torno a los huesos ranurados. Una es la de Grégory Pereira (2005) que efectúa un re-estudio de los huesos hallados por Lumholtz en Michoacán a fines del siglo XIX y en el que encuentra que las huellas de corte de los huesos indican que fueron obtenidos de ocho personas recién fallecidas (quizá víctimas rituales) y que intervinieron varias personas para descarnarlos y tallarlos. La mayoría de los huesos fueron rotos intencionalmente, posiblemente depositados como ofrendas en los entierros. También encuentra que en los esqueletos hallados junto con los huesos ranurados hay una alta incidencia de lesiones traumáticas, semejantes a las que ocurren en contextos bélicos, por lo que pudieron ser restos mortales de guerreros.

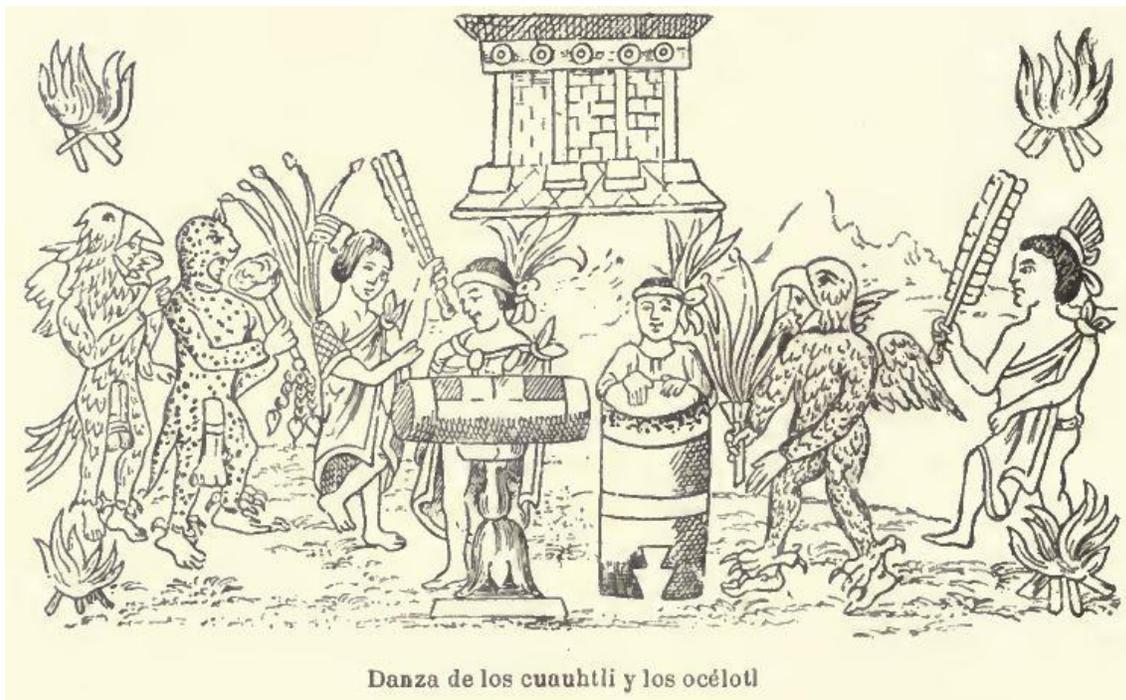
Pereira da pie a otra interesante investigación, la de Donald McVicker (2005), que construye una compleja red de análisis que establece diferencias entre los huesos muescados del Altiplano, el Occidente de México y la zona maya, aseverando que obedecieron a distintos usos de acuerdo al tipo de ranuración que presentan y los contextos

en que fueron encontrados. McVicker ofrece un estado de la cuestión riguroso, pero particularizado por su amplio conocimiento de bibliografía arqueológica (reportes de excavaciones y datos de museos de sitio) que le permite identificar diferencias en los contextos de entierros y el distinto tipo de desgaste por ludimiento observable en las ranuras. Esas diferencias son determinantes para distinguir entre omichicahuaztlis usados “musicalmente” en ritos fúnebres de la elite nahua y huesos ranurados que no necesariamente cumplieron funciones musicales o que sugieren haber sido usados sólo como objetos fúnebres que simbolizaban la recreación de la especie humana. Metodológicamente, en lugar de apoyarse en información etnohistórica, el acercamiento de McVicker se apunala en los principios subyacentes a la variación en los rituales mortuorios. En ese sentido, en McVicker puede destacarse no sólo haber retomado el tema rigurosamente luego de casi un siglo de abandono, sino el dar un giro al enfoque acudiendo a un número exhaustivo de fuentes en pos de un análisis en distintos niveles que elude interpretaciones unívocas.

Dos de los instrumentos arqueológicos mexicanos de los que más se ha hablado han sido el huéhuetl y el teponaztli; generalmente ambos aparecen juntos en la discusión. El cuerpo de los instrumentos, que suele presentar tallados que simbólicamente dicen mucho de la cultura de donde surgieron, han capturado la mirada de investigadores desde fines del siglo XIX. Theodore Baker (1882) y Ernest Hamy (1897) fueron de los primeros que ofrecieron descripciones a detalle de estos instrumentos en el marco académico, pero las interpretaciones simbólicas, como tales, dieron inicio con Eduard Seler (1904) y su análisis sobre el conocido huéhuetl de Malinalco. La compleja lectura de Seler (vista de manera simplista aquí) plantea que los tallados inscritos en el cuerpo de ese instrumento son representaciones simbólicas del sacrificio de guerreros capturados (representados como águilas y jaguares que portan banderas de sacrificio) y que el huéhuetl fue utilizado al lado de un teponaztli para estas ceremonias. La siguiente figura muestra dicha representación desenrollada:



De acuerdo con Seler, una representación similar aparece en la obra de Fray Diego de Durán donde un grupo de guerreros capturados son forzados a tocar y danzar antes de ser sacrificados.



Danza de los cuauhtli y los océlotl

En su análisis, Seler deja ver la complejidad de las inscripciones talladas en los instrumentos y la particularidad con que debe de ser abordada la lectura de cada uno de ellos. Varias menciones sobre el huéhuetl y el teponaztli seguirán a los aportes de Seler (Kunicke, 1912; Génin, 1913; Beyer, 1921b; Mendizábal, 1924; Campos, 1928a; Martens, 1928; Galindo, 1933; Saldívar, 1934), pero conviene aquí citar a tres estudiosos que influyeron en lo sucesivo sobre esta línea temática: Marshall Saville y Daniel Castañeda-Vicente T. Mendoza.

El arqueólogo Marshall Saville en 1925 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 prehispanistas. 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, cada uno con un significado específico. La analogía que postula Seler entre grabados de instrumentos y códices es ratificada. El recuento de Saville sin duda ayudó posteriormente a Castañeda y Mendoza a consolidar su estudio sobre percutores mexicanos.

Por su parte, el aporte de Castañeda y Mendoza (1933) presenta un recuento amplio de menciones al huéhuetl y teponaztlis, así como una especie de catálogo de ambos instrumentos estantes en museos mexicanos con detalladas descripciones de cada uno. Si bien las interpretaciones en términos de función y significados culturales sobre estos instrumentos no abundan en el trabajo -las que presentan son retomadas de estudios extranjeros precedentes- y se centran más en los aspectos acústicos de los instrumentos, el estudio aporta una gran cantidad de bibliografía y se convierte en modélico al reunir tal cantidad de información difícilmente asequible por esos años.

En los años cincuenta y sesenta, la interpretación simbólica de los huéhuetls y teponaztlis cae en cierto olvido, sólo Stevenson (1952 y 1968a) hace un exhaustivo estado de la cuestión en el que subraya aspectos interesantes, como el papel multifuncional del huéhuetl

tanto para realzar el heroísmo sacrificial en la guerra como para encontrar consuelo en la derrota y la posible inferencia de ritmos prehispánicos a partir del documento colonial *Cantares en idioma mexicano*. Después de ese acercamiento no se ofrecen lecturas centradas en instrumentos musicales arqueológicos particulares (Martí, 1955; Kuri, 1956; Stevens, 1968; Castellanos, 1970; Guzmán y Nava, 1984; Chamorro, 1984b; Contreras, 1988 y 1990; Flores, 1999) excepto la que publica Javier Romero Quiróz (1959) para diferir con algunas de las interpretaciones de Seler. En lo general, Romero coincide en que el huéhuatl de Malinalco representa una ceremonia previa al sacrificio de guerreros, pero señala que la deidad esgrafiada es Tonatiuh y que en realidad no danza sino que asciende disfrazada de águila.

Otro escrito a destacar es el de Abraham Cáceres (1986), “A book from which flowers bloom”, donde subraya la representación visual de ciertas flores en relación a la música y la danza como vehículos de comunicación. En particular, la identificación de una flor llamada *sinicuichi*, planta de efectos alucinógenos exclusivamente auditivos, frecuentemente relacionada con deidades como Xochipilli. Cáceres enfatiza en comprender al huéhuatl como un libro, similar a un códice, con posibilidades de inducir estados alterados de conciencia. Una última cuestión es su apunte sobre la diferencia de significados de las vírgulas de la palabra de acuerdo a sus distintas posiciones pictográficas en conjunción con flores y contextos musicales.

Una interesante publicación más que puede citarse, es la de Arturo Chamorro (1983) titulada “Instrumentos musicales en las fuentes pictográficas del mundo purépecha”. Este escrito, que puede ubicarse metodológicamente en el campo de una organología etnohistórica, da seguimiento a cuestiones abordadas con anterioridad por el autor (Chamorro, 1981) en relación a los “orígenes de la música tarasca” y la importancia de sus usos y funciones “en una cultura que se organiza ceremonialmente y cuyo entorno ceremonial precisa de una tradición musical” (1983: 400-401).

En este trabajo, Chamorro analiza una selección de fuentes iconográficas coloniales donde aparecen instrumentos musicales sobre los que ahonda en torno a su uso y función mediante

los parámetros establecidos por los organogramas de Mantle Hood (1971). Dando seguimiento a aerófonos presentes en la iconografía, Chamorro concluye que las trompetas purépecha seguramente fueron vinculadas con ritos fúnebres, mientras que las chirimías rara vez tuvieron parte en estas ocasiones o del ciclo de vida. Algo similar conjetura para un sonajero que asocia también con ritos fúnebres de antiguos guerreros, donde la música pudo colaborar a que el personaje inhumado “ascendiese” en la escala social extra-terrenal. El autor pone de relieve que los músicos desempeñaron papeles importantes y específicos en el marco ceremonial de las antiguas clases dominantes purépechas.

Sobre el tema del instrumental colonial, Chamorro se enfoca en las representaciones presentes en los alfarjes de iglesias y conventos esbozando una suerte de cronología de arribo de instrumentos hispanos durante el virreinato. Como resultado ofrece una tabla que presenta el tipo de instrumentos encontrados por área y población (arpa, viola, vihuela de mano, chirimía, corneta, bajón, orlo), y de la que también apunta información sobre las primeras apariciones de instrumentos específicos, su vigencia en el ámbito novohispano y el temprano decaimiento de algunos de ellos. El artículo cierra con algunas líneas sobre los procesos transculturales y la adopción y sustitución de instrumentos, así como las posibles permanencias de funciones y significados en el presente. Con dicho escrito, Chamorro retoma una vieja senda de exploración organológica en el orden etnohistórico prácticamente usada sólo por los pioneros, para indagar en fuentes iconográficas coloniales en un sentido comparativo, partiendo de parámetros organológicos que colaboran a advertir regularidades en las maneras de ejecución y morfología instrumental, así como su aparición en contextos específicos. Un aporte metodológico actualizado, riguroso y sistemático centrado en fuentes poco exploradas.

En suma, puede verse que los acercamientos arqueomusicológicos en el plano de las funciones y significados han sido numéricamente menos y han sido abordados con menor profundidad sin demasiados cambios metodológicos principalmente basados en el análisis iconográfico tanto de fuentes escritas como de los propios instrumentos. No obstante, puede distinguirse una línea de investigación simbólica que en tiempos recientes apunta al estudio arqueomusicológico de artefactos sonoros en varias vertientes: como subrogantes del habla (Gottfried 2007), como protagónicos en complejos de culto y simbolismo numérico (Both,

2005), y como objetos animados representantes de fuerzas divinas y ancestrales (Barber y Sánchez, 2009).

1.2 Conclusiones

Tras un repaso histórico sobre el aporte de las investigaciones arqueomusicológicas, en el presente recuento puede observarse que prácticamente la investigación extranjera previa a la revolución mexicana fue la que estableció los temas importantes en la agenda académica arqueomusicológica en ciernes y que luego fueron seguidos por los investigadores mexicanos en el contexto posrevolucionario. Algunas de estas temáticas como la del origen de ciertos instrumentos fueron especialmente atractivas para la investigación mexicana que pretendía realizar un glorioso pasado musical mexicana en el marco de un país en plena reconfiguración nacional. En ese sentido, son representativos los contrastes entre dos contemporáneos como Martí y Stevenson: el primero, idealizando el pasado musical indígena; el segundo, ateniéndose a los datos concretos para ofrecer conjeturas documentadas.

Tras el presente recuento de investigaciones podemos distinguir básicamente tres tipos de interrogantes que derivaron en orientaciones metodológicas particulares:

- 1) ¿qué tan “avanzadas” fueron las sociedades prehispánicas en términos músico-instrumentales?
- 2) ¿qué tipo de instrumentos fueron utilizados en las culturas de tiempos prehispánicos y cuál fue su origen?
- 3) ¿qué función y significado sociocultural poseen los instrumentos arqueológicos en el seno de la sociedad que les utilizó?

Para la primera pregunta, el marco de explicación pretendería ubicar evolutivamente el grado de desarrollo musical prehispánico tomando como parámetro de referencia una supuesta evolución unilineal de la música euro-descendiente. Se trataba de encontrar el estadio de desarrollo de las culturas antiguas con respecto a las occidentales analizando el

número de alturas utilizadas en su sistema musical. En la segunda interrogante, las posturas difusionistas se apoderaron del tema intentando desentrañar el origen de varios instrumentos y sus posibles rutas de dispersión histórica. La comparación morfológica instrumental fue la herramienta más socorrida dentro de este tipo de estudios. Para la última pregunta, los acercamientos abrevaron principalmente de los datos inscritos en los propios instrumentos y la interpretación de fuentes escritas y pictográficas.

En alguna de estas orientaciones, sobre todo a partir de los años setenta, son perceptibles cambios metodológicos que tienen repercusiones en el tipo de conocimiento generado. Las consideraciones de Boilès dan pie a comenzar a pensar el pasado musical precolombino desde una mirada menos etnocéntrica y más interdisciplinaria; Castellanos detalla el enfoque al otorgar mayor peso a las particularidades de cada horizonte histórico (partiendo del Preclásico) y la integración de los contextos al discurso. Por entonces comienza a percibirse la necesidad de advertir limitantes inherentes al objeto de investigación y fuentes, así como sistematizar la teoría en pos de modelos metodológicos (Crossley-Holland, 1980; Schöndube, 1986; Dájer, 1995). También por esos años comenzó a hacerse una necesaria distinción entre las categorías de “artefacto sonoro” e “instrumento musical” precisamente dando mayor peso al contexto y las maneras émicas de representarse el mundo distinguiendo cuando un artefacto sonoro podía ser considerado efectivamente como instrumento musical acorde al conocimiento con el que se contara sobre el mismo (Varela, 1986; Contreras, 1988; Dájer, 1995).

Aunque se perciben giros en las metodologías, un aspecto que no ha cambiado demasiado ha sido la preminencia del estudio de la cultura mexicana en contraste con otras culturas antiguas. Las culturas del altiplano mesoamericano han gozado de singular atención en el conjunto de estudios arqueomusicológicos. Quizá los antiguos mayas y purépechas seguirían en la lista de culturas más estudiadas.

Las limitantes del estudio arqueomusicológico siguen estando definidas por la disponibilidad de sus fuentes que, a saber, son básicamente cuatro: instrumentos prehispánicos, fuentes escritas y pictográficas, crónicas de época e instrumentos musicales etnográficos, aunque recientemente ha cobrado mucho más importancia en el análisis el

acercamiento arqueológico a los contextos en que han sido encontrados los artefactos sonoros. En ese sentido, una gama de enfoques recientes con propuestas metodológicas más particularizadas han surgido a partir del nuevo siglo y han llevado a la investigación arqueomusicológica a interesantes preguntas que indagan sobre distintos parámetros culturales como la asociación simbólica del color tímbrico y visual con significados culturales y la cosmovisión (Hosler, 1995); un mayor detalle en la identificación e interpretación iconográfica (Gómez, 2006); o el estudio detallado de instrumentos y fuentes iconográficas a la par de los datos de contexto en el que fueron encontrados (McVicker, 2005), entre otros.

1.3 Acercamientos organológicos de orientación etnográfica

Así como se carece de un recuento de acercamientos organológicos de corte arqueomusicológico, el desarrollo de las investigaciones organológicas en el renglón etnográfico/etnológico tampoco ha sido objeto de un balance en el país⁵⁶. Si bien esta carencia invita a abordar el tema, la cuestión presenta algunas dificultades. Acorde al contenido de la producción académica, es difícil establecer una división tajante entre ambos tipos de acercamientos: en los trabajos se suele aludir tanto a instrumentos arqueológicos como a instrumentos presentes en tiempos actuales, e incluso, en varios estudios, suelen hacerse comparaciones morfológicas entre unos y otros, sin importar demasiado su distante procedencia temporal. De igual manera puede decirse que pocos estudios han tomado exclusivamente al instrumento musical como eje de análisis sociocultural, lo que vuelve un tanto forzado hablar de acercamientos organológicos como tales.

Aun así, el presente apartado pretende dar seguimiento al desarrollo de este tipo de aportes -desde inicios del siglo pasado hasta inicios del presente- identificando una continuidad de esta senda temática. Cabe advertir que el criterio de selección de escritos fue determinado por la relevancia otorgada al estudio de los instrumentos musicales sin importar tanto si su énfasis fue o no exclusivamente instrumental: en la mayoría de las publicaciones el estudio

⁵⁶ Por el contrario, se han publicado interesantes trabajos que sintetizan el conocimiento organológico sobre México a la par de agregar información novedosa sobre esta temática (Reuter, 1982; Chamorro, 1984b; Contreras, 1988 y 1999). De ellos se hablará más adelante.

organológico es parte integral de la perspectiva de conjunto. Es también conveniente distinguir el uso de los términos “organología” y “organografía” para los propósitos del presente apartado. Según Mantle Hood (1971), la organografía atiende los meros aspectos descriptivos del estudio instrumental, mientras que una organología indaga con mayor profundidad analítica y una perspectiva integral sobre la cultura. Dicha distinción sólo diferencia niveles analíticos, pues es sabido que la descripción en sí misma supone de sí un análisis y antecede a cualquier acercamiento analítico, como lo plantea Sue Carole De Vale (1990)⁵⁷.

Así, el presente recuento analítico pone especial atención en las interrogantes que estas investigaciones se han formulado y en las maneras en que las mismas se han respondido; tal análisis puede colaborar no sólo a poner de manifiesto una línea de investigación importante en la producción etnomusicológica, sino a advertir la particularidad del conocimiento generado y la continuidad o el surgimiento de nuevas preguntas y herramientas analíticas en el desarrollo disciplinar.

Si bien los acercamientos abiertamente organológicos comienzan a surgir hasta la segunda mitad del siglo XX, un nutrido número de estudios pueden contar como los primeros precedentes organográficos en el plano etnográfico. Ya desde inicios del siglo XX, Carl Lumholtz (1900) destacaba qué tipo de instrumentos utilizaba el pueblo huichol en su vida ceremonial, incluso subrayando el carácter simbólico de los detalles de construcción de los instrumentos musicales. En su clásico *Unknown Mexico* describe el uso del arco musical entre los tepehuanos y mexicaneros, la manera de ejecutarlo, así como algunos de sus aspectos tímbricos y su papel en el mitote (Lumholtz, 1902b: 413). Sobre el mismo instrumento, Lumholtz se integraría abiertamente a la discusión en torno a su origen, en boga por esos años, con aseveraciones que avivarían la temática:

⁵⁷ También es necesario decir que si bien el sistema de fonación humano utilizado para el canto actualmente es considerado por muchos organólogos como un instrumento musical, el presente acercamiento sólo lo incluye de manera indirecta en la revisión. Esto supone que en este trabajo el concepto de instrumento musical es limitado y se restringe a objetos que se vuelven una “extensión” del cuerpo humano para la producción sonora. Es sabido que la noción “occidental” de instrumento musical no es compartida interculturalmente y que es definida de manera particularizada por cada cultura (De Vale, 1990; Kartomi, 1990).

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)

El tema del origen del arco musical permanece latente en la discusión hasta los años sesenta, fechas en que comienza a diluirse. El interés de Lumholtz en los instrumentos musicales no deja de estar presente en su obra: en sus escritos sobre la música de los purépechas, por ejemplo, hace mención al 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).

El acercamiento etnográfico de algunos contemporáneos de Lumholtz no se aleja de atender cuestiones organográficas. En general, estos autores pioneros aportan detalles sobre la identificación, descripción y construcción de instrumentos, como parte de una mirada etnográfica conjunta que ofrece hallazgos nuevos a la investigación académica (Starr, 1903; Tozzer, 1907). Se suele destacar la importancia de instrumentos específicos en la cultura y su vínculo con ciertas ocasiones o usos míticos; como en el caso de los huicholes, quienes conservan en la memoria oral el recuerdo del personaje divino que “les llevó” el violín, “Tearkayapa”, mismo nombre que aplican a los trovadores que componen cantos tradicionales (Diguet, 1899). También es frecuente la comparación de instrumentos musicales reportados en fuentes arqueológicas y coloniales con los que se encontraron en los recorridos etnográficos (Diguet, 1903; Beyer 1916 y 1921a); la mención a instrumentos comprendidos como deidades (en el caso del membranófono *Qaiyum* reportado por Tozzer entre los lacandones); o bien, el uso de instrumentos propiciatorios, como las flautas coras de cuaresma usadas para provocar la lluvia (Preuss, 1906c).

Así, gracias al trabajo de estos pioneros se comienza a conocer el instrumental de pueblos como los tarahumaras, coras, huicholes, tepehuanos, nahuas, huaves, tepehuas, mixtecos, triquis, zapotecos, nahuas, huastecos, mayas, zoques, tzotziles, tzetzales y lacandones, entre otros. Con posterioridad, otros investigadores más se agregan a esa tarea: Frances Densmore (1932), Francisco Domínguez (1962), Roberto Téllez Girón (1964), Bodil

Christensen (1939), Henrietta Yurchenco (1943 y 1946a), Raúl Guerrero (1949) y Samuel Martí (1954b) aportan datos organográficos importantes derivados de su trabajo entre una variedad de pueblos indios, pero conforme se incrementa la etnografía del país la importancia otorgada a los instrumentos crece en detalle y rigurosidad. El trabajo de Wendell Bennett y Robert Zingg (1935) sobre los rarámuri de Samachique da cuenta de ello al ofrecer un inventario de instrumentos musicales poniendo énfasis en la construcción del violín y la guitarra, y documentando el palo musical de boca, al que atribuyen origen paralelo en todas las culturas.

Una destacada contribución más es la de Roberto Weitlaner (1940) sobre el arco musical entre los chinantecos de Chiltepec, Oaxaca, en la que aporta datos para “el estudio de la distribución de rasgos individuales en América” (1940: 161). Mediante una perspectiva comparativa, abocada exclusivamente a los instrumentos, Weitlaner describe con meticulosidad los arcos musicales chinanteco y cahita (medidas, tipo de madera, material de las cuerdas, forma de ejecución, posición del arco respecto al ejecutante, número de sonidos susceptibles a emitirse) para dar paso a un recuento de la distribución de los arcos en el Nuevo Mundo (desde la Patagonia hasta el norte americano).

De tal revisión se desprende una tipología de arcos musicales fundada en dos aspectos: la morfología de los instrumentos (arcos con o sin resonadores) y la manera de ejecutarlos (usando percutores auxiliares o punteando la cuerda con los dedos). Si bien Weitlaner no se pregunta explícitamente sobre el posible origen del instrumento, se concentra en la morfología, ejecución y distribución geográfica del instrumento en pos de una tipología instrumental que colabore a futuras conjeturas histórico-culturales en ese mismo sentido.

En esta etapa de investigación donde se conocen poco las culturas musicales del país casi cualquier acercamiento organográfico presenta datos novedosos en torno al uso de instrumentos peculiares (Yurchenco, 1946a; Guerrero, 1949; Hellmer, 1956; Boulton, 1957); no obstante, durante los años sesenta algunos trabajos comienzan a despuntar con mayor interés interpretativo.

Un escrito que comienza a delinear interpretaciones culturales basadas en un instrumento musical y su ejecución es “La sonaja sena'asom de los pascolas yaqui” de Kertrude Kurath (1960); artículo que versa sobre este peculiar idiófono de uso ceremonial entre los yaquis. Desde una perspectiva coreológica, el trabajo aborda detalles de la ejecución del instrumento, realzando la producción sonora intrínsecamente ligada a la corporalidad y mimetismo simbólico de la ejecución del danzante pascola. Para evidenciar el elaborado juego de elementos sonoro-cinéticos que intervienen en la ejecución músico-dancística, Kurath transcribe combinaciones rítmicas típicas del sena'asom en conjunción con los coyoles, tenabaris y los pasos de danza. Si bien el escrito especula sobre el origen de este idiófono y los elementos que conforman la danza, la discusión, que toma como eje el instrumento musical, da cuenta de la particular mezcla cultural que refleja la historia ceremonial del pueblo yaqui.

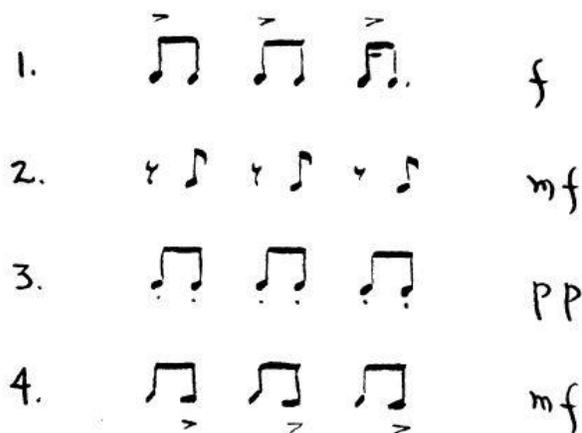


Fig. 3. Typical Rhythmic Combination.

- | | |
|------------------|------------------|
| 1. The sena'asom | 3. Teneboim |
| 2. Coyoles | 4. Toe-flat step |

Una publicación que recuerda estrategias investigativas de años precedentes, pero que también muestra vocación organológica es el de Mireille Simoni-Abbat (1993) en torno a “Un tambor huichol” colectado por León Diguet a fines del siglo XIX. Mediante un

acercamiento comparativo, la autora trata de encontrar relación entre el antiguo huéhueltl mexicana y el *tepo* huichol de uso más reciente; pese a distinguir diferentes sistemas de tensión de la membrana, Simoni-Abbat encuentra parentesco entre estos instrumentos de acuerdo a tres aspectos afines: afinación por calentamiento de la membrana, ejecución con las palmas de las manos y función prioritariamente religiosa en la cultura.

Otro aporte que comienza a definir una línea claramente organológica es “El arco musical, ¿una pervivencia?” de Charles Boilès (1966). En dicho escrito, Boilès decide pronunciarse en torno a la añeja polémica sobre la procedencia cultural del arco musical cuestionando las opiniones que no aceptan el uso de este cordófono en América antes de la llegada de europeos y africanos al continente. Ante la carencia de menciones de cronistas o representaciones precolombinas del instrumento, Boilès argumenta que los cronistas en sus testimonios solo registraron lo que era poco usual, como en el caso de la falta de crónicas en torno a al uso indígena del ensamble de “pito y tambor”. Si bien Boilès reconoce que algunos arcos musicales americanos son de clara procedencia africana, como el urucungo brasileño o la marimba de boca colombiana, señala que hace falta una metodología detallada para clasificar los ejemplos hallados en varias culturas.

Así, propone una clasificación para los distintos tipos de arco musical tomando en consideración rubros comparativos como: 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. De hecho, Boilès ofrece un diagrama de los arcos mesoamericanos y áridoamericanos tomando estos parámetros, pero metodológicamente llama la atención que va más allá de la morfología del instrumento y la manera de ejecutarle, al transcribir un par de piezas de un ejecutante de arco musical de Zongolica, en las que encuentra tendencia a usar una pentafonía diatónica también presente en 140 flautas precolombinas estudiadas por el propio Boilès. En consecuencia, para el autor, ese rasgo coincidente puede sugerir que el arco musical sea una pervivencia de culturas prehispánicas, es decir, teje un vínculo entre el pasado lejano y el presente inmediato aunque sin abundar en los procesos sucedidos en el ínterin. Si bien puede cuestionarse el

asumir la pentafonía como rasgo prehispánico característico, en Boilès se advierte un cambio metodológico que integra de manera rigurosa más elementos al análisis y la combinación del acercamiento etnográfico de la ejecución musical con los resultados de la experimentación instrumental.

Otro trabajo que destaca en estos años es el de Thomas Bowen y Edward Moser en torno a los “Aspectos materiales y funcionales de la música instrumental seri” (1970); logrado escrito sobre uno de los pocos pueblos de cazadores-recolectores todavía existentes en México a inicios de los años setenta. Aunque entre los seris predomina la música vocal por sobre la instrumental, 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 la llamada “arpa” seri, la flauta, la trompeta de caracol, el “tambor de piso” y el zumbador, entre otros instrumentos, son meticulosamente abordados haciendo hincapié en los contextos socioculturales en que aparecen.

El riguroso enfoque de Bowen y Moser también incluye datos sobre denominaciones nativas de los instrumentos, maneras de ejecución, afinaciones, aprendizaje y procesos de transmisión, estatus de los músicos, influencias externas y procesos de aculturación, así como una lista de ocasiones dancísticas con las que se relaciona la música. El interés investigativo de Bowen y Moser se centra no sólo en documentar sistemáticamente el instrumental y ofrecer un panorama integral seri, sino principalmente en avizorar aspectos relacionados con los procesos de cambio y el declive de las tradiciones musicales. Tomando como directriz los instrumentos, mediante un enfoque micro-etnográfico, sus interrogantes atenderían el peso de la influencia externa sobre el conjunto de la cultura seri, pero poniendo de manifiesto una historia marcada por la explotación, marginalidad y aislamiento.

La presentación de hallazgos organológicos tiene continuidad en la historia disciplinar, muestra de ello fue el artículo “El marimbol, un instrumento musical poco conocido en México” publicado a inicios de los ochenta (Fará Biram, *et. al.*, 1980). La mirada multi-autoral del escrito ofrece un completo acercamiento que parte de los antecedentes del

instrumento en África y los mitos con los que se relaciona, para luego abundar sobre su presencia en México y las generalidades de su construcción, así como los ensambles instrumentales en los que participa, principalmente en Tabasco, Yucatán y Campeche. El artículo cierra con el estudio de un peculiar marimbol de Campeche, que lleva en su parte interna un juego de diez cuerdas tensas, y del que se especifican las partes del instrumento, la manera de ejecución, los detalles acústicos, incluyéndose la transcripción de una jarana de Campeche (tocada por dos instrumentos acompañando a las voces)⁵⁸.

La década de los ochenta advierte no sólo el incremento de acercamientos organológicos en la disciplina, sino también la aparición de necesarios trabajos de síntesis que se convierten rápidamente en referencias obligadas⁵⁹. Esta veta de acercamientos panorámicos tiende a recapitular la información disponible hasta el momento, aunque agregando datos novedosos. Un rasgo que comparten todos estos acercamientos es que el concepto de región juega un papel importante en su manera de entender el estudio organológico y subyace a su forma de ordenamiento y clasificación.

Seguramente el primer trabajo organológico de pretensiones panorámicas nacionales es *Los instrumentos musicales de México* de Jas Reuter (1982), visión general del instrumental mexicano y sus principales ensambles, precedida por un recorrido general por la historia de los instrumentos musicales en México. Sin alejarse del tenor común, a esta síntesis organográfica pionera le subyacen intereses centrados en procesos históricos de intercambio cultural y filiaciones culturales de instrumentos.

Otro acercamiento de corte panorámico es *Los instrumentos de percusión en México*, trabajo de Arturo Chamorro (1984) que aborda antecedentes, uso, función y vigencia de los instrumentos percutidos en el ámbito de la (entonces llamada) “etnomúsica”. Interesado

⁵⁸ Vale notar que dicha transcripción musical cuenta como uno de los raros casos en que se explicitan criterios de transcripción en la literatura etnomusicológica de México.

⁵⁹ Una vía importante de divulgación de conocimiento organológico también fueron los folletos acompañantes de fonogramas; en especial, los editados por el INI, FONAPAS, CENIDIM y la marca interinstitucional CENZONTLE que, a inicios de los ochenta, aportaron detalles organográficos relacionados con la conformación de ensambles, la construcción y afinación instrumental, así como la descripción de instrumentos poco conocidos.

básicamente en la clasificación instrumental, en Chamorro destaca la influencia de la obra *The Ethnomusicologist* de Mantle Hood (1971) y su uso de organogramas. Un aspecto importante es el hecho de subrayar la presencia de instrumentos de filiación africana detallando algunos de sus aspectos morfológicos y modos de ejecución. Como en varias publicaciones de Chamorro, los mapas juegan un papel fundamental para representar la distribución geográfica de instrumentos en el país.

Este par de panoramas se completa con uno más, a cargo de Guillermo Contreras (1988), que también vincula la historia con la etnografía para conformar un extenso recorrido organográfico de instrumentos utilizados durante tiempos precortesianos y el virreinato hasta nuestros días. Como en los otros dos estudios, subyace a la obra un interés en los “orígenes” y en largos procesos de intercambio cultural; aunque Contreras considera la existencia de “paralelismos” y “adaptaciones” de instrumentos musicales similares entre grupos étnicos, cuestiona el presumible origen prehispánico de varios instrumentos (ya de largo arraigados en ceremonias rituales indígenas), y a los que, por el contrario, atribuye ser parte de la herencia musical africana.

Más tarde siguieron apareciendo panoramas organográficos del instrumental tradicional mexicano (Contreras, 1999), de ellos destacan principalmente aquellos centrados en instrumentos o ensambles de regiones específicas: Gabriel Moedano (1996), por ejemplo, incluye algunos apuntes organográficos en su panorama sobre las comunidades afrodescendientes de la Costa Chica; Miguel Olmos (2003) hace algo similar, pero en la macro-región del noroeste de México; Felipe Flores y Rafael Ruiz (2001) entregan un acercamiento histórico a las bandas de viento en el estado de Oaxaca; mientras que Patricia García (2001), desde una perspectiva histórica, pone de relieve la importancia de las orquestas e instrumentos de cuerda en la mixteca oaxaqueña.

Entre los trabajos panorámicos destaca una obra que por vez primera persigue clasificar a detalle el amplio instrumental de los pueblos indios de México, es decir, el *Catálogo de instrumentos musicales y objetos sonoros del mundo indígena* de José Antonio Ochoa y Claudia L. Cortés (2002). En su obra, los autores ofrecen un particularizado recuento del

instrumental indígena dividido por regiones (Pacífico Norte, Norte, Pacífico-Centro, Occidente, Centro-Occidente, Centro, Centro-Norte, Centro-Este y Golfo-Centro) y que detalla aspectos importantes relacionados con cada uno de los cerca de 250 instrumentos abordados: localización, denominación local, clasificación (Hornbostel-Sachs), materiales de construcción, dimensiones, género y rango de edad de los ejecutantes, entre otras cuestiones. La catalogación, además de incluir mapas referenciales e ilustraciones, hace hincapié en otros aspectos importantes como los posibles orígenes del instrumento, sus connotaciones simbólicas, los contextos de uso y sus funciones sociales. El catálogo supone un enorme trabajo de síntesis y hasta hoy constituye el compendio del instrumental indígena más detallado existente en el país.

Sin duda un escrito que da paso a la monografía organológica de corte etnomusicológico es “Uso y función del teponaxtle en el medio rural tlaxcalteca” publicado por Arturo Chamorro en 1979. El trabajo ofrece un acercamiento organológico en torno a este membranófono, regularmente identificado como *huéhuetl*, pero que en muchos lugares de Tlaxcala se conoce como *teponaxtle*. El artículo pondera antecedentes históricos del instrumento, forma de ejecución, clasificación organológica, conjunto instrumental del que forma parte, distribución geográfica en el estado, transmisión del conocimiento musical y los contextos festivos de uso. Chamorro rebasa con mucho la temática del título de su artículo pues aborda cuestiones como el uso de fórmulas orales onomatopéyicas para la enseñanza en la ejecución, la presencia de toques específicos para ocasiones particulares, secuencias sesquiálfteras en los patrones rítmicos y la identificación de fenómenos de “melódica independiente” en algunas piezas. En el escrito subyace una búsqueda de características peculiares al teponaxtle y sus contextos que puedan ayudar a estimar el grado de influencia europea o prehispánica todavía observable en las tradiciones del medio rural tlaxcalteca.

Otra muestra de esta orientación es el libro *La Música Popular en Tlaxcala* donde Arturo Chamorro (1983a) le dedica un capítulo al estudio organológico centrado fundamentalmente en la procedencia, función y vigencia de instrumentos. Una primera clasificación del instrumental tlaxcalteca los ubica en cuatro rubros diferentes: instrumentos

de tradición, instrumentos procedentes de otros estados, instrumentos de influencia estadounidense e instrumentos con influjo de los medios masivos. La clasificación es seguida de una detallada descripción organográfica que define a cada instrumento en este inventario particularizado, destacando su uso, función y asociación con ciertos repertorios, e incluso sugiriendo posibles orígenes de algunos de ellos.

En una línea de estudio similar pueden ubicarse el libro *La música popular en la huasteca veracruzana* y el artículo “La música indígena en Chicontepec, Veracruz”, dos escritos de Manuel Álvarez Boada (1985 y 1987) en los que el autor intenta reconstruir la historia musical regional a partir de conceptos en boga (aculturación, sincretismo, imposición cultural, modernización) y un marcado interés en identificar la procedencia cultural de los ensambles, los instrumentos y su manera de ejecutarlos. Tomando como referente a la “cultura musical occidental”, Álvarez Boada destaca lo “desarrollada” que era la “cultura musical indígena” y postula la supervivencia de elementos precolombinos en instrumentos y repertorio, aunque no deja de afirmar que “la mayor parte del material organológico y el contenido de la música actual derivan de los modelos introducidos por los colonizadores” (1987: 50). Si bien Álvarez Boada no niega la interacción cultural, la comprende como un “proceso unilateral de dominación”.

Paralelamente, el autor pone atención en un aspecto no muy explorado hasta entonces, esto es, el labrado zoomórfico de ciertos instrumentos en relación a conceptos ligados a sonidos de animales específicos (gatos, gallos y cotorros, entre otros). De los dos escritos destaca no sólo su mirada organográfica, atenta a los constructores de instrumentos, la manera de comerciar sus instrumentos, la utilización de maderas específicas y la importancia del medio natural, sino su énfasis en las condiciones de vida de músicos y constructores. Los resultados ofrecidos en la obra hacen suponer un sólido *rapport* e intensa observación participante.

Otro trabajo monográfico que toma con preminencia el eje de indagación organológica es *La música en la vida de los yaquis*, de Leticia Varela (1986); un capítulo de la obra se dedica al instrumental yaqui, abordado con rigurosa disciplina etnográfica. Los aportes

generales de la investigación son cuantiosos, pero toma especial relevancia el conocimiento generado por su decidida postura organológica. De acuerdo con Varela, el mundo yaqui prácticamente se edifica de manera religiosa; en esa concepción el simbolismo del sonido y los instrumentos musicales juegan un papel determinante para estructurar tiempo y espacio ritual: las ejecuciones de ciertos instrumentos en momentos específicos no sólo comunican sobre el renglón espacio-temporal, sino que pueden asignar personalidad y carácter al danzante ritual. En su perspectiva, el sonido de instrumentos específicos como la flauta “intenta imitar el sonido característico del ser que incorpora el danzante Pascola, como por ejemplo, el trinar del ave, el aullar de un coyote, el ulular del viento, el murmullo de un arroyo” (Varela, 1986: 37-38). De esa forma, la figura danzante adquiere personalidad momentánea acorde a un contexto performativo de orden mitológico.

La peculiar calidad sonora de ciertos instrumentos puede remitir a animales, entidades, acciones o asociaciones con el mundo natural, pero también puede identificar atributos de, o a las deidades mismas. Ciertos instrumentos no son considerados como tales por los yaquis, pues en parte, es el contexto el que determina su calidad como instrumentos musicales. El propio nombre de los instrumentos refleja un respeto a la naturaleza al conservar los nombres de las materias primas con que son hechos. Para Varela toman gran importancia las cuestiones tímbricas y las características constructivas de los instrumentos (longitud de raspadores, número de corpúsculos en los receptáculos de capullos de mariposa), pues éstas repercuten en timbres deseados que dan cuenta de parámetros estéticos. Algo similar sucede con algunos tipos de ejecución que buscan timbres particulares (percusión en la orilla y centro de tambor; distintos movimientos del sistro, entre otros); de hecho, la autora ofrece un esquema que muestra el diálogo tímbrico entre distintos emisores (canto y tambor de agua; tambor de agua y capullos; tambor y flauta; sistro y tambor/flauta). Asimismo, el eje de análisis instrumental le permite advertir que la propia distribución de los ensambles instrumentales en el espacio ceremonial construye el escenario simbólico pertinente que acompaña a las danzas ceremoniales.

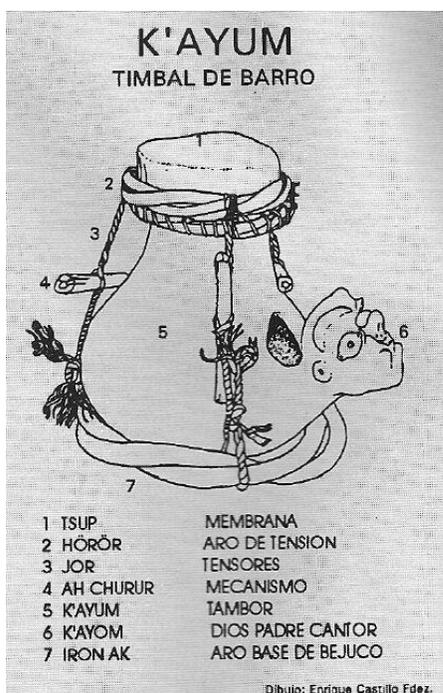
En suma, Varela establece rigurosos parámetros de análisis organológico para la disciplina: categorías nativas de denominación de instrumentos; tipo de ejecución; funciones

culturales; características acústicas y asociaciones simbólicas; posibilidades escalísticas; construcción de instrumentos; afinaciones; distribución geográfica. La mayoría de estos parámetros buscan responder a interrogantes relacionadas con la Musicología Comparativa berlinesa de principios del siglo XX: origen y difusión de instrumentos (monogénesis y posibles desarrollos paralelos), así como comparación entre instrumental similar del orbe. En ese mismo sentido, para Varela, como para varios de sus contemporáneos, es central identificar posibles reminiscencias prehispánicas u orígenes precolombinos en instrumentos, danzas y rituales. De hecho, plantea la génesis común de algunas danzas del norte de México y el sur de EEUU, cimentada en visiones del mundo similares. Si bien el interés en el origen y difusión de instrumentos y danzas predomina en la obra, toma casi igual importancia el análisis de procesos de cambio musical y la búsqueda de significados mediante redes de simbolismo en la cultura. Aunque el cotejo étnico es escaso -la voz directa de los propios yaquis no aparece en el estudio-, las premisas y conjeturas de Varela están guiadas por una sensible observación etnológica que pretende hilvanar el complejo tejido simbólico que ordena la cosmovisión yaqui. En ese sentido, el trabajo de Leticia Varela representa una de las monografías mejor logrados en la etnomusicología mexicana.

Otro amplio estudio monográfico es *Los oficios de K'ayom* realizado por José Antonio Ochoa y Claudia Linda Cortés entre los lacandones septentrionales de Chiapas. La investigación, apoyada en un intenso trabajo de campo, ofrece un acercamiento prioritariamente cultural a las expresiones musicales hach winik, aunque con enfático interés en cuestiones organológicas y musicológicas: hasta tiempos recientes no se había documentado con tal grado de detalle el instrumental lacandón. En su libro, los autores ofrecen un panorama de los instrumentos que se usan, las categorías nativas utilizadas para identificar las partes que componen a cada instrumento, la descripción de materiales usados y tipos de construcción, los modos de ejecución, el estatus social del músico; pero sobre todo, varios tipos de asociaciones simbólicas entre los instrumentos y la cosmovisión lacandona.

Quizá el aporte más significativo de la obra sea el hecho de evidenciar cómo lo musical prácticamente cruza todo el espectro de valores culturales lacandones. La música no sólo es

vehículo central en la construcción de su visión del mundo, sino que los instrumentos y el repertorio constituyen la propia personificación de las deidades y su voz. El canto como medio indispensable de comunicación divina no tiene sustituto en la cultura lacandona; la música y el instrumento musical, de atributos mágicos, confieren al músico poder sobrenatural. Un instrumento como el *k'ayom*, membranófono (de presumible raigambre prehispánica) que acompaña las plegarias cantadas de algunos especialistas rituales lacandones, funge como intermediario entre lo profano y lo sagrado: el propio instrumento es “el que habla por los hombres con los dioses y canta por los dioses a los hombres” (Ochoa y Cortés, 1998: 70). Mediante un enfoque organológico, Ochoa y Cortés pueden identificar diferentes niveles de asociaciones semánticas en dicho instrumento que previos investigadores no pudieron apreciar. *Los oficios de K'ayom* da cuenta del potencial de esta senda metodológica de investigación⁶⁰.



⁶⁰ Otra investigación con sólido trabajo de campo es *La Música Divina* del etnomusicólogo danés Max Jardow Pedersen (1999), trabajo que reúne poco más de un lustro de investigaciones de campo entre núcleos mayas representativos de ese estado. El estudio ofrece un inventario de instrumentos mayas de uso actual haciendo hincapié en los que Jardow considera de procedencia prehispánica, sin embargo, su acercamiento es tangencial. En un apartado subsecuente se hablará de este trabajo destacando sus aportes en el estudio cultural de conjunto.

La primera monografía extensa, centrada exclusivamente en el estudio de un instrumento musical tradicional en México, fue la de Lawrence Kaptain titulada *Maderas que cantan* (1991)⁶¹. Con bagaje de formación como percusionista conservatorio, Kaptain emprende el estudio de la marimba en el estado de Chiapas a mediados de los años ochenta. Mediante la influyente ayuda de la Embajada de EU en México y la asesoría del músico Daniel García Blanco consigue realizar una investigación que aborda orígenes, construcción, ejecución, repertorio y transmisión de conocimiento marimbístico en ese estado sureño, desde la evidente perspectiva de un músico-ejecutante concertista. La investigación, aunque nutrida de literatura etnomusicológica, es eminentemente descriptiva, pero aporta un estado de la cuestión en torno al estudio de la marimba en Chiapas y una cantidad significativa de datos de primera mano. Dado que el estudio se construye en función de la labor “rescatística” de los concursos estatales de marimba, quizá su mayor aporte sea el dejar ver como una élite de músicos y autoridades establecen el canon oficial de la actividad marimbística chiapaneca. Como señala Sergio Navarrete, la investigación deja de lado el valor de la marimba popular: aquella que diariamente aflora en la vida cotidiana del pueblo chiapaneco (Navarrete, 1995).

El estudio de los instrumentos también ha encontrado relaciones culturales a nivel regional: Arturo Chamorro (1994a y 1999), por ejemplo, echa mano de un enfoque micro-organográfico y define a detalle las relaciones musicales intra-regionales del occidente de México. Otros acercamientos han recuperado la indagación de relaciones simbólicas en la cultura; como en el caso de Jesús Jáuregui (1996a), que ofrece algunas anotaciones sobre vínculos mitológicos del violín entre los huicholes, o el de Gonzalo Camacho (2003) que destaca la manera en que varios aspectos musicales relacionados con el arpa nahua de la huasteca establecen códigos simbólicos entreverados con la cosmovisión y la religiosidad de los nahuas. En su perspectiva, las denominaciones émicas, los mitos sobre el arpa, los procesos de aprendizaje de ejecución y construcción del arpa, así como las ocasiones de ejecución se interrelacionan mediante asociaciones que construyen un interesante

⁶¹ Escritos académicos precedentes en torno a la marimba en México son los trabajos de Robert Garfias (1972) y Theodore Solís (1983), que desafortunadamente no pudieron ser consultados.

entramado simbólico que conforma campos metafóricos que generan y modifican un sistema conceptual mediante el cual se aprehende la realidad.

Una importante veta de investigación organológica que ha tenido presencia en la disciplina ha sido la de recurrir a un enfoque etnohistórico, pero tomando como eje de análisis los instrumentos o el ensamble instrumental (Boilès, 1966a). Ejemplo de esta tendencia es el artículo “Instrumentos musicales en las fuentes pictográficas del mundo purépecha” en el que Arturo Chamorro (1983b) indaga en fuentes iconográficas coloniales para identificar coincidencias de ensambles y ocasiones en códices y lienzos distintos. De allí concluye que las trompetas de los *pungacuriecha* se vinculan con ritos fúnebres, mientras que a las chirimías rara vez se les identifica con estas ocasiones o del ciclo de vida. Chamorro echa mano de la propuesta de organogramas de Mante Hood que utiliza como parámetros de observación de regularidades en las maneras de ejecución y morfología instrumental, así como su aparición en contextos específicos. Parte sustancial de su enfoque se apoya en analizar una diversidad de alfarjes coloniales que dan cuenta del tipo de instrumental que llegó durante la colonia temprana.

Esa misma línea sigue otro artículo de Chamorro (1986b) titulado “Sincretismo y cambio en la formación de la música purépecha” donde subraya la importancia cultural del ensamble instrumental tanto en la labor evangelizadora de los conquistadores como en la persistencia de valores prehispánicos en la cultura colonial. Chamorro sostiene que los ensambles de cuerdas y alientos sólo fueron permitidos en los templos durante la colonia temprana, pero después de consolidado el pensamiento cristiano este tipo de ensambles dejaron de participar dentro de los templos: el objetivo básico de su fomento fue la conversión y no instruir o formar a músicos indígenas; una vez satisfecho el objetivo, el canto y el órgano tuvieron preferencia dentro de los templos. Sobre esa misma línea seguirá trabajando Chamorro en *Universos de la música purhépecha* (1992), historia musical de la música purépecha, y en *Sones de la Guerra* (1994b), donde hay importantes alusiones a ensambles e instrumentos musicales, así como mapas sobre la distribución de ensambles.

Otro autor que se orienta a la indagación histórica centrada en el ensamble instrumental es Fernando Nava en su artículo “Otro cuarteto de cuerdas” (Nava, 1986b). En este escrito, Nava da seguimiento histórico al ensamble típico del huapango arribeño y muestra que hasta la segunda mitad del siglo XIX el conjunto se conformó de guitarra y dos violines, el cual dio paso, en la segunda década del siglo XX a la incorporación de la huapanguera, y dos décadas después de la vihuela y la jarana. El acento en el ensamble da pie a hablar sobre su antigüedad, el papel musical de cada uno de los instrumentos dentro del conjunto e interesantes cuestiones relacionadas con el uso de tonalidades y aspectos performativos, la improvisación del poeta-trovador y el enfrentamiento entre “músicas” (dos cuartetos frente a frente encima de tablados).

Entre los aportes de corte histórico sobre los ensambles instrumentales destaca el artículo de Sergio Navarrete (2001) sobre “Las capillas de música de viento en Oaxaca durante el siglo XIX”; un escrito que hace evidente como la integración de bandas de viento en el ámbito rural tuvo mucho que ver con las decisiones tomadas por cofradías y ayuntamientos ante las leyes de Reforma que anunciaban la expropiación de los bienes del Clero. Antes de sufrir tales efectos, las cofradías invirtieron sus capitales en la creación masiva de bandas de viento comunitarias reviviendo con ello a las capillas musicales promovidas entre los indígenas desde el siglo XVI. Esta estrategia no sólo fortaleció el menguado poder administrativo de la Iglesia a nivel local, sino que instauró nuevas sonoridades, repertorios, prácticas musicales y modos de transmisión que dejarían ver su profunda repercusión medio siglo después.

Más trabajos reafirman esta línea de investigación sobre los ensambles instrumentales, la que seguirá rindiendo frutos en otras publicaciones (Contreras, 1990; Ochoa, 1992); no obstante, también puede observarse la aparición de acercamientos históricos centrados en instrumentos particulares. Sobre esa línea trabaja, por ejemplo, Gonzalo Camacho (1998) en su acercamiento centrado en al arpa colonial y su papel en los procesos transculturales de apropiación y resignificación cultural. Algo similar puede decirse de Andrés Barahona (1997), quien aborda el tema del arpa, pero esta vez jarocho, trazando un recorrido histórico

que sigue el proceso de socialización e incorporación del instrumento a los ensambles jarochos a nivel regional.

Mención aparte requiere el artículo “Música y aspectos afines en los horizontes chichimecos y mesoamericanos” de Fernando Nava (2000b), en el que el autor compara la vida musical de la Gran Chichimeca y de Mesoamérica en un extenso periplo, desde los siglos prehispánicos hasta nuestros días. Mediante mapas, Nava esboza la distribución de instrumentos para identificar continuos culturales apoyándose además en técnicas de ejecución, morfología de instrumentos, materiales utilizados y estilos de canto. Difícilmente puede hallarse en la producción disciplinar un acercamiento organológico tan riguroso: el escrito abre una gran cantidad de líneas de investigación; algunas tendientes a identificar sobrevivencias, o bien, a diferenciar “estilos autóctonos [...] que difieren estética y estructuralmente de los cánones europeos” (72). Desde una perspectiva prioritariamente organológica-comparativa, Nava establece las pautas para construir una caracterización musical indígena, pero desde parámetros poco frecuentados y potencialmente sugerentes, como el de las sonoridades generales o rasgos estilísticos peculiares. Este escrito detona reflexiones alejadas de los sitios comunes en el discurso sobre las tradiciones musicales indígenas: el autor hace gala de un enorme conocimiento en torno a la música indígena de México, pero sobre todo, de una mirada poco frecuente en la disciplina, es decir, una conciencia etnomusicológica en sentido estricto: aquella que define una sensibilidad académica peculiar que aguza eclécticamente parámetros de análisis sonoro-culturales en función de lecturas que dialogan con el particularismo cultural, pero que nunca subestiman el potencial comparativo de pretensión histórica.

1.4 Conclusiones

En torno a los estudios de instrumentos etnográficos un primer momento se caracterizó por una perspectiva organográfica en busca del descubrimiento y el hallazgo, se trataba de acercarse por primera vez a una realidad musical poco conocida (Diguet, 1899; Tozzer, 1907); esta labor descriptiva y clasificatoria estuvo ligada a la intención de discernir los

orígenes culturales de ciertos instrumentos (Lumholtz, 1902; Preuss, 1906) entre los que destacó el arco musical (Bennett y Zingg, 1935; Weitlaner, 1940). En el conjunto de trabajos el objetivo básico consistía en la identificación de instrumentos y ensambles, y su descripción morfológica.

La indagación etnográfica posterior, sin dejar de ser prioritariamente descriptiva, paulatinamente profundiza en el análisis aunque conservando interés en el tema de la procedencia cultural de los instrumentos. En este segundo momento se agregan otros parámetros organológicos a los estudios como: la afinación de instrumentos, el tipo de ejecución y la función social que cumplen (Simoni-Abbat, 1993); su construcción, morfología, ejecución, producción sonora y escalística (Boilès, 1966a); su relación con el mimetismo dancístico y la corporalidad/cinética (Kurath, 1960); la denominación nativa de instrumentos, el aprendizaje y procesos de transmisión, así como estatus de los músicos e influencias aculturativas externas (Bowen y Moser, 1970). El interés en la ascendencia cultural de instrumentos y el grado de influencia europea o reminiscencia prehispánica persiste en las interrogantes de análisis (Fará Biram, 1980). Es importante notar también que hasta los años sesenta en los acercamientos organológicos existió cierta separación entre el músico ejecutante y el instrumento musical otorgando mayor importancia al instrumento como parte de la cultura material.

Otro momento de indagación lo constituyen los estudios de compilación y síntesis, donde se adelanta un mapeo general de instrumentos aunque con énfasis en aspectos definidos: algunos de ellos ponen más atención a los conjuntos instrumentales (Reuter, 1982), otros tienden más a la identificación catalográfica (Contreras, 1988), o bien, hacen hincapié en la clasificación (Chamorro, 1984b). En conjunto estos estudios comparten dos rasgos afines: por un lado, una preocupación constante por identificar históricamente ascendencias culturales de los instrumentos; y por otro lado, por vez primera se pone de relieve en la organología mexicana el aporte africano al instrumental tradicional del país. A inicios del siglo XXI puede advertirse mucho mayor detalle y rigor en la catalogación de instrumentos de uso indígena (Ochoa y Cortés, 2002).

Luego del hallazgo y los panoramas organográficos comienzan a surgir estudios monográficos extensos que, sin dejar de lado el interés en los procesos de cambio (y/o sincréticos) y las ascendencias culturales, apuntan a directrices analíticas más particularizadas como: la ejecución instrumental -el uso de fórmulas onomatopéyicas para la transmisión de conocimiento musical, o toques ligados a ocasiones específicas y presencia de rasgos estilísticos peculiares- (Chamorro, 1979); la morfología zoomórfica del instrumento vinculada a la producción sonora (Álvarez Boada, 1985); las asociaciones simbólicas de los timbres, la espacialidad de los ensambles y la ejecución con la cosmovisión de las sociedades en estudio (Varela, 1986). De estos acercamientos es interesante destacar que, al menos de manera explícita, poco se explota la bimusicalidad como estrategia analítica organológica (Hood, 1971), aunque puede identificarse la importancia metodológica de la observación-participante en varios de ellos. Así, las publicaciones de corte etnomusicológico tienden a enfocarse en estudios de conjunto que incluyen la indagación organológica como parte central de la investigación.

Una veta productiva dentro del estudio de los instrumentos y ensambles ha sido la orientación etnohistórica. La indagación en archivos históricos y el acercamiento iconográfico a fuentes coloniales ha arrojado valiosas investigaciones en torno a los procesos transculturales del Virreinato. No deja de llamar la atención que asumir los ensambles instrumentales como unidades de análisis histórico comienza a ser una estrategia explorada apenas hace unas tres décadas, si bien ya desde el trabajo de Daniel Castañeda (1930) se sugiere la sustitución paulatina de ensambles prehispánicos (flautas, huehuetl y teponaztle) por otros ensambles de raigambre colonial (chirimías, huehuetl y redoblante) dando cuenta de interesantes procesos históricos.

Durante los últimos años los acercamientos de tendencia organológica han aportado contribuciones novedosas a la disciplina (Rebolledo, 2005; Navarrete, 2005; Bonfiglioli, 2005; Chamorro, 2007b; Jáuregui, 2009; Alegre, 2009; De la Mora, 2010; Ruiz Rodríguez, 2011). Si bien su reciente publicación los deja fuera de los límites de análisis establecidos por la presente tesis, puede decirse que estos trabajos en general se han caracterizado por

una mayor sistematicidad y meticulosidad analítica lo cual colabora a consolidar esta senda investigativa especialmente prolífica en la etnomusicología del país.

2. Tras el rastro de una etnomusicología musicológica

La práctica de la etnomusicología se justifica cuando la competencia del etnólogo se detiene.

Simha Arom⁶²

Históricamente, desde la acuñación del vocablo etnomusicología y su creciente uso en la academia, fue una constante en la disciplina el discutir la definición de dicho término. La cuestión, lógicamente, no era menor, pues suponía definir el quehacer disciplinar en su conjunto. La mayoría de las definiciones disciplinares otorgaron importancia al tipo de música o sociedades que interesaba estudiar; en su caso, la discusión giró en torno a definir la llamada música “primitiva”, “exótica” o “étnica” (Merriam, 1977). Sin embargo, pocas definiciones se apoyaron en tratar de distinguir a la etnomusicología por algún tipo de mirada peculiar o un bagaje de herramientas metodológicas específicas. Hasta cierto punto, asumir ese criterio como definitorio del quehacer disciplinar no sería arbitrario. Si se revisa la historia de la etnomusicología se notará que las determinaciones metodológicas cobraron importancia identitaria disciplinar incluso desde sus meros inicios.

El escrito que es considerado como punto de partida de la “musicología comparativa”, el de Alexander Ellis, esbozado en 1884 como “Tonometric observations on some existing non-harmonic scales” y publicado un año después como “On the musical scales of various nations” precisó de competencia tanto acústica como musical para sus conclusiones (Ellis, 1885). De hecho, sin esa “habilidad”, no podría haber tenido la contundencia y efectividad que lo caracterizó como piedra angular del arranque de la actual etnomusicología.

Desde una óptica un tanto rígida, el análisis etnomusicológico tomaría identidad en primera instancia por lo que Simha Arom define implícitamente como etnomusicología, esto es, una práctica determinada por cierto tipo de “competencia”. El término competencia puede

⁶² “La pratique de l’ethnomusicologie se justifie là où la compétence de l’ethnologue s’arrête” (Arom, 1999: 173-174).

referir a una variedad de cuestiones, pero en general sobreentendiendo conocimiento, habilidades o destrezas deseables en función de objetivos específicos acordes a determinados valores socioculturales. La propia práctica etnomusicológica de Arom, su obra en general, define su manera de asumir lo etnomusicológico, donde lo musical es el interés central y la música se convierte en terreno privilegiado de construcción inductiva de conocimiento social y musical (Nattiez, 1993).

Desde fines de los años sesenta, Bruno Nettl y Stephen Blum, portadores de una aguda tradición etnomusicológica comparativa ofrecen una primera caracterización de las posibilidades del “análisis musicológico” en el plano etnomusicológico:

Es obvio que un repertorio puede ser estudiado de muchas maneras, entre las que están las siguientes: 1) las características abstractas de un estilo, como las escalas, el modo o el ritmo; 2) relaciones genéticas de sus unidades mayores, como las piezas; 3) relaciones entre piezas, especialmente en términos de las estrategias de composición utilizadas para establecer estas relaciones; 4) identificación y distribución de unidades mínimas de significado, como los motivos melódicos [...] Esto llevaría a conclusiones de naturaleza histórica; evidenciaría la cantidad y tipo de cambio musical; y mostraría la forma de existir de un repertorio. [...]. La estructura de un repertorio, esto es, el conjunto de interrelaciones entre sus unidades significativas, debería hablarnos acerca de las prácticas musicales y el pensamiento de las personas que le dan vida. Indicaría algo sobre su voluntad de aceptar nuevos materiales, o el grado en que están determinados a mantener la integridad de una composición, o hasta qué punto están dispuestos a mezclar materiales de distintas composiciones, e incluso de las fuentes de nuevas creaciones musicales. De tal estudio, podría ser posible clasificar repertorios de acuerdo a ciertos tipos, por ejemplo: 1) aquellos que usan un acervo limitado de materiales para crear nuevas composiciones o nuevas combinaciones; 2) aquellos en que nuevos materiales provienen de fuera; 3) aquellos que no proveen nuevos materiales (o no lo han hecho por mucho tiempo), pero que simplemente continúan recreando y cambiando los materiales ya presentes. Los problemas implicados en torno a las relaciones genéticas, la distinción de materiales significativos, la evaluación de grados de similitud e identidad, son para este tipo de estudios, muy considerables (Nettl-Blum, 1968: 48-50)

Aunque para los años ochenta un gran porcentaje de las investigaciones etnomusicológicas producidas en los países “del centro” prácticamente había abandonado el análisis musical en el grueso de su producción (en favor de la teoría social y la hermenéutica), un modesto número de investigaciones fuera de esa tendencia siguió valorando el análisis musicológico para la generación de conocimiento no sólo de orden musical, sino histórico y sociocultural. Incluso, sin desdeñar esa veta, una prominente etnomusicóloga como Regula Qureshi identificó aportes atribuibles a esa orientación musicológica dentro de la etnomusicología:

Si la etnomusicología tiene un paradigma éste debiera leerse más o menos como: la música es un sistema de comunicación sonora con un uso social y un contexto cultural. Tal sistema puede analizarse sólo en términos de su estructura sonora, y los resultados pueden, apuntar a rasgos

universales de la música o identificar características musicales particulares a regiones culturales, períodos o estilos. Pueden incluso llevar a inferencias sobre significados semánticos al nivel de la estructura, es decir, significado relacional. (Qureshi, 1987:57)

Recientemente, algunos investigadores han propuesto la revaloración del análisis musical en la etnomusicología (McLean, 2006; Tenzer, 2006), hablando sobre sus alcances y posible “cientificidad”:

El análisis musical debe de ser riguroso, pero es esencialmente creativo, acreditándose sólo colateralmente el ser científico. Una vez observados, los patrones de sonido pueden ser utilizados con muchos propósitos: para demostrar o inspirar inventiva o profundidad composicional; descubrir un modelo de estructura sonora arquetípica en la que se basa una música o repertorio; simbolizar o reflejar una filosofía, creencia o valor social (del analista, el compositor(es), ejecutante(s) o su sociedad); revelar un proceso histórico de cambio; descubrir conexiones insospechadas con la música de otra parte; expresar un principio matemático. Los buenos análisis desmitifican desentrañando códigos sonoros, permitiendo mejor al oído colaborar con la mente en busca de una experiencia más rica.”(Tenzer, 2006: 6-7)

Evidentemente, las tradiciones etnomusicológicas de cada país han otorgado mayor o menor énfasis al análisis musical en su búsqueda de conocimiento. En el caso mexicano no han sido muchos los estudiosos que han seguido como estrategia de indagación el análisis musicológico. Fernando Nava, quien ha sido uno de los escasos estudiosos que han otorgado especial importancia a esta orientación, también ha sido uno de los pocos que se ha pronunciado explícitamente al respecto:

Es posible, por supuesto, dar con un proyecto de investigación en que se prescinda de toda descripción musical. En ese caso, el ejercicio no será unánimemente clasificado como una práctica *etnomusicológica*, ni mucho menos *musicológica*, sino como una modalidad de la *Sociología de la música*. (Nava, 2000a: 5)

Llevando más allá el argumento de Fernando Nava en torno a la posible presencia de una descripción musical como definitoria de una práctica etnomusicológica, el presente apartado ofrece un recorrido por la producción disciplinar, que intenta identificar y dar seguimiento a escritos en los que *el análisis musical (y, eventualmente, sonoro) se vuelve parte central del conocimiento generado, ya sea éste último de índole estrictamente musicológico, o bien, histórico, psicológico, antropológico, sociológico, etc.*

Hasta hoy, el único acercamiento al papel del análisis musical en el desarrollo de la etnomusicología en México ha sido el escrito inédito “Trazos y retrasos en el análisis

formal de música indígena mexicana” del etnomusicólogo Fernando Nava, quien ofrece un somero, pero agudo recorrido por la obra de Carl Lumholtz, León Diguët, Erich M. von Hornbostel, Vicente T. Mendoza, Leticia Varela, Arturo Chamorro, Max Jardow-Pedersen y Thomas Vennum. Las conclusiones de Nava muestran “el retraso generalizado que reina en este terreno” (Nava, 2010b:10) y un estimado de la mínima proporción de publicaciones que han adoptado el análisis musical como estrategia de generación de conocimiento.

En ese marco, el análisis siguiente persigue dos objetivos particulares: primero, identificar históricamente una vertiente de pensamiento etnomusicológico centrada en el análisis musical; segundo, dimensionar hasta qué punto esta orientación otorga identidad disciplinar al campo en función de particularizar metodológicamente la generación de un tipo específico de conocimiento. En el recuento se sigue un orden cronológico para advertir cuando aparecen interrogantes novedosas y en qué momento se retorna a líneas de investigación ya trabajadas en el desarrollo disciplinar. De cualquier manera, al final se ofrece una síntesis que enumera las doce vertientes principales de acercamiento musicológico hasta ahora identificadas. Esa recapitulación además de colaborar a agrupar a autores por tipo de orientación, ayuda a definir a qué objetivos puntuales obedeció el análisis musicológico.

Antes de iniciar es necesario distinguir aquí algo que parecería obvio, pero que generalmente suele confundirse; esto es, la diferencia entre transcripción musical y análisis musical. Una transcripción musical pretende ser una representación visual aproximada del fenómeno sonoro, aunque con conocidas limitantes en torno al timbre, la ejecución y otros aspectos sonoro-musicales. Sin embargo, desde el punto de vista étic, sigue siendo el primer paso que antecede a un análisis musical. Si bien en el imaginario común, un escrito dado que incluye transcripciones musicales suele asumírsele *a priori* como un análisis, esto dista de ser así en realidad: aun cuando el ejercicio de transcribir música implica un grado de análisis (pues supone un ejercicio mental de selección, clasificación y ordenamiento); como tal, no significa un análisis musical en sentido estricto. En ese entendido, el presente acercamiento deja de lado una serie de escritos que utilizan la transcripción musical con propósitos meramente descriptivos, generalmente abocados a fragmentos melódicos,

ilustrativos de la música en cuestión (Diguet, 1899; Lumholtz, 1902; Hague, 1915; Carrillo y Herrera en Gamio, 1922; Wagner, 1927; Galindo, 1933; entre otros)⁶³. En un futuro trabajo se destacará el aporte específico de estos acercamientos.

2.1 Pioneros y folcloristas

En México, es Juan N. Cordero quien inaugura el campo del análisis musicológico en músicas de tradición oral. Contrario al espíritu europeizante del Porfiriato, en su obra *La música razonada*, Cordero no desdeña a la llamada “Música Nacional”, la que considera tiene “un valor musical fácilmente estimable, y de un carácter propio y regional” (1897: 191). 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; su acercamiento, de hecho, 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” (192).

Así, Cordero subraya la complejidad del ritmo en las formas tradicionales intentando encontrar “los caracteres típicos comunes a todas las formas”, como en el caso de “la tendencia a mezclar y combinar los dos ritmos binario y ternario, no de una manera accidental, sino *metódica y deliberada*” (193-194). La alternancia de compases que menciona evidentemente refiere a la recurrente presencia de ritmos sesquiálteros en los repertorios fandangueros; su competencia musical le permite identificar rasgos rítmicos que asume como típicos y característicos del jarabe, además subrayando el peculiar carácter imitativo del baile y la importancia del zapateado.

El objetivo analítico de Cordero es explícito; mostrar que la llamada “música nacional” posee una identidad propia:

Pudiera creerse que nuestra música popular tuvo por modelo y tipo la española, necesariamente

⁶³ La transcripción musical también ha sido reiteradamente utilizada con propósitos didácticos y de divulgación, aspecto que puede advertirse desde las reducciones para piano ofrecidas por Rubén M. Campos (1928a) o los *Cincuenta corridos mexicanos* de Vicente T. Mendoza (1944), hasta las más recientes transcripciones y cancioneros de música tradicional (FONADAN, s/f; INI, 1996; Dordelly, 2004).

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. ¿Cómo se ha formado esa música? Muy probablemente de elementos extraños tomados de aquí y allí de otros pueblos, y que alterados y conformados por la índole y temperamento del nuestro, han venido a formar uno de los tipos netamente mexicanos. (Cordero, 1897: 193)

Si bien Cordero no oculta su desdén por la música prehispánica, enaltece la idiosincrasia de la “música mestiza”:

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. (Cordero, 1897: 198)⁶⁴

Visto desde ojos actuales, éste énfasis no es menor pues son los primeros signos de un nacionalismo incipiente, particularmente interesante en el contexto afrancesado de la sociedad del porfiriato, y muy previo a los aires nacionalistas posrevolucionarios de Manuel M. Ponce.

Por otra parte, 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. 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. Las particularidades estilísticas encontradas por Juan N. Cordero inician una veta de análisis orientada a advertir la peculiaridad rítmica de algunos repertorios tradicionales, seguida tiempo después por Rubén M. Campos (1928a).

Otro autor pionero en éste tipo de análisis es Elfego Adán quién publica su interesante ensayo titulado “Las danzas de Coatetelco” en 1910. En el escrito Adán ofrece una breve

⁶⁴ Cursivas en el original.

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. Esto es, intercala las transcripciones musicales con las relaciones recitadas y la descripción de los episodios dancísticos dando una idea aproximada de la secuencia performativa, “minuto a minuto”, ilustrada además con abundantes fotografías. En suma, Adán transcribe las frases básicas del repertorio musical de las cuatro danzas; unos cuarenta sones en total, transcritos *in situ* al parecer gracias al carácter repetitivo y cíclico de las piezas.

Al final de su escrito, Adán 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. Consciente de las limitaciones, Adán, de manera modesta señala que:

Las danzas indígenas esparcidas por nuestro país, continuarán transformándose; otras desaparecerán. Sería útil formar una colección completa. Esta ha sido mi intención, y el primer paso en esta vía es mi humilde trabajo, deficiente, entre otras causas, porque no se presta todavía a grandes generalizaciones. (Adán, 1910: 194)

Pese a que Elfego 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 transcripciones musicales pioneras, recogidas en campo, y de los primeros referentes sobre el repertorio musical de estas danzas. Hay que destacar la meticulosa descripción de la secuencia performativa, la cual resulta novedosa en un tiempo en el que no se contaba con un precedente de transcripción de este tipo. Es evidente que aquí la descripción a detalle, como tal, es de valía, y no persigue sino documentar expresiones músico-dancísticas con miras a eventuales propósitos comparativos. Finalmente, el escrito de Elfego Adán y el aporte

previo de Juan N. Cordero pueden comprenderse como dos de los primeros precedentes de la actual etnomusicología mexicana.

El estudioso al que toca dar paso cabal a un análisis que hoy comprenderíamos como etnomusicológico es sin duda Erich Moritz von Hornbostel, principal representante de la musicología comparativa de la Escuela de Berlín. En 1912 se publica la obra *Die Nayarit-Expedition [La expedición a Nayarit]* del connotado antropólogo alemán Konrad Theodor Preuss, quien hizo trabajo de campo en nuestro país durante 19 meses ininterrumpidos entre coras, huicholes y mexicaneros. Dicha obra incluye un apartado, a cargo de Hornbostel (1912), dedicado al análisis musical de cantos coras. En “Melodías y análisis formales de dos cantos de los indios coras”, inicialmente Hornbostel dirige su interés 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, 1993: 29).

Pero el foco del escrito enfatiza en la relación entre texto y melodía, de la que se desprenden interesantes conclusiones. En la primera de las piezas, “El curso del sol”, el análisis devela que cada estrofa del canto tiene cuatro versos que corresponden en lo musical a un esquema AABB. Cada verso se divide en dos hemistiquios también equivalentes a las semi-frases musicales. Hornbostel transcribe seis estrofas de la pieza. Las frases musicales y los versos presentan cierta similitud aunque presentan sutiles variaciones de manera constante. Esas variaciones tienen relación y correspondencia con el 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, 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”).

Así, las pequeñas variaciones que hay en el texto (generalmente en el segundo hemistiquio de B2) precisamente corresponden con variantes en el material musical o la incorporación

de material musical nuevo. Las sutilezas en el juego melódico-rítmico musical tienen su equivalencia con el contenido literario; 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.

M. M. $\text{♩} = 160$ *El curso del sol*

1. 8. 9. wa-yau-poa ya-pu ti-yau-ka - me, wa-yau-poa ya-pu ti-yau-ka - me,

2. 6. 10. wa-yau-poa ya-pu ti-yau-ka - me, wa-yau-poa ya-pu ti-yau-ka (me).

3. 4. yau - ka - ma ya, ga - ti - ri, ya - pu - ri ti - ya - poa - ri.
7. yau - ka - ma ya, gu - a - ri, ya - pai - ti yu - ta - ni - u.

8. yau - ka - ma ya, yu - a - ri ya - pai - ti yu - ta - ni - u.
11. yau - ka - ma ya, ti - ka - ri ya - pai - ti yu - ta - ni - u.

12. yau - ka - ma ya, ti - ka - ri ya - pu - ri yau - ka.

13. 14. wa-yau-poa ya-pu a - na - ni - nei - ka, wa-yau-poa ya-pu a - na - ni - nei - ka.

15. we - ne ti - ri ru - tsa - na - ka - tse te - moin - yo, we - ne me - ye, pu a - na - ni - nei - ka.

16. wa-yau-poa ya-pu a - na - ni - nei - ka, we - ne ti - ri ru - tsa - na - ka - ri.

17. [18.] wa-yau-poa ya-pu an - ti - na - ka - ri, wa-yau-poa ya-pu an - ti - na - ka - ri.
21. 22. wa-yau-poa ya-pu an - ti - ta - mu - re, wa-yau-poa ya-pu an - ti - ta - mu - re.

19. 20. yu wa - ta - poa - - ri, pe me - ya pu - an - ti - na - ka - ri.
23. 24. yu wa - ta - poa - - ri, pe me - ya pu - an - ti - ta - mu - re.

usw.

Claramente consciente del peculiar uso de los paralelismos entre los coros y el papel del canto y la música para conservar en la memoria oral contenidos significativos para esas colectividades, Hornbostel señala:

Para el europeo de hoy, el paralelismo (en el sentido más amplio) parece un poco monótono. Inclusive para el filólogo, el sentido más profundo de las palabras no es fácilmente entendible, porque los cantos solamente ofrecen un extracto de la tradición mítica, y en las recitaciones de los cantos —con su gran número de repeticiones cansadas— se pierden las sutilezas formales. Sin embargo,

para el cantador y el público indígena, las repeticiones –aparte de su función como portadores místicos del acto de culto- son como *un trasfondo monocromo en el cual destacan vívidamente los acentos significativos; el cambio de una sola palabra, que puede representar para ellos todo un complejo conceptual, puede causar un cambio total de una situación conceptual*; y, a través del juego formal, entre los portadores de sentido, se teje una red de asociaciones sutiles y animadas.

Obras de arte tan refinadas como los cantos coras de ninguna manera pueden ser clasificadas como primitivas; solamente durante un largo proceso de desarrollo y entre un pueblo civilizado el paralelismo puede alcanzar un grado tan alto de complejidad. Así se puede suponer que tanto el contenido como la estructura formal de los textos de estos cantos tienen su origen en la tradición mexicana antigua.

[...]

Aparentemente, solamente se conservaron de los tiempos antiguos los principios formales y el estilo de los cantos, no las canciones mismas. La unión estrecha entre texto y melodía en el caso de los cantos coras hace pensar en un origen común de los dos, texto y melodía, mientras las huellas de influencias europeas indican un origen relativamente tardío, que, de todos modos, se podría haber dado ya hace algunos siglos.

En todo caso, 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, 1993: 35-36)⁶⁵

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.

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 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, 2005: 96).⁶⁶ Algunos otros puntos confirman la rigurosidad

⁶⁵ Cursivas mías.

⁶⁶ 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

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.

Una de las vertientes que tomó el análisis musical dentro de la folclorología musical fue la de utilizarle para “medir” el grado de evolución de un pueblo. A partir de las escalas utilizadas por los mayas actuales, Gerónimo Baqueiro y Daniel Castañeda (1928) infieren que estos sólo “evolucionaron” hasta el primer estadio, el de la “música homófona” o “unimelódica” debido a que “los mayas carecen de Sexta y Séptima” (179). Las estrategias de análisis de Baqueiro y Castañeda sesgadas por un marcado evolucionismo unilineal inevitablemente recuerdan algunas de las premisas centrales de la musicología comparativa: el énfasis en las escalas y los intervalos para determinar en qué etapa de evolución se encuentran, sin embargo, no deja de ser interesante que hay una intención de aproximación musicológica, esto es, llegar a conjeturas históricas mediante el análisis musical.

Una interesante vertiente, aunque poco seguida por investigadores mexicanos en el plano del análisis musical, fue la del estudio estilístico en pos de definir áreas musicales. Frances Densmore (1932) encabezaría esta orientación haciendo rigurosos análisis de 130 piezas indígenas con el propósito de hacer caracterizaciones formales comparativas entre los repertorios de dos colectividades distintas. Los tabuladores y cuadros comparativos de Densmore entre la música de yaquis y yumanos pone atención básicamente a parámetros rítmico-melódicos: tonalidad, notas iniciales y finales, intervalos recurrentes, ámbito tonal, alteraciones, estructura, tipo y dirección de progresiones melódicas, metro del primer compás, unidades rítmicas, cambios de compás y continuidad del acompañamiento rítmico. Su análisis persigue encontrar afinidades estilísticas entre pueblos indios en contraste con las tradiciones musicales europeas.

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.

MELODIC AND RHYTHMIC ANALYSIS OF SONGS BY SERIAL NUMBERS

MELODIC ANALYSIS

TABLE 1.—TONALITY

	Serial number of songs	Num- ber	Per cent
Major tonality.....	1, 2, 4, 12, 15, 19, 21, 22, 23, 25, 27, 31, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 53, 54, 55, 57, 70, 71, 77, 78, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 119, 122, 127, 129.	62	49
Minor tonality.....	6, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 17, 24, 26, 28, 32, 37, 49, 51, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 69, 74, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 94, 97, 98, 99, 100, 109, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 123, 124, 125, 126, 128, 130.	55	43
Major and minor tonality (same keynote).	96.....	1	---
Third above keynote absent.....	3, 18, 29, 30, 68.....	5	5
Irregular in tonality.....	16, 20, 38, 55, 72, 73, 121.....	7	6
Total.....		130	---

TABLE 2.—FIRST NOTE OF SONG—ITS RELATION TO KEYNOTE

	Serial number of songs	Num- ber	Per cent
Beginning on the—			
Sixth.....	3, 18, 21, 33, 54.....	5	4
Fifth.....	4, 23, 29, 30, 32, 34, 35, 37, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 50, 64, 68, 70, 89, 90, 91, 94, 100, 101, 103, 107, 110.	28	21
Fourth.....	24, 51, 96, 97, 111, 118.....	6	4
Third.....	8, 9, 12, 17, 22, 25, 27, 28, 49, 52, 58, 59, 61, 63, 64, 67, 74, 77, 84, 85, 86, 87, 88, 98, 104, 106, 109, 113, 114, 115, 116, 117, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130.	39	30
Second.....	26, 102, 105.....	3	2
Keynote.....	1, 2, 5, 6, 7, 10, 11, 13, 14, 15, 19, 31, 36, 39, 46, 48, 53, 56, 57, 60, 62, 65, 66, 69, 71, 73, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 92, 93, 99, 108, 112, 119, 120, 122, 123.	42	33
Irregular in tonality.....	16, 20, 38, 55, 72, 73, 121.....	7	6
Total.....		130	---

Manuel M. Ponce, iniciador de la folclorología musical en México, aun siendo compositor, en muy pocos de sus escritos intenta un acercamiento musicológico a las tradiciones musicales mexicanas. Típicamente, Ponce ofrecería menciones colaterales como las que aparecen en “Apuntes sobre música mexicana” (1937) donde asume que

Los romances o corridas que se cantaban en España fueron los ancestros de nuestros ‘corridos’ y valonas. [...]. 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. Analizad el ‘Jarabe’, ‘La Sandunga’, el ‘Huapango’ y encontrareis latente en ellos el ‘Zapateado’, la ‘Jota’, o la ‘Seguidilla’. El ritmo de nuestros ‘Mañanitas’ está en la ‘Rosalinda’, canción española de León”(Ponce, 1937: 41)

Puede seguirse un filón de escritos que intentan encontrar la filiación hispana o la posible reminiscencia de rastros prehispánicos a los repertorios indígenas. Aquí entrarían, entre otros, los acercamientos de Rodney Gallop quien, en primera instancia, señala el diluido aporte indígena presente en las tradiciones mexicanas en contraste con la herencia española manifiesta en instrumentos, formas musicales y líneas melódicas. Sobre esta influencia, Gallop encuentra, por ejemplo, que la simetría de la forma o que la línea melódica se derive de la armonía, especialmente de los acordes de tónica y dominante, cuentan como legado europeo en la música mexicana (Gallop, 1939). Dos piezas de Danza de pastoras para violín y tambor procedentes del estado de Morelos le recuerdan las contra danzas europeas del siglo XVIII:

Ex. 2

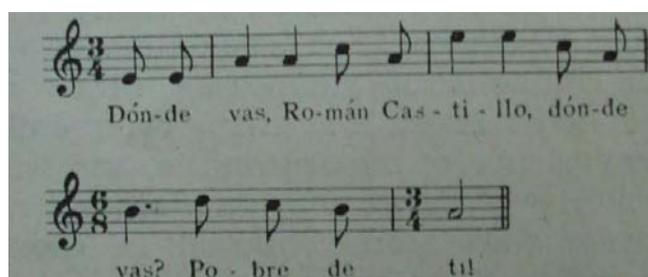
Ex. 3

En contraste, Gallop no deja de advertir la peculiaridad de las combinaciones rítmicas en la música mestiza, rasgo que considera como netamente mexicano (Gallop, 1939). Algo similar ocurre en otro escrito del mismo autor, donde matiza su postura: 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 primera música verdaderamente india” (Gallop, 1940). Aun así, para Gallop, en general la música tradicional mexicana no es

producto de una “influencia hispana sobre una base indígena”, sino que es resultado de “influencia indígena sobre una base hispánica” (Gallop, 1939: 210).

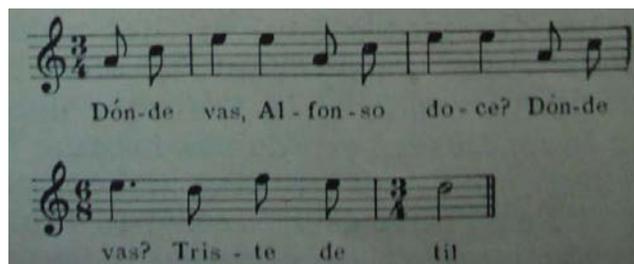
Otro investigador que explora este mismo sendero analítico es el español Otto Mayer Serra, para quien:

La forma literaria del *corrido* deriva del clásico romance español, mientras que su nombre probablemente se relacione con el *romance* andaluz conocido como *corrida*. También en su sustancia musical, las influencias folclóricas hispanas son decisivas. A veces esta afinidad es muy marcada como en los casos de la preciosa balada mexicana “Román Castillo”:



En este *corrido* la línea melódica del modelo español es fielmente preservada:

Alfonso XII, balada española

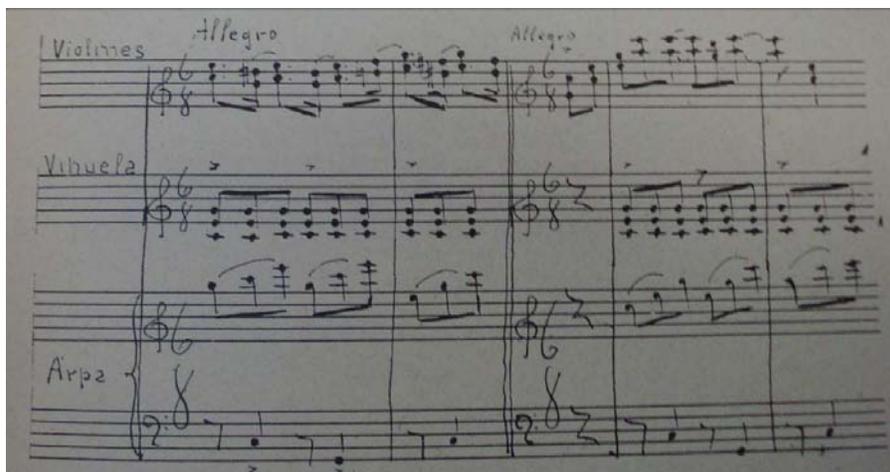


(Mayer Serra, 1943: 17)

Como Juan N. Cordero, Mayer Serra también subraya el juego de combinaciones rítmicas que se realizan en el mariachi cuando la figura melódica se ciñe a un compás de $\frac{3}{4}$, los acordes rasgueados a un compás de $\frac{6}{8}$ y la línea del bajo hace síncopas en $\frac{6}{8}$, arrojando un resultado interesante de conjunto:



El tema de la presencia de ritmos sesquiálteros en los repertorios tradicionales mexicanos es retomado colateralmente por Blas Galindo (1946) al hablar sobre “El mariachi”. El compositor considera que la hemiola en la música mexicana deriva de la influencia de la guajira española y ofrece una breve transcripción que apoya su argumento. Con la transcripción de algunos patrones rítmicos de las vihuelas y el bajo de la arpa, Galindo destaca también algunos recursos combinatorios rítmicos que otorgan peculiaridad y variedad al son mariachero.



De manera muy concisa, el escueto acercamiento de Galindo, pone énfasis en cuestiones de interés estilístico musical, esto es, cómo un repertorio con poca diversidad armónica logra tener tal variedad a partir de sus recursos rítmico-melódicos y las múltiples combinaciones de sus instrumentos armónicos. La cuestión tiene tal interés que es retomado a profundidad 31 años después por James Koetting (1977).

La veta de identificación de ascendencias culturales mediante el análisis musical llega a su clímax con el trabajo de Vicente T. Mendoza. Una de sus obras más representativas es *Música indígena otomí* (1963), trabajo en el que Mendoza busca “comparar un mayor número de versiones de un mismo canto, con el fin de [...] apreciar mejor la difusión de la música otomí en los lugares circunvecinos del Mezquital” (Mendoza, 1963: 9). No obstante, en realidad Mendoza ensaya una caracterización de la música otomí distinguiendo sus peculiaridades estilísticas. 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).

El marcado énfasis de Mendoza en la ascendencia cultural de los cantos concede que varios ejemplos derivan del romance, pero 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 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 traducidas⁶⁷.

En el acercamiento de Mendoza prevalece el interés en el rastreo histórico mediante el análisis comparativo 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; si bien es cierto que muchas de las conjeturas de Mendoza pueden discutirse, otras se mantienen sugerentemente vigentes en el estudio estilístico de las tradiciones musicales indígenas.

⁶⁷ Es de notar que sus diagramas recuerdan en algo los contornos melódicos que más tarde teorizará Mieczyslaw Kolinski (1965).

Mayor solidez muestra su rastreo de ascendencias hispanas en la música mexicana. Desde los años cuarenta, Mendoza hace hincapié en las versiones de un mismo canto o pieza tanto en España como en México para subrayar sus similitudes, pero es principalmente en los años cincuenta que Mendoza expone algunas de sus conjeturas más centrales en los artículos: “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). El principal aporte de Mendoza en ellos es destacar 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. Esa serie de escritos centra sus argumentos en la comparación de fragmentos musicales de piezas hispanas y otras de distintos puntos de la República mexicana, identificando convincentes correspondencias musicales identificadas por vía del análisis musicológico.

La cuestión de las ascendencias culturales sigue siendo objeto de interés a mediados del siglo XX. Raúl Guerrero, por ejemplo, en “Música de Chiapas” (1949), presenta once fragmentos de piezas tradicionales con comentarios en torno a la mayor complejidad del acompañamiento rítmico comparado con el desarrollo melódico y la coincidencia de frases melódicas entre piezas que llevan distinto nombre, ambos temas en línea con su interés en las filiaciones culturales de estos repertorios, el “mestizaje y el autoctonismo”. Otros acercamientos siguen esa misma orientación (Hellmer, 1947 y 1960; Baqueiro Foster, 1952) o la búsqueda de particularidades de la música indígena (Martí, 1954b), aunque sin apoyarse abiertamente en análisis musicales.

En esta misma búsqueda, un acercamiento que destaca es el de Robert Stevenson quien utiliza el análisis musical para identificar influencias culturales específicas en los repertorios, pero esta vez en las tradiciones musicales literadas o escritas del periodo virreinal. Stevenson aporta datos que cotejan cómo las colecciones de canciones folclóricas

españolas publicadas durante el siglo XVI incluyen *ensaladas* como *la negrina* y algunas otras, y discute el repertorio de villancicos de los siglos XVI y XVII “con imitaciones de música negra” (Stevenson, 1968b). Probablemente éste sea el primer acercamiento musicológico a la influencia musical africana en México, al identificar características musicales “negras” en villancicos y *negros*, *negrillos* y *guineos*.

Más tarde, la tendencia a identificar ascendencias culturales persiste en la disciplina de manera ininterrumpida aunque sin aportes novedosos. En “Sobrevivencias de la música prehispánica en México” (1983b), por ejemplo, Thomas Stanford se inclina por identificar qué de prehispánico queda en las tradiciones indígenas actuales, es decir, advertir posibles “rasgos” de “continuidad” que vinculen a las expresiones actuales con las del pasado remoto. Stanford enumera varios aspectos, todos ya destacados con anterioridad por investigadores precedentes: “la irregularidad que impone el texto cantado, que es improvisado y carece de una métrica regular”(Stanford, 1983b: 224); la posible adopción de la chirimía por los indígenas debido a una predilección por su flexibilidad microtonal; la recurrencia de un “centro tonal alto” inicial y un consecuente “centro tonal bajo” en las formas binarias del repertorio indígena; las peculiaridades de ejecución del violín como “el glisando de dedo” y la “desafinación” de terceras, así como buscar melodía y armonía en el mismo instrumento.

Una variante de estas inquietudes es la de indagar el grado de europeización de ciertas tradiciones musicales. Representativa de esta vertiente es Henrietta Yurchenco quien compara de manera muy escueta los estilos de canto seri y purépecha, encontrando que las pirecuas revelan mayor “herencia europea del siglo XIX” (melodías “altas”, tiempo de vals, uso de la guitarra, armonía vocal en 3as y 6as), mientras que el canto seri “es un tipo de pieza de cuatro sonidos, con muchas notas repetidas alrededor de un tono básico” (Yurchenco, 1983: 256) que se caracterizaría “por ser más libre, menos reglamentado, imperfectamente sincronizado con el acompañamiento”(252). Para Yurchenco, ambas tradiciones contrastan en grado de europeización⁶⁸.

⁶⁸ Por su parte, la orientación tendiente a identificar rasgos musicales que otorgan una identidad peculiar a la música tradicional mexicana también sigue siendo frecuentada. Un estudio representativo es el de Thomas Stanford (1972) sobre “el son mexicano” en el que intenta caracterizar, incluso como un género, a un cúmulo de variadas expresiones musicales tradicionales.

2.2 La mirada etnomusicológica

Un giro drástico se dejaría ver en el análisis etnomusicológico con el trabajo de Charles Boilès. Varios escritos sobre la música otomí y tepehua sientan las bases una importante tendencia de investigación en la etnomusicología de México. Uno que es representativo de su perspectiva es el artículo “Tepehua Thought-Song: a case of semantic signaling” (Boilès, 1967); estudio que aborda la música ritual tepehua como un caso de “señalamiento semántico”. En su trabajo, Boilès indica que en las acciones del contexto ritual del culto a *Halakitunti*, el repertorio de piezas que el denomina “cantos pensados”, no tienen texto, pero fuera de la situación ritual cualquier participante es capaz de citar textos consistentes relacionados con cada pieza. Esto indica que los participantes vinculan un contenido semántico a cada contorno melódico en un contexto que esencialmente no maneja palabras, es decir, desde la perspectiva tepehua: “la música habla”. Las piezas además de significado mantienen orden en la ceremonia; cada una de las piezas utilizadas determina un momento del ritual y se cree que cuando se ejecutan el mundo físico y el espiritual se vinculan. 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.

Boilès busca “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 un tanto equivalente a un código lingüístico hablado. Así, 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, 1967: 272). Es interesante el hecho de identificar que todas las piezas se componen básicamente de dos frases musicales (a su vez compuestas por dos motivos): una inicial, que necesariamente alude de manera no verbal a cuestiones “sustantivas” del ritual (un pensamiento divino, por ejemplo), y otra frase final,

que generalmente evoca a cuestiones en las que la “acción” es el elemento central (como pedir perdón). En realidad, el ritmo se atiene a cuatro únicas figuras y lo que varía son las combinaciones de alturas. El análisis general ilustra como determinados pensamientos son comunicados mediante fragmentos musicales específicos: una instrucción, un comentario sobre el progreso de una ceremonia, el anuncio de una presencia sobrenatural, una petición, etc.

Song 1.

Song 2.

Song 3.

Song 4.

Song 5.

Song 6.

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. Para Boilès, un “señalamiento semántico” es una fuente de estímulo sensorial no azarosa capaz de ser traducida por un receptor en información congruente con datos ya sabidos por el receptor. El grado de comunicación es proporcional al grado de conocimiento del receptor de la ceremonia misma, de los mundos a los que remite esta ceremonia y de las entidades, naturales y sobrenaturales, que habitan esos mundos.

Quizá pueda discutirse que la gramática propuesta por Boilès tenga tal especificidad semántica o su posible aplicación 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. Más tarde, entre los otomíes, Boilès (1969) desarrolla un acercamiento similar, todavía con mayor detalle. El trabajo de Boilès realmente marca la pauta hacia la transición disciplinaria en México, inaugurando a cabalidad la veta de estudios músico-cognitivos en comunidades indígenas. Extrañamente su trabajo influyó poco a los investigadores mexicanos durante el siglo XX. Otro aporte sustancial es el que ofrece Leticia Varela (1986) en su libro *La música en la vida de los yaquis*, sin duda, el análisis musicológico más exhaustivo sobre una tradición indígena en México. El estudio se centra en la práctica musical contemporánea yaqui desde dos perspectivas: la música y danza como objeto concreto de conocimiento y su significación como fenómeno cultural colectivo. Esto implica el análisis de géneros y una revisión de su proceso histórico y el marco sociocultural que los envuelve. La religiosidad yaqui supedita a la música a sus ritos, por ello es obligado considerar a la música en función de la religión. Del análisis comparativo de los ejemplos contenidos en el estudio,

“se desprenden los principios que fundamentan cada género musical en particular, así como las constantes vigentes para los diferentes géneros. Evidentemente se trata de principios establecidos en función no de la música misma, sino de concepciones extramusicales. Como transmisora de una determinada línea de pensamiento, la música yaqui reconstruye en sus diferentes parámetros las estructuras mentales antiguas, moldeando así las de las nuevas generaciones. De ahí que la música no haya sido contemplada por los yaquis como objeto de conocimiento ni practicada fuera del marco que le confiere su función de instrumento transmisor” (Varela, 1986: 117)

Leticia Varela hace gala ejemplar del análisis y caracterización de un repertorio en el que está presente de manera constante el saber por qué toma esa forma el repertorio y no otra,

siempre contrastando, desde una perspectiva abiertamente *etic*, rasgos característicos europeos con lo que pudo ser la música amerindia prehispánica. Sus conjeturas musicológicas son interesantes, pues cotejan intuiciones previas de otros investigadores, pero esta vez sustentadas en un meticuloso trabajo etnográfico. De ellas puede destacarse que:

- 1) al entrar los yaquis en contacto con una manifestación musical más melódica (europea) lo que otrora fue una práctica de recitación rítmica (de límites melódicos estrechos, pero con tendencia a ascender al inicio y descender lentamente al final) se adaptó al sistema melódico importado y quizá por ello le conceden poca importancia a la afinación exacta (no importa intercambiar intervalos aproximados en distintas partes de la pieza, una tercera por una cuarta, por ejemplo). Por el contrario sí es importante cantar o tocar un instrumento en tésitura aguda;
- 2) el repertorio analizado en general se fundamenta armónicamente en la Tónica y Dominante, el uso de la Subdominante al inicio priva a la frase inicial de su carácter, y produce la sensación de que la frase viene de un desarrollo anterior;
- 3) las piezas instrumentales ofrecen gran riqueza ornamental (notas de anticipo, retardo, cambio y paso, *grupeto*, *tremolo*, *staccato*, *glissando*, armónicos); mientras que el canto usa menos parámetros de ornamento, pero con gran eficacia (*glissando* y golpe glotal, dinámica, timbre y articulación del texto);
- 4) no es usual el modo menor y los relativos menores;
- 5) hay una tendencia al uso de formas bipartitas cíclicas, que a su vez tiene subdivisiones binarias o ternarias;
- 6) formalmente, en cada repetición aparecen nuevas variantes combinando varios medios (adornos melódicos; sustitución de intervalos; conducción diferente de las voces en pasajes no monódicos; inversión, permutación, reducción y ampliación de motivos melódicos y rítmicos; modificaciones en el texto -cambio, supresión o adición de uno o varios vocablos, o bien, nuevo texto para la repetición de un fragmento melódico- lo que ocasiona frecuentes desplazamientos de acentos). El uso de estos parámetros depende del juicio del músico, las posibilidades del instrumento, el género, el número de repeticiones que exige la circunstancia de ejecución específica y las habilidades y experiencia del músico;
- 7) es constante la ambigüedad para definir el principio y final de una pieza: lo regular es un comienzo en el que la ejecución paulatinamente incrementa el volumen el comienzo (*fade in*) con percusiones y estructuras que van de lo simple a lo complejo; uso de la Subdominante para quitar un halo de inicio a la Tónica o Dominante; se hacen acordes previos o notas sueltas que hacen difícil reconocer donde comienza la pieza; los finales de pieza alargan frases o agregan hasta un periodo completo. Parece como si los músicos dejaran de tocar antes de acabar la pieza “con lo cual se refuerza la sensación de continuidad infinita de movimiento, creada por la repetición constante de los ciclos” (Varela, 1986: 123);
- 8) el ritmo y el metro son “las características más esenciales de la música yaqui” (Varela, 1986: 124), a las que Varela les otorga mayor carácter “autóctono”. Prevalece un contrapunto rítmico entre tambor, danzante y canto;
- 9) son constantes las desincronizaciones rítmicas entre arpa y violín, se trata de desplazamientos temporales;
- 10) hay una correspondencia entre mayor dinámica rítmico-sonora y episodios específicos de la danza. Sus tempos son más ágiles y más vigorosos que los de los mayos;
- 11) tímbricamente destacan los rasgos de la voz cantada, nasal y estridente; y el “diálogo” de timbres entre canto y tambor de agua; y tambor de agua y capullos; y en el pascola entre tambor y flauta y sistro y aquellos dos. Sobresalen también los rasgos peculiares de instrumentos: diferente longitud de los hirukiam para diferente timbre; distinto número de piedrecillas en los pares de capullos; el tambulero alterna golpes en la orilla y centro de tambor; distintos movimientos del sistro. En la ejecución hay una intención de reproducir los sonidos de la naturaleza;
- 12) los textos cantados comprenden en su haber una gran cantidad de símbolos y significados, e incluso,

Varela encuentra paralelismos entre los antiguos cantos mexicas y los de los yaquis actuales. De hecho, para Varela, culturalmente, los yaquis son el puente entre los indios norteamericanos y los mesoamericanos.

Pero Varela no se limita estrechamente al análisis del mundo sonoro-musical yaqui, sino que traza una relación circular entre la música y la cultura. De acuerdo con Varela, la “visión yaqui del cosmos constituye el fundamento ideológico y estructural de su música” (Varela, 1986: 141). Para los yaquis existen dos realidades: la de los seres vivos y la de los ancestros; ambos mundos se corresponden, lo que hay en el cielo hay en la tierra, entre ambas dimensiones hay puentes. El pensamiento yaqui se constituye de dualidades, pero positivas, como la naturaleza: dos polos necesarios y complementarios, no necesariamente mediante la dicotomía antagónica entre bien y mal. Un universo bipartita que encierra en cada parte un universo trinitario: en el cielo, sol-estrella-luna; en la tierra, maíz-venado-peyote. En el centro de ese universo se yergue el yoreme, el hombre, ligado con el todo. “La danza yaqui del Venado es la más perfecta expresión de la visión cósmica de este pueblo [...]” (Varela, 1986: 147).

En ese marco, Varela traza analogías entre los ejes de la música y el cosmos. Encuentra, por ejemplo, analogías entre: formas bipartitas musicales y dos dimensiones de la realidad (celeste y terrestre); oposición y cambio entre partes constitutivas (ritmo frente a melodía; canto frente a música instrumental; fuentes sonoras dialogantes) al lado de oposición entre día y noche (luz y oscuridad); relaciones binario-ternarias subordinadas a formas bipartitas en relación a las triadas sol-estrella-luna subordinado al día y maíz-venado-peyote a la noche; tendencia a la continuidad cíclica (o sin fin) del movimiento en la música vinculada con la continuidad de la vida y el movimiento cíclico de la naturaleza; correspondencias entre la métrica de la música y los puntos cardinales, así como la importancia de los números cinco y diez en los metros musicales y el movimiento de las danzas que estructuran unidades vinculadas a la cosmología yaqui.

En suma, para Varela, “puede hablarse, pues de una música que corresponde plenamente a la cosmovisión del pueblo que la crea y la conserva” (Varela, 1986: 149). Consciente de las limitantes de una perspectiva prioritariamente emic y de las implicaciones de trazar paralelos entre música y cosmovisión asevera:

Aun cuando el yaqui no da ninguna información sobre el simbolismo de sus cantos, parece plausible extraer esta significación de la danza en todo su contexto, de la visión indígena de la naturaleza y de la semántica de los términos empleados (Varela, 1986: 172)

Los límites del cotejo émico interpretativo no demeritan su riguroso trabajo. Su estudio cumple sobradamente y con creces lo que explícitamente persigue la investigadora: “la descripción y análisis de la música yaqui, dentro del marco de su propia cultura.” (Varela, 1986: 287)

El estricto análisis musicológico de Varela tiene seguimiento en otros autores, como en el caso de Fernando Nava, quien emprende un acercamiento general a las tradiciones musicales indígenas mediante una perspectiva comparativa en torno a sus características estilísticas. En “La música indígena, el rito y la tradición a la que pertenece”, Nava (1988) muestra las complejidades de proponer una tipología de música indígena, entre otras razones, por las dificultades de reunir una muestra representativa que incluya a una diversidad de expresiones y por los distintos tipos de procesos de aculturación en cada tradición. Nava parte de las propuestas de Edwin Erickson quien propone una tipología musical indígena a nivel americano a partir de un estudio cantométrico que arroja seis características que “marcan” una “singularidad americana”. En lo general, mediante el análisis musicológico de expresiones musicales asociadas a tres ocasiones eventos culturales específicos (alabanzas, tradiciones fúnebres y escaramuzas guerreras), Nava encuentra que las propuestas de Erickson se ajustan a sus ejemplos de expresiones mexicanas; sin embargo, en varios casos coinciden tanto los rasgos generales americanos como los específicos de las áreas de alta cultura precolombina en una sola expresión (tzeltal, tzotzil, totonacos, nahuas); o bien, los rasgos de altas culturas precolombinas ajustan para expresiones que se encuentran muy alejadas de esos centros (maricopa, paipai, yuma, entre otros). Nava destaca las particularidades de expresiones como las alabanzas, en las que su variabilidad puede relacionarse con una diversidad de cuestiones, no sólo musicales, sino lingüísticas o de otra naturaleza. Para las tradiciones fúnebres y las escaramuzas guerreras la resultante musical no exhibe una forma generalizada, sino características de la música regional o composiciones especiales para tal rito. El análisis subraya la diversidad de elementos a tener en cuenta si se pretende construir una tipología de la música indígena.

En esa misma línea, Gema Camacho y Fernando Nava (1989) esbozan una primera caracterización estilística musical de un área de confluencia intercultural indígena, es decir, la zona de Baja California Norte. Camacho y Nava apuntan a la estructura de los cantos entre los cochimí, cucapá, kiliwa, k'miai y paipai, quienes, según los autores, comparten historia lingüística y mitología ancestral. Los parámetros que toma en cuenta la caracterización son: inicio y fin de frase, registro agudo o grave de canto, uso de interjecciones, isometría, tipo de acompañamiento de la sonaja y número de cantores. Su acercamiento ofrece elementos útiles a un primer esbozo de región músico-cultural. Veinte años después, la caracterización estilística de tradiciones musicales en función del establecimiento de áreas culturales se mantendrá vigente en la perspectiva de Thomas Vennum (2000), pero esta vez centrada únicamente en la cultura musical seri, e incluyendo además del análisis de la producción musical, los instrumentos musicales, las danzas, los textos de los cantos y las ceremonias.

Otra perspectiva vinculada a esta identificación espacial de la música y rasgos musicales distintivos de una región es la que Arturo Chamorro (1991) quien propone entender la música purépecha a partir de sus “estilos” regionales, noción clasificatoria que supone el análisis de estructuras musicales. Para Chamorro, existen unidades mínimas que caracterizan a la estructura de la música purépecha: una, es el uso del “cuatrillo” en las líneas del bajo o en las figuras melódicas de pirekuas, sones y abajeños, características y definitorias del estilo regional. Otra, es el uso de la hemiola (que aparece en dos géneros emparentados: la pirekua y el son regional) y el bajeo “contrapunteado” entre instrumentos bajos como el trombón “salteadito”, muy característico de la música purépecha. Chamorro identifica otro rasgo peculiar de la música purépecha en el orden de los contornos melódicos, es decir, motivos y frases completas repetidas mediante progresiones a intervalos de 2ª menor o mayor. El análisis de Chamorro, evidentemente, supone un escrutinio musicológico detallado al repertorio musical en cuestión y delinea también una búsqueda de mapas musicales en la compleja cultura musical mexicana.

Por otra parte, a inicios de los noventa el tema de las ascendencias culturales se mantiene

vigente con el trabajo de Rolando Pérez Fernández, quien publica un libro de capital importancia para la investigación musical en México: *La música afroestiza mexicana* (Pérez, 1990). En dicha obra, Pérez Fernández retoma el audaz planteamiento de Aguirre Beltrán que postula que la música mestiza mexicana básicamente es producto de la transculturación entre españoles y africanos. Su estudio tiene como fin fundamentar esta afirmación mediante una aproximación musicológica en el campo etnográfico. Su objetivo no sólo pretende subrayar la importante contribución africana en la integración de la música tradicional de México, sino precisar las regiones geográficas y los géneros musicales donde es identificable el aporte africano, así como evidenciar la unidad cultural de la región del Caribe –en la que incluye a México- y la de América Latina. Siguiendo a Melville J. Herzkovitz, quien considera que la música es uno de los rasgos culturales que presenta menor variación -comparado con la lengua y la religión- como supervivencia africana en América, dirige el énfasis de su análisis a los sistemas rítmicos de la música mestiza mexicana. Su tesis fundamental sostiene que en esta música pueden observarse rasgos rítmicos que resultan ajenos al sistema rítmico hispánico y al indígena por lo que sólo son atribuibles al aporte africano.

Según Pérez Fernández, existen puntos de contacto entre los sistemas rítmicos africano e hispánico que posibilitan compatibilidad, y que derivaron, en el contexto colonial, en sincretismos que reflejan la conservación de rasgos cercanos a los originales. Algunos de estos puntos de contacto son el uso del ritmo sesquiáltero, el predominio de ritmos ternarios y la estructura de frase o tramo común en ambos sistemas. El autor subraya que una característica particular africana es el llamado “estilo sesquiáltero africano” el cual organiza de manera aditiva y asimétrica las cinco pulsaciones del ritmo sesquiáltero, rasgo éste que lo distingue de la manera divisiva o simétrica hispana, dándole un “sello distintivo” a la rítmica africana.



Ritmo sesquiáltero divisivevo



Ritmo sesquiáltero aditivo

Así, presenta un panorama de ritmos africanos en América Latina, partiendo de las dos grandes áreas que Carlos Vega comprendió como Cancionero binario oriental y Cancionero ternario occidental e ilustra el proceso de *binarización* -tendencia de la música vocal africana a transformar en binarios los ritmos ternarios cuando se adoptan cantos no pertenecientes a la tradición del propio grupo étnico- que transitaron muchas de estas músicas y el cual dependió de los contextos particulares de cada tradición musical. Al hacer un repaso documental sobre las condiciones histórico-sociales de los africanos durante la colonia americana, Pérez Fernández pone de relieve la transculturación de los africanos previa a su llegada al nuevo mundo. Sin dejar de considerar la vasta diversidad de la música africana y, apoyándose en los estudios de destacados musicólogos africanistas, distingue regiones africanas con cierta homogeneidad en cuanto a estructuras rítmicas, mismos que identifica más adelante en numerosos segmentos musicales de tradiciones mexicanas registradas fonográficamente en la década de los setenta. Los alcances y propuestas del estudio son de nodal importancia, sin duda, la obra de Rolando Pérez Fernández es esencial para el estudio del aporte musical africano en México.

Una vertiente del análisis musicológico etnomusical puede verse en el acercamiento de Fernando Nava “Danzas con reverencias para una conquista gentil” (1992). En su escrito Nava identifica la existencia de una constante musical (llamada “reverencia”) en los

repertorios acompañantes de una diversidad de danzas de conquista y propone una interpretación sobre su presencia en el género. A partir del análisis del repertorio de 18 danzas distingue en las “unidades musicales” la recurrencia de una serie de “reverencias” que forma parte de las piezas musicales. Un ejemplo de esta reverencia es:



Sin importar el tipo de episodio histórico que narre la danza (moros y cristianos, la conquista de México, etcétera) aparece la “reverencia cumpliendo en esencia la misma función: anuncia y/o concluye la ejecución de las unidades musicales ‘desarrolladas’; pero más allá de eso, es una especie de toque militar” (Nava, 1992: 330), un llamado bélico, además de que en lo dancístico pone en alerta a los bailarines, reorganiza a los contendientes o cierra los movimientos coreográficos. En específico, lo que las reverencias parecen reproducir en el contexto danza-teatro es el llamado a guerrear o el toque de suspender la pelea.

La presencia en las danzas de conquista de la “reverencia” es parte de una teatralización popular pero construida a partir de capítulos bélicos acaecidos realmente. Nava supone una interesante secuencia interrelacionada en estas danzas: una guerra de conquista real e históricamente identificada; el empleo de códigos sonoro-musicales dentro del sistema señalatorio de los ejércitos combatientes; una tradición de representaciones a la manera de danza drama de estos sucesos; la puesta en escena de tales hechos apegándose a la historia ocurrida haciendo participar a sus líderes recreando situaciones verdaderamente dadas e incorporando elementos reales. En esta secuencia, los sistemas señalatorios de tipo sonoro coinciden en lo más importante: su capacidad de convocar gente.

En suma, Nava sugiere que existe cierta tradición de teatro-danza popular que reproduce historias guerreras acontecidas en realidad, donde la “reverencia” podría ser la reproducción de una parte de los sistemas de señales de las antiguas milicias: “han sobrevivido, en determinado tipo de danzas, no sólo parte del instrumental de las batallas que rememora, sino también algunos resabios del sistema señalatorio auditivo que han llegado hasta nuestros días, tomando cuerpo en ese fragmento sonoro que hemos venido identificando como la ‘reverencia’” (Nava, 1992: 333-334). En esa perspectiva, Nava especula que la reverencia sería una versión moderna de los llamados de guerra usados en batallas reales como en la conquista de Tenochtitlan. Evidentemente, las sugerentes conclusiones de Nava postulan nuevas interrogantes que suponen acercamientos decididamente musicológicos⁶⁹.

Otra temática de interés que alude esa competencia analítica ha sido la relación entre música, canto y lengua. Varios de los escritos de Fernando Nava (1995) destacan las particularidades músico-lingüísticas del canto en lenguas indígenas, como en el caso del canto seri, que Nava (Astorga, 1998) considera un particular estilo de habla bien diferenciado del habla común. Asimismo, durante los años noventa, varios investigadores recurrieron al análisis musicológico con el propósito de clarificar o iniciar la descripción sistemática de tradiciones musicales poco conocidas hasta entonces. En todos ellos, la transcripción musical y el eventual análisis musical colaboran a ofrecer una descripción particularizada de estas músicas y sus contextos de ejecución. Escritos como los de Fernando Nava (1992, 1993, 1994, 1996a, 1997), Max Jardow Pedersen (1999) y José Antonio Ochoa (1998) dan cuenta de ello.

El uso del análisis musicológico en la disciplina termina el siglo con tres acercamientos que se proponen identificar rasgos africanos en la música costeña y calentana mexicanas. En escritos, complementarios entre sí, Arturo Chamorro (1995, 1996, 1997) encuentra correspondencias africanas en varios niveles como el modo de ejecución instrumental, los rasgos organológicos y algunos aspectos dancísticos. Sobre la ejecución, Chamorro indica

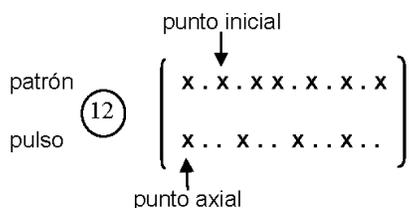
⁶⁹ Más tarde, Nava (1996b) daría seguimiento a esta temática, aunque más orientada a clasificar repertorios musicales y ensambles instrumentales de estas expresiones en busca de una tipología general.

que son más discernibles los rasgos rítmicos (uso de patrones estándar, rítmicas aditivas y “ritmos cruzados”) en instrumentos de cuerda y tambores; aunque identifica otros rasgos como la inclusión de “sonidos ornamentales” y modificadores de sonidos instrumentales dentro del acompañamiento (uso de idiófonos percutores), el lenguaje del *tamboreo* como sustitutivo del lenguaje hablado y canto responsorial en varias tradiciones mexicanas. Asimismo, Chamorro explora, aspectos rítmicos (“rítmica combinada”) de las cuerdas rasgueadas y las baterías de tambores en varias tradiciones musicales de México.

Para el autor es importante destacar que los rasgos africanos no están en la superficie musical de aparente hispanidad reflejada en el tipo de instrumentos (arpas y guitarras) del llamado “son mexicano”, sino en la manera de ejecución de éstos, así como en las baterías de tambores que acompañan danzas y zapateados en el Golfo. Señala la presencia de patrones estándar y acentos cruzados entre los grupos de *tamborileros* de Tabasco así como el uso de entrecruzamiento de ritmos en distintos géneros tradicionales, manifiestos en la improvisación de mánicos (modos de rasgueo), punteo de cuerdas, improvisación melódica y *tamboreo* sobre la caja de resonancia de las arpas. Aludiendo a Fernando Ortiz -quien asume ciertos tipos de rasgueo en los instrumentos de cuerda como sustitutos de la ejecución del tambor-, apunta el *azote* y el rasgueo percusivo de las regiones calientes, trópicos y costas mexicanas como elementos de presumible veta africana.

En 2003, Rolando Pérez Fernández amplía sus aportaciones previas publicando un interesante acercamiento musicológico en torno a “El son jarocho como expresión musical afro-mestiza” (2003). De acuerdo con Pérez Fernández, el aporte africano puede identificarse en el género conocido como *son* y en otros más como el *jarabe*, la *chilena*, el *gusto* y el *zapateado*. Según el autor, los rasgos rítmicos africanos existentes en la música mestiza mexicana son: patrones rítmicos y esquemas métricos divisivos y aditivos (como la presencia del *patrón estándar*); empleo de diferentes esquemas de subdivisión ternaria que crean efectos de *contrarritmo*; desplazamiento de patrones rítmicos con respecto al *tramo temporal* (o *time span* y denominado por Nketia como polirritmia); entradas a contratiempo en las que no coincide el *punto axial* y el *punto inicial* (ya identificado por Gerhard Kubik); uso de los denominados *recursos africanos de variación rítmica*; empleo simultáneo de la

subdivisión ternaria y la binaria; variaciones improvisatorias; carácter percusivo de los rasgueos y la diversidad de formas de ataque y articulación de cordófonos; uso de estructuras responsoriales en el canto; uso de instrumentos como el *marimbol* o maneras de ejecución como el palmoreo en cajas de resonancia; y algunas categorías nativas de origen africano.



Para Rolando Pérez, la retención de rasgos africanos ha estado determinada por la mutua influencia entre las culturas africana y europea principalmente durante la Colonia. La población africana conservó “manifestaciones artísticas como manera de mantener la cohesión entre sí como grupo humano” (Pérez, 2003: 42) produciendo “una interinfluencia entre las culturas africanas e hispánicas que dio origen al canto y el baile mestizo, básicamente hispano-africano” (43). Según el autor, la compatibilidad entre el sistema rítmico africano y el hispánico (a pesar de sus diferencias) permitió sincretismos de parte de los africanos, quienes identificaron elementos similares a su antigua cultura en los de la clase dominante española. En un plano más específico, Pérez Fernández ilustra algunas de las características señaladas analizando musicológicamente tres sones jarochos: “El Coco”, “El Siquisiri” y “La Morena” registrados en 1995 en Veracruz.

En los últimos años, la veta musicológica de la etnomusicología en México sigue teniendo vigencia en trabajos que dan continuidad a varias de las temáticas trabajadas hasta hoy: micro y macro caracterizaciones estilísticas de la música de una región cultural (Nava, 2006); identificación de rasgos musicales afrodescendientes en tradiciones mexicanas (Ruiz, 2007b); modelos matemáticos para la binarización y ternarización de ritmos musicales (Gómez, *et. al.*, 2007) relaciones rítmicas particulares entre melodía y acompañamiento (Chamorro, 2010), entre otros.

2.3 Conclusiones

El presente recuento muestra varias cuestiones interesantes en torno al desarrollo de una etnomusicología de corte prioritariamente musicológico en México. En primera instancia, algo que destaca es la especificidad de las interrogantes y objetivos a conseguir: endógenos y peculiares a la historia de un país como el nuestro (y quizá sus correspondientes latinoamericanos): se hace evidente la práctica de una etnomusicología tradicional que paulatinamente expande sus sendas temáticas de interés y el empleo del análisis musicológico. En un esfuerzo por ofrecer una síntesis, puede decirse que en general los investigadores utilizan el análisis musical con uno (o varios) de los siguientes propósitos:

1. identificar rasgos rítmicos o melódicos que otorgan una identidad peculiar a la música tradicional mexicana (Cordero, 1897; Mayer Serra, 1943; Galindo, 1946; Téllez Girón 1964; Stanford, 1972; Koetting, 1977).
2. advertir el vínculo de elementos musicales particulares con ascendencias culturales específicas, ya sean éstas de raigambre prehispánica, hispánica o africana (Ponce, 1937; Gallop, 1939 y 1940; Mayer Serra, 1943; Galindo, 1946; Guerrero, 1949; Mendoza, 1950d, 1950e, 1952b, 1963; Téllez Girón, 1964; Stevenson, 1968b; Stanford, 1983b; Varela, 1986; Pérez, 1990; Cuevas, 1992; Chamorro, 1995, 1996, 1997, 1999; Pérez, 2003).
3. encontrar el “lugar de origen”, “fecha de aparición” y “forma pura” de expresiones musicales específicas (Moncada, 1971).
4. evidenciar una relación e interacción entre texto y música del canto que da cuenta de valores estéticos y significados culturales (Hornbostel, 1912); o bien, vínculos culturalmente específicos entre música, canto y lengua (Nava, 1995, 1996a; Astorga, Nava, *et. al.* 1998).
5. caracterizar formalmente dos o más repertorios a partir de parámetros musicales (tonalidad, notas iniciales y finales, intervalos recurrentes, ámbito tonal, alteraciones, estructura, progresiones melódicas, metro del primer compás, cambios de compás, continuidad del acompañamiento rítmico) en busca de correspondencias estilísticas que colaboren a establecer o corroborar posibles áreas o regiones culturales (Densmore, 1932; Camacho y Nava, 1989; Chamorro 1991 y 1999; Vennum, 2000).
6. comparar rasgos estilísticos del canto entre dos tradiciones indígenas para inferir su grado de europeización (Yurchenco, 1983).
7. estimar del grado de “avance” de una cultura musical, definido éste por el número de alturas que componen sus escalas musicales básicas, evidentemente, desde una postura evolucionista unilineal (Baqueiro y Castañeda, 1928; Téllez Girón, 1964).

8. advertir las relaciones puntuales entre motivos rítmico-melódicos y significaciones específicas determinados culturalmente (Boilès, 1967 y 1969).
9. avanzar en la construcción de una tipología general de la música indígena que tome en consideración formas y estructuras musicales que den cuenta de posibles factores aculturativos de variabilidad estilística (Nava, 1988).
10. identificar constantes musicales en la organización sonora de expresiones dancísticas actuales como posibles resabios históricos de antiguos sistemas de señales auditivas que conservan funciones similares a las de antaño, pero en contextos contemporáneos (Nava, 1992).
11. caracterizar una tradición musical mediante el análisis de su producción musical, dancística y literaria tomando en cuenta los contextos culturales de aparición, así como los procesos de emisión y recepción (Varela, 1986; Nava, 1992, 1993, 1996a; Astorga, 1998; Ochoa, 1998; Jardow, 1999).
12. realizar análisis comparativos entre tradiciones emparentadas por su uso literario en la música con miras a: 1) tipificar expresiones musicales poco conocidas y sugerir orígenes comunes (Nava, 1994); 2) proponer procesos de conformación formal de géneros literario-musicales y mecanismos de posible refuncionalización cultural (Nava, 1997).
13. clasificar repertorios musicales y ensambles instrumentales de expresiones dancísticas emparentadas, que ofrezcan una primera tipología general susceptible a un eventual análisis comparativo (Nava, 1996b).
14. Identificar correspondencias entre conceptos, formas y estructuras musicales con conceptos y clasificaciones de la cosmovisión indígena (Varela, 1986).

Como puede apreciarse, estos objetivos suponen interrogantes particulares muy centradas en la música tradicional mexicana, algunos de ellos todavía ceñidos a los intereses de la folclorología musical en la historia cultural del país, mientras que otros exploran nuevos derroteros particularizados en estudios de caso. Más allá de que estas preguntas y sus maneras de abordarlas puedan recordar diversas posturas (vigentes o no) en las ciencias sociales, exploran temas que se antojan siempre importantes para el caso mexicano; a saber: peculiares expresiones musicales mexicanas resultantes luego de largos procesos históricos transculturales; identificación de elementos componentes que hablan de la historia regional y las relaciones interétnicas; formas culturalmente específicas de asumir lo sonoro y lo musical; afinidad estilístico-musical en franjas geográficas que comparten una historia común; relación puntual entre música y significados culturales; resabios de antiguas formas

musicales y sus funciones en el presente; caracterización formal de tradiciones musicales vigentes; procesos de conformación formal de géneros literario-musicales y mecanismos de posible refuncionalización cultural; correspondencias entre estructuras musicales y formas de representarse el mundo. En suma, origen, reconstrucción histórica, región, identidad, funciones y significados culturales han sido los temas recurrentes en la perspectiva musicológica.

Es importante notar que la vertiente musicológica ha sido central en la etnomusicología en México no sólo por el tipo de conocimiento generado, sino porque le confiere una identidad particular a la disciplina. Dicha orientación le otorga especificidad metodológica a la etnomusicología practicada en México dando continuidad a un largo camino que se funda en la folclorología musical y que deriva en la exploración de interesantes estrategias actuales. Hasta inicios del presente siglo, los etnomusicólogos afiliados a esta orientación han sido relativamente pocos, pero sus interrogantes y aportes han sido originales, importantes y propios de un entorno mexicano: su trasfondo apunta a cuestiones medulares sobre la historia y cultura musical del país.

Si bien es cierto que algunas opiniones subestiman algunas de estas temáticas, habrá que recordar incluso una mirada tan crítica como la de Carlos Reynoso, quien pese a descalificar, por ejemplo, la búsqueda evolucionista de los orígenes, finalmente, concede peso a la capacidad de difusión de las expresiones musicales y las resultantes del contacto histórico:

Hoy podemos tirar por la borda la mayor parte de ese trabajo, pero aún así subsistirá la posible validez de una idea-fuerza, mayormente tácita, que otorga algún sentido a sus premisas: no parece haber en música generación espontánea ni creación ex-nihilo; todo género nuevo se constituye como variación o combinación de uno o más géneros preexistentes. Lo que no se resuelve con ello es cómo se origina todo.”(Reynoso, 2006: 24)

Como señala Reynoso, la cultura es histórica y es procesual, tal como los procesos transculturales y la perduración de “formas” musicales que paulatinamente han cambiado su apariencia y significaciones con el tiempo, y de las que han surgido además muchas otras “nuevas” en complejos escenarios actuales que evidentemente hay que estudiar.

Vicente T. Mendoza creía firmemente que la folclorología musical era una ciencia independiente particularizada por su tipo de acercamiento. Quizá Mendoza no estaba equivocado. Hasta ahora, en el caso de México, la competencia a la que refiere Simha Arom ha formado parte sustancial de la identidad de esta disciplina. Sin esa competencia etnomusicológica, difícilmente podrían haberse preguntado y contestado algunas cuestiones centrales sobre la cultura musical mexicana, pues son interrogantes que en su propia naturaleza integran una mirada musicológica sin necesariamente dejar de atender el contexto cultural. La integración del análisis musical en el acercamiento a temas de interés tanto histórico como actual es fundamental. No es casual que el trabajo de algunas obras ya clásicas de la etnomusicología a nivel global subrayen el estrictamente musical como parámetro trascendente en el tejido final de sus conjeturas. Como sostiene Arom, esa competencia le otorga un carácter particular a los (etno)musicólogos, un rasgo distintivo, si se quiere, entre la gama de investigadores de la música ya sea provenientes de las ciencias sociales o de las propias humanidades.

Esta reflexión apunta a distinguir la capacidad de un musicólogo (llámesele etnomusicólogo, musicólogo histórico, musicólogo cultural, musicólogo general, etc.) para llegar a interpretaciones, comprensiones o explicaciones –lo que se quiera- de carácter diverso (histórico, social, cultural, político, económico, musical, psicológico, etc.) en donde el análisis musical (en toda la extensión de la palabra) juega un papel significativo⁷⁰. Esto comprende, tanto la capacidad del manejo de la teoría musical, como el bagaje y enfoque teórico-metodológico interdisciplinar que se requiere para formular interrogantes particulares que eventualmente deriven en un acercamiento integral donde el análisis musical es parte fundamental de los resultados. Es allí donde hay una musicología en el sentido estricto de la palabra, de lo contrario, si esta condición no se cumple, puede entonces -como asevera la cita de Fernando Nava al inicio de este escrito- asemejarse más a una antropología de la música, una sociología de la música, una psicología de la música,

⁷⁰ En el fondo, estas nociones suponen una concepción doble y paralela de lo que comprendería una etnomusicología; es decir, una noción flexible y otra rígida. En un sentido disciplinar laxo, casi cualquier acercamiento que se centre en lo musical podría comprenderse como una (etno)musicología, pero en un sentido rígido no sería así, pues destacaría en este último caso la relevancia del análisis musical en los aportes centrales de la investigación.

etc. En ese sentido, la mayoría de los trabajos que forman parte de este apartado se ajustan cabalmente a una “etnomusicología” en el sentido estricto del término.

Si esta disciplina pretende consolidarse como tal, no sólo debe de buscar su arraigo institucional en el plano de la formación, difusión y preservación, sino primordialmente en la generación de un tipo de conocimiento particular de corte interdisciplinar. La preocupación por analizar la producción de conocimiento y destacarla como diferenciante disciplinar, es la de quien advierte a una disciplina en un escenario académico adverso dentro del que debe de abrirse campo a fuerza de trabajo académico, destacando principalmente la peculiaridad de sus aportes de conocimiento: el tipo de preguntas y las maneras de responderlas es lo que podría ofrecerle alguna identidad individual a la etnomusicología en México.

3. La impronta de una etnomusicología histórico-antropológica

*¿Qué están haciendo?
¿Por qué lo hacen de esa manera en particular?*

Anthony Seeger

De acuerdo con Timothy Rice (1987), el desarrollo de la etnomusicología puede interpretarse como el desplazamiento sucesivo a través de las tres fases del famoso modelo tripartito de Alan Merriam: primero, a principios del siglo XX hubo un interés centrado en el sonido musical en sí (Musicología Comparativa) con miras históricas y una perspectiva evolucionista unilineal; luego, se dio mayor énfasis a las conductas musicales y los contextos culturales de la música (*The Anthropology of Music* de Merriam); mientras que hacia la década de los ochenta, se puso el acento en los conceptos manejados por los individuos y la experiencia individual en la sociedad. Si bien esa lectura ajusta en lo general para el caso de las tradiciones etnomusicológicas de Europa occidental y los Estados Unidos, acorde a lo expuesto en los capítulos anteriores, la tradición etnomusicológica en México escapa a esa visión de desarrollo disciplinar.

Ya se vio que el interés científico en la cultura musical mexicana comenzó en los primeros trabajos arqueomusicológicos realizados fuera del país hacia fines del siglo XIX. Si bien poco después la musicología comparativa tuvo cierta presencia en el estudio de la música tradicional mexicana, fue excepción entre los acercamientos pioneros abocados principalmente a la indagación etnográfico-musical. Luego de un periodo de hallazgos y primeras incursiones, el quehacer sobre la música tradicional mexicana adquirió fuerte énfasis folclorista-nacionalista (más cercano a la labor del folclore musical húngaro-rumano) y una vigente orientación organológica en busca de los fundamentos de la cultura mexicana. En los años treinta, aparecieron las primeras historias de la música y con ello, pioneras perspectivas historiográficas sobre la música de tradición oral. El interés en las conceptualizaciones cognitivas de la música (etnoteoría) y las performances musicales comenzó a sondearse hasta los años noventa, al lado de acercamientos estructuralistas y

enfoques de tendencia materialista cultural. A inicios del siglo XXI comenzó a aparecer el trabajo de una nueva generación de etnomusicólogos; algunos siguiendo tendencias anteriores y otros incursionando en nuevas sendas de estudio.

Durante mucho tiempo en el desarrollo disciplinar el énfasis se depositó en la cultura material (instrumentos) y en los repertorios (música), no fue sino hasta mucho después que el foco de interés se dirigió a los valores y conceptos manejados por individuos y colectividades. Así, las tres tendencias de las que habla Rice, en México no han sido paradigmas únicos o subsecuentes y al menos uno de ellos ha tenido poca presencia en el país. El presente apartado hace una revisión de esta sucesión de trabajos haciendo otra vez énfasis en las interrogantes y el tipo de conocimiento generado asumiendo que, metodológicamente, todos ellos comparten apoyarse en el trabajo etnográfico, o bien, en la investigación histórica aunque con distintos marcos teóricos de interpretación del fenómeno sonoro.

3. 1 Los pioneros y la etnografía musical del segundo tercio del siglo XX

En México existe una larga tradición de estudio antropológico de la música de tradición oral. 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 taráhmuri, y más tarde, un primer avance en torno a algunos instrumentos musicales utilizados por los huicholes (huesos ranurados, arco musical y tambores rituales, entre otros) (Lumholtz, 1900). Pero es en *Unknown Mexico*, su mayor obra, donde Lumholtz asume el estudio de la música y la danza como parte sustancial de la cultura. Su mirada etnográfica atiende el papel del canto y la música entre los chamanes y en los mitotes, la ejecución instrumental y el carácter simbólico de los detalles de construcción de los instrumentos, la descripción y significado de danzas con transcripciones de pequeños fragmentos musicales, entre otros aspectos.

Quizá lo que más destaca en Lumholtz es la importancia que otorga a los cantos en función de la tradición oral para transmitir una historia y manera de ver el mundo. La mayor parte de las menciones musicales van acompañadas de anotaciones sobre su uso en la cultura. También sobresale el hecho de utilizar recurrentemente la observación participante ganándose la confianza local mediante su “habilidad de cantar sus canciones nativas” (1902a: XIII y 1902b: 73, 75), así como grabar la música *in situ* durante las ejecuciones ceremoniales. Es evidente que la veintena de transcripciones que derivan de su registro fonográfico tienen propósitos ilustrativos. No obstante, Lumholtz ofrece una valiosa referencia contextual para comprender, de manera general, el proceder musical del “otro” en relación con sus valores y creencias: la calidad de su registro fotográfico y visual es de indudable ayuda en la comprensión musical, pero es el registro fonográfico del repertorio musical huichol y tarahumara lo que convierte al trabajo de Lumholtz en un testimonio histórico invaluable.

Otros investigadores seguirán una senda similar a la de Lumholtz (Hrdlička, 1903; 1904 a; 1904b; Tozzer, 1907), sin embargo sobresale el trabajo etnográfico de León Diguét entre los huicholes, coras y tepehuanes (Diguét, 1899). Los escritos de Diguét dan cuenta de rubros importantes como las ocasiones rituales, los cantos y la música, los instrumentos, el papel de los músicos y la danza. Diguét apunta que la música es más que “acompañamiento” para cantos y danzas, distinguiendo la especificidad de las “tonadas” para cada ceremonia. Como Lumholtz, 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 hechos importantes, a los dioses y a los hombres.

En otros de sus escritos, Diguét (1899; 1903) echa mano del enfoque etnohistórico combinando información arqueológica para ofrecer una extensa descripción de la otrora región de Chimalhuacán (Jalisco, Nayarit y parte de Sinaloa, Zacatecas y Aguascalientes). Diguét compara los instrumentos musicales reportados en las fuentes históricas con los que

él mismo encontró en sus recorridos. 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, Diguët 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” (Diguët 1903: 14). En general, Diguët ofrece logrados acercamientos que tocan rubros centrales del análisis musical: el espacio y tiempo en que aparece la música (el mitote y su contexto), los cantos y el repertorio, el papel de los músicos y la importancia de los instrumentos musicales. Su perspectiva mantiene un énfasis comparativo entre los pueblos que estudia, en el que la música y danza toma relevancia especial dando muestra de una mirada integral de la cultura.

Otro investigador que realizó aportes a la etnografía musical, pero esta vez desde una perspectiva más panorámica enfocada al centro y sur de México, fue Frederick Starr. Este investigador visitó entre 1898 y 1901 gran cantidad de comunidades indígenas: desde otomíes, nahuas, tepehuas y totonacos, hasta mayas, zoques, tzotziles, pasando por p’urhépechas, mixtecos, triquis, zapotecos, mixes, huaves, chontales y mazatecos, entre otros (Starr 1900; 1902). Principalmente interesado en la cultura material, Starr documenta básicamente instrumentos musicales, aunque también algunas danzas y repertorios que le salieron al paso en sus recorridos. El testimonio de Starr sobre algunas culturas es precursor en la literatura etnomusicológica del país. Aunque necesariamente limitada, su contribución ofrece una primera visión musical de conjunto que incluye regiones poco conocidas de México; con cierta inclinación evolucionista, parte de su interés radica en buscar supervivencias de otras épocas en las culturas actuales. La perspectiva de Starr en torno a la música tradicional corresponde a la de un estudioso consciente de la importancia del folclore de los pueblos, pero conservando siempre el énfasis en los demás aspectos de la cultura.

El interés en torno a las ascendencias culturales y la búsqueda de “supervivencias” prehispánicas en las expresiones contemporáneas fue un factor común entre estos estudiosos de inicios del siglo XX. Otro investigador interesado en esta temática fue el

antropólogo Konrad Theodor Preuss, quien realizó trabajo de campo ininterrumpido durante 19 meses entre coras, huicholes y mexicaneros. Entre los coras, Preuss distingue rápidamente la importancia de los cantos antiguos como portadores de aspectos centrales de la cultura; por ello 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). 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.⁷¹ Ejemplo de ello es su acercamiento a 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.

En sus escritos, Preuss insiste en los paralelismos entre los coras actuales y los antiguos mexicanos (Preuss, 1906a; 1906b). 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. Su obra principal, *Die Nayarit-Expedition [La expedición a Nayarit]* (1912), aborda los elementos míticos de la religión cora y las ceremonias ilustrándolos con citas a los cantos en lengua cora. Preuss hizo contribuciones tanto en el plano teórico como en el etnográfico; 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. Preuss concibió su acercamiento a las manifestaciones musicales no sólo observándolas como parte de la cultura, sino como vehículo y expresión fundamental de ésta, adelantándose con ello a los acercamientos culturalistas a la música por más de medio siglo.

⁷¹ 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).

Luego de estos acercamientos pioneros y algunas incursiones etnográficas breves a inicios del siglo XX, transcurre un lapso antes de retomar la indagación etnográfico-musical en México. En buena medida corresponde a los músicos Francisco Domínguez, Roberto Téllez Girón y Luis Sandi (1962) hacer resurgir esta actividad con su trabajo de campo en varios estados del país en la década de los treinta. Sus escritos dan cuenta de la urgencia de recolectar el repertorio musical tradicional frente a los acelerados procesos de cambio y el impacto del fonógrafo y el radio en las comunidades. 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. En los informes no necesariamente se omite el trasfondo cultural de la música y 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.

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. De Domínguez también 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; 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 sus instrumentos musicales.

Por su parte, Téllez Girón ofrece también aportes etnográficos sobre la región de Puebla y Veracruz recogiendo ejemplos del repertorio fandanguero huasteco y música de danzas⁷²;

⁷² Al parecer, su recolección musical tiene fines prácticos e inmediatos; Téllez menciona que

pero su aporte sustancial es sobre los coras de Nayarit, con quienes permanece durante cinco meses de 1939. En su informe, Téllez Girón 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. 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 pequeños cambios que confieren a las piezas carácter propio. 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 otros⁷³.

En 1936, Gabriel Saldívar y Vicente T. Mendoza son asignados como especialistas para estudiar los aspectos folclórico-musicales en una expedición patrocinada por la UNAM al Valle del Mezquital. La investigación musical da como resultado la monografía titulada *Música indígena otomí*. Aunque la investigación general de la UNAM en el Mezquital tenía como fin “investigar y resolver” (Mendoza, 1963: 7) los problemas de la población otomí, el propósito de Mendoza fue la comparación de versiones de cantos para rastrear su difusión en la región. 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.⁷⁴ En total recoge 67 piezas.

“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.

⁷³ Téllez Girón dedica también espacio a la música de los huicholes. De ellos subraya varios aspectos de interés musical.

⁷⁴ 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.

Mendoza no sólo se interesa en seguir la senda de difusión de los cantos, sino en identificar su grado de “indigenismo” (Mendoza, 1963: 141). Evidentemente, Mendoza pretende llegar a conjeturas históricas mediante el análisis musical. Del estudio destaca su tentativa de caracterizar formalmente a la música otomí y su énfasis en parte del vocabulario utilizado por los otomíes para referirse a instrumentos musicales y ejecutantes: cantar es *túhu*; cantor, *dúhu*; danzar, *néi*; danzante, *hnéi*; músico, *mémnda*; pito, *thúsi*; pitar, *húsi*; flauta, *tthúrza*; sonaja, *tha*; teponaztle, *bittu* o *sithi*; monocordio, *binttzbe*; guitarra, *bida*; guitarrista, *mémnda*; pander, oboe, tambor, la acción de cantar, etc. Si bien el acercamiento etnográfico de Mendoza es un tanto *sui generis*, sorprende su intuición para acercarse a la música otomí si se toma en cuenta que su preparación como investigador hasta esas fechas era autodidacta.

También durante los años treinta, los investigadores Wendell Bennett y Robert M. Zingg (1935) continúan la etnografía entre los tarahumara y los huicholes. De su trabajo derivan sendas publicaciones en las 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 (*aliki*) y el tambor (*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. Más tarde, Robert Zingg (1938) realiza una etnografía profunda entre los huicholes donde hace constante mención a la música y danza de la comunidad huichol de Tuxpan de Bolaños⁷⁵.

En el ámbito antropológico mexicano, dos figuras destacan a inicios de los cuarenta por su

⁷⁵ Otros etnólogos se interesaron en documentar cuestiones musicales por estos años, aunque de manera colateral, 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).

trabajo de campo y registro fonográfico-musical: Raúl Guerrero y Henrietta Yurchenco. Ya desde fines de los treinta, Guerrero había publicado un par de estudios centrados en la música tradicional huave y zapoteca (Guerrero, 1939a y 1939b), pero es en 1940 que es comisionado a salir por poco más de un mes a las regiones chinanteca, mazateca, mixteca y triqui. Más tarde, Guerrero también realizó trabajo de campo en Chiapas, Veracruz, Durango, Hidalgo y la Sierra y la Costa de Michoacán (Guerrero, 1941; 1947 y 1949). Paralelamente, Henrietta Yurchenco realiza varios viajes de trabajo de campo en el interior del país. En sus escritos sobre estos viajes, Yurchenco (1943, 1946a, 1946b) se interesa en dos aspectos principales: las cuestiones técnicas de la grabación de campo y la descripción, clasificación, función y filiaciones culturales de la música. 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. Otros aspectos que pueden identificarse en estos escritos 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.

Otros investigadores folcloristas de esta generación realizaron también intenso trabajo de campo en varias regiones de México, sin embargo su labor no siempre derivó en resultados publicados en el ámbito académico (Hellmer, 1947; Guerrero, 1943). Uno de ellos fue Gerónimo Baqueiro Foster, sus incursiones 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 folclorista 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;⁷⁶ otro, “La música popular de arpa y jarana en el sotavento veracruzano”, en un escrito

⁷⁶ Baqueiro señala que por ocho años durante sus vacaciones de tres meses al año observó esta tradición. De esa experiencia proviene su escrito. Es de notar que, desde entonces, Baqueiro subraya la influencia hispana y africana del repertorio.

pionero sobre la tradición musical jarocho (Baqueiro, 1952).

En torno a la vertiente de acercamientos historiográficos sobre la música de tradición oral es necesario mencionar a dos autores fundamentales: Gabriel Saldívar y Pablo González Casanova. El principal aporte de Saldívar al estudio de la música de tradición oral aparece en 1934 en su *Historia de la música en México*. En otro capítulo ya se ha hablado de esta importante obra, pero puede agregarse que su aporte pionero es doblemente significativo al subrayar no sólo la contribución africana en la cultura mexicana sino el hacerlo específicamente en torno a los aspectos musicales y dancísticos en el periodo virreinal. Su libro dedica un párrafo a “La influencia africana” presente en las expresiones coloniales tomando como fuente documental el entonces Archivo General y Público de la Nación en su ramo de Inquisición. Sus observaciones sobre la incidencia africana en géneros tradicionales coloniales y postcoloniales (como el son, el jarabe y el huapango, entre otros) y sus datos sobre la interacción de negros y mulatos en danzas de filiación indígena desde la primera mitad del siglo XVII son verdaderos hallazgos de la investigación historiográfica en torno a la música de tradición oral.

Unas décadas después, Pablo González Casanova publica *La literatura perseguida en la crisis de la colonia* (1958), texto historiográfico fundamental que ofrece cuantiosos datos procedentes de documentos del Archivo General de la Nación que redondean los aportes de Gabriel Saldívar abundando en “toda clase de coplas, bailes y sonos deshonestos” prohibidos durante el Virreinato por la Santa Inquisición. El autor consigna por primera vez varios bailes y canciones registradas principalmente en Veracruz y la capital del país durante la segunda mitad del XVIII, aunque también hay menciones a Puebla, Celaya, Querétaro y Pachuca, Salamanca y Pénjamo. Asimismo, ofrece abundante información sobre los espacios y tiempos en que se hacían estos bailes durante el siglo XVIII donde la religión de la Corona era profusamente expuesta a sátira explícita en vísperas de los movimientos independentistas del país. González Casanova ofrece una de las primeras menciones a “baile de negros” en la costa del Pacífico aseverando que el conocido *chuchumbé* se extendió hasta la capital y más tarde hasta el puerto de Acapulco donde fue profusamente interpretado por los vecinos hacia 1771 con otros cantos “no menos profanos

y escandalosos” como el de *Las bendiciones* que también hacía burla de los religiosos y sacerdotes. Ambos aportes, el de Saldívar y el de González Casanova, tejen las bases de la investigación historiográfica de la música de tradición oral.

3.2 El último tercio del siglo XX

En México, durante los años sesenta y setenta comienza a utilizarse el término etnomusicología para identificar al saber que otrora fue denominado Folclore musical. Uno de los supuestos contrastes que marcó el cambio de denominación disciplinar tuvo que ver con un mayor énfasis en el trabajo de campo. Aunque ya se ha visto que en décadas previas se realizó trabajo de campo con fines de estudio etnográfico-musical, ciertamente, esa actividad se incrementó en el último tercio del siglo XX. Uno de los etnomusicólogos que realizó extenso trabajo de campo durante esos años fue Thomas Stanford. A su llegada al país, Stanford incursionó en el medio rural mexicano ofreciendo resultados en escritos como “Datos sobre la música y las danzas de Jamiltepec, Oaxaca” (Stanford, 1962) y “La lírica popular de la costa michoacana” (Stanford, 1963). No obstante, en general el aporte de Stanford radica en la importancia de sus registros fonográficos de campo, más que en la información etnográfica que publicó: un par de trabajos de síntesis recogen sus experiencias polemizando en temáticas ya familiares al folclore musical, principalmente en el tema de la ascendencia cultural de ciertas expresiones musicales (Stanford, 1972 y 1984a)⁷⁷.

El tema de la reconstrucción histórica de tradiciones músico-coreográficas no pierde vigencia durante los años setenta. Un estudio orientado a ello es *La danza de moros y cristianos* de Arturo Warman, un trabajo de orientación histórica que aborda este tipo de danzas en España, su introducción en México, su éxito en el proceso de sustitución religiosa

⁷⁷ Asimismo, el trabajo realizado por Felipe Ramírez Gil y Mario Kuri Aldana, encargados de las cuestiones etnomusicológicas en la agenda investigativa del FONADAN, ratifica 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. Dicha orientación puede observarse en la edición de varios fonogramas, un volumen monográfico (FONADAN, 1975) y un catálogo de danzas (FONADAN, 1974) que pretenden ofrecer un panorama de las tradiciones dancísticas mexicanas considerando su distribución geográfica, características músico-coreográficas y sus funciones socioculturales.

y su desarrollo hasta la década de los sesenta. Asimismo, bosqueja la distribución de las danzas 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”.

Muy vinculado al trabajo de Warman se encuentra el de Irene Vázquez Valle, historiadora que marca una pauta en el estudio etnomusicológico al acompañar su monografía sobre “El Son del Sur de Jalisco” (1976) con un par de fonogramas. En su estudio, Irene Vázquez presenta objetivos explícitos: exponer algunas líneas generales sobre el origen y evolución del son del Sur de Jalisco 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 diacronía y sincronía, conformando un estudio que ejerce influencia en las investigaciones subsecuentes.

El interés en los orígenes y desarrollo histórico de tradiciones musicales se mantiene latente en otros trabajos, como el de Arturo Chamorro en torno a los alabados de los tinacales de pulque en Tlaxcala (Chamorro, 1977). El etnomusicólogo da seguimiento histórico a la conformación de esta expresión, hallando que esta tradición se vincula con antiguos ritos mesoamericanos relacionados con el pulque, así como con la adopción del canto de alabanzas (derivado del antiguo canto gregoriano enseñado por los misioneros coloniales). La investigación muestra claros resabios coloniales en esta tradición, e incluso relaciones con ceremoniales prehispánicos con elementos de sincretismo que sustituyen a antiguas deidades por elementos de la religión católica, como la cruz, la virgen y la santísima trinidad considerados como protectores de la bebida. Para Chamorro, el vínculo del alabado

con la organización actual de la ranhería, hacienda y tinacal se debe al profundo arraigo religioso católico en la vida campesina.

A inicios de los ochenta, Max Jardow Pedersen da un giro sustancial a la investigación etnomusicológica en México con tres artículos sobre la música tradicional del oriente de Yucatán (Jardow, 1979; 1981; 1983). Jardow lleva la indagación etnomusical a nuevos rumbos gracias a su amplio conocimiento de la música maya y su estadía de más de tres años en la región. El investigador señala que en ese lapso registró “en cintas de carrete más de 1200 piezas musicales en casi 50 comunidades” y documentadas con unas 5000 fotos (Jardow, 1999: 15). Lo primero que destaca en el trabajo de Jardow es la diversidad de temas que trabajó sobre el oriente de Yucatán: el impacto de la música industrializada en las músicas tradicionales; la dinámica del flujo económico en relación con la fiesta y la música; los géneros vinculados con ocasiones ceremoniales específicas; el consumo musical por medio de la radiodifusión local; el papel comunicativo de la música en términos terrenales y sobrenaturales, entre otros. Si bien Jardow no desdeña el estudio de estructuras musicales, seguramente influido por la perspectiva de Alan Merriam (1964) se enfoca en lo que comprende como “la conducta, el significado y el concepto de la música” (Jardow, 1981: 50).

El interés principal de Jardow tiene que ver con los significados de la música, principalmente lo relacionado con las vaquerías y las corridas mayas, sobre las que hace una interesante interpretación cultural. De acuerdo con Jardow, el mundo maya es habitado por varios dioses de origen prehispánico que reinan junto con las deidades católicas. En la cosmovisión maya es necesario alimentar a los habitantes sobrenaturales para mantener el equilibrio en el universo y esto se logra con una serie de fiestas y ceremonias que tienen como fin complacer a los dioses (Jardow, 1983). La corrida de toros es precisamente un sacrificio ritual a los poderes sobrenaturales: el ruedo es un modelo del universo y la corrida es una imagen del desorden cosmológico representando un combate entre los poderes malos y buenos del universo, donde los segundos vencen si se hacen los sacrificios y ofrendas adecuadas. El toro y los vientos malos que él trae simbolizan el desplazamiento del equilibrio, el cual se restablece por el sacrificio del toro. Con el sacrificio se rompe el

poder de los vientos maléficos. Los toreros y los vaqueros efectúan el combate contra los vientos malos. Cada episodio ritual es anunciado por la ejecución de jaranas: en ciertos momentos es una ofrenda mágico-religiosa, en otros anuncia el combate contra los vientos malos en la corrida, o bien, invita a las vaquerías, pregona el corte de la ceiba, avisa que el toro es matado, indica que se debe de sacar el toro del ruedo, etc. Los toques de corneta son avisos a los toreros, sobre lo que deben hacer, y al público sobre lo que pasará. Cada eslabón musical tiene un significado religioso e incluye elementos tanto precolombinos como católicos.

Así, Jardow muestra que la música tradicional maya tiene nodal importancia para mantener el equilibrio cosmológico. Su trabajo no sólo es valioso por dedicarse a una región poco estudiada o por abordar el sentido comunicativo de la música y su capacidad de portar significados culturales, sino porque prácticamente inaugura el estudio de ciclos anuales de la vida musical de una región. Jardow abre una veta de estudio poco explorada hasta entonces orientándose al plano de los conceptos y las funciones de la música en la cultura.

El enfoque contextual del estudio de la música tiene especial auge durante los años ochenta. Cuatro importantes publicaciones se adscriben a esta orientación colaborando a fraguar, junto con las de Jardow, el canon de investigación etnomusicológica por estos años. Se trata de *Abajeños y sones de la fiesta p'urhépecha* de Arturo Chamorro y María del Carmen Díaz (1981), *Stidxa riunda guendanabani... Canciones de vida y muerte en el istmo oaxaqueño* de Violeta Torres (1984); *La música popular en Tlaxcala* de Arturo Chamorro (1983a) y *La música popular en la huasteca veracruzana* de Manuel Álvarez Boada (1985). Los cuatro acercamientos comparten varios aspectos que los relacionan: el interés en los procesos de aculturación y transformación musical; la relación estilística entre repertorios musicales a nivel regional; la identificación de filiaciones culturales en la música e instrumentos; el énfasis en usos funciones de la música en la cultura. Los cuatro autores básicamente se preguntan sobre el papel de la música en la cultura tomando en cuenta la historia social y económica de la región apoyándose en largos periodos de trabajo de campo y una constante observación-participante.

Hasta mediados de los ochenta, los acercamientos antropológicos habían abrevado escasamente de la teoría etnológica para abordar la música en su contexto cultural. Es Jesús Jáuregui quien marca una novedosa senda en el estudio de la música acudiendo a los planteamientos estructuralistas de Claude Lévi-Strauss. En “El mariachi como elemento de un sistema folklórico” (1987), Jáuregui se propone “superar el enfoque historicista” (Jáuregui, 1987: 93) preponderante en el estudio del mariachi y “reivindicar la propuesta [...] de que los estudios folklóricos pertenecen por su objeto [...] y por su método de investigación y de observación [...] al campo de la antropología” (93). Jáuregui asume al mariachi como parte de un sistema de expresiones interrelacionadas. Partiendo de que la noción de que la estructura del sistema se ubica en la sintaxis de las transformaciones, Jáuregui supone captar las relaciones invariantes del mariachi y su grupo de ‘transformaciones’, intentando identificar “la configuración relacional subyacente a un conjunto” y “encontrar entre distintos conjuntos las diferencias a partir de las cuales cada uno puede ser definido” (94). La noción de sistema consiste de elementos tales que una modificación en cualquiera de ellos entraña una modificación en todos los demás; sus elementos constitutivos no tienen un valor independiente sino *relacional* que depende de las relaciones que los unen y oponen con los demás en el seno de un conjunto. “Un conjunto asume las características de un *sistema*, si es posible concebir, por la vía de un modelo, las relaciones que otorgan a los términos que unen un valor ‘de posición’, por la cual constituyen una totalidad articulada” (99).

De acuerdo con Jáuregui, para estudiar estructuralmente al mariachi es necesario delimitar los elementos que conforman al conjunto para establecer su articulación y límites del conjunto. El *campo semántico global* en el que está inserto el mariachi está integrado por los códigos de la *música* y la *danza*, más los del *canto* y el *teatro*, y donde la palabra hablada imbricada con el gesto asume un simbolismo especial. El autor plantea una serie de dicotomías para el “sistema” del mariachi, comenzando por el mariachi tradicional y el mariachi moderno, reconociéndole legitimidad al mariachi moderno y su necesidad de estudio. El sistema del mariachi está dividido por un eje que establece un ámbito religioso y otro secular. Ambos se sitúan en el campo de lo sagrado (definido por su oposición a lo profano: curso ordinario de la existencia grupal o individual). Dentro de lo sagrado existen

gradientes característicos de cada sociedad; en las sociedades capitalistas contemporáneas uno de estos gradientes separa a lo sagrado-religioso (prácticas místicas) de lo sagrado-secular (menos vinculado a lo místico). El sistema del mariachi está conformado por tres subsistemas: 1) mariachi, 2) llamadas, 3) danza-teatro. Otras oposiciones definitorias del sistema son: culto/popular; mariachi (cuerdas)/llamadas (aerófonos); mariachi/danza-teatro; mariachi/alabanzas; ámbito indígena/ámbito mestizo.

Para Jáuregui, el mariachi anuda sus relaciones en el seno de procesos *rituales*. Los ritos son conjuntos de acciones, secuencias tradicionalmente pautadas cuya eficacia radica en su poder simbólico:

las creaciones son siempre ordenamientos nuevos de elementos ya preexistentes: se utiliza una ‘colección de residuos’, cuyos componentes están ya de alguna manera ‘preconstreñidos’ y cuya posibilidad de utilización depende de su permutabilidad por otros elementos en una función vacante, de tal manera que una elección acarreará la reorganización completa de la estructura. [...]. El sistema del mariachi tradicional está integrado por segmentos de distintos ‘patrimonios culturales’, que ‘jamás poseen significación intrínseca; su significación es de posición, función de la historia y del contexto cultural, por una parte y, por otra parte, de la estructura del sistema en el que habrán de figurar. (Jáuregui, 1987: 108). [...] De seguro un análisis musical riguroso puede encontrar los estratos cronológicos que se mezclan bajo la etiqueta de ‘sones’ y ‘minuetes’. Cada mariachero lleva a cabo la combinación personal de ese acervo de ‘trozos y melodías’, de acuerdo a un patrón estructurado, pero flexible. Se trata de un quehacer simbólico homólogo al oficio técnico del bricolador (del ‘talachero’): igualmente eficiente e indudablemente estético. Sólo la ideología prevaleciente en nuestra época –que exige la continua renovación de ‘modas’ efímeras- pretende avalar la aplicación despectiva de los términos ‘sobrevivencias’ y ‘arcaísmos’ a estas tradiciones. (Jáuregui, 1987: 109).

En escritos posteriores, Jáuregui abundará sobre el origen y carácter emblemático del mariachi (Jáuregui, 1990), pero también sobre el proceso de apropiación del mariachi por parte de los huicholes (Jáuregui, 1993) y un interesante análisis estructuralista en torno a una danza de conquista del occidente de México (Jáuregui, 1996b). Su acercamiento al mariachi como parte de un sistema folclórico tendrá clara influencia en subsecuentes acercamientos estructuralistas tanto etnomusicológicos (Camacho, 1988b y 1996) como de la antropología de la danza (Bonfiglioli, 1995).

Por su parte, el tema de las categorías nativas y las conceptualizaciones musicales irá paulatinamente tomando lugar protagónico en las investigaciones etnomusicológicas; el trabajo de Arturo Chamorro y Fernando Nava colaborará a desplazar parte de la

investigación etnomusicológica hacia el campo de la etnoteoría. En su artículo “Mediación semiótica y vehículo de significado”, Arturo Chamorro (1990) explora la veta cognitiva preguntándose ¿cómo concibe el pueblo p’urhépecha los sonidos que le rodean?, ¿cómo se aprecian las categorías en su contexto y de qué manera los significados son compartidos socialmente? En las fiestas, los rezos, cantos, campanas, lamentos, gritos, chiflidos, cohetes, pirekuas, aplausos, juegan un papel como símbolos culturales reconocidos auditivamente; Chamorro aspira a develar esa red de signos sonoros (musicales y extramusicales) como vehículos de significado. El sentido cultural de estos depende de una mediación semiótica, que Chamorro define como “cualquier proceso en el que dos elementos de una red de signos, se articulan mediante un tercero, que viene a ser considerado como el ‘vehículo’ intermediario en el proceso de comunicación” (Chamorro, 1990: 80). En ese marco, el autor identifica confrontaciones de bandas, orquestas y pireris en las que la finalidad aparente es lograr cierto prestigio social, pero en realidad las competencias son un paradigma cultural de expresión simbólica de rivalidad entre barrios quienes contratan para la ocasión a bandas de distinta procedencia. En la fiesta, componente de la mediación semiótica, la música de bandas y el zapateo se convierten en vehículo mediador de la rivalidad y las disputas entre grupos antagónicos.

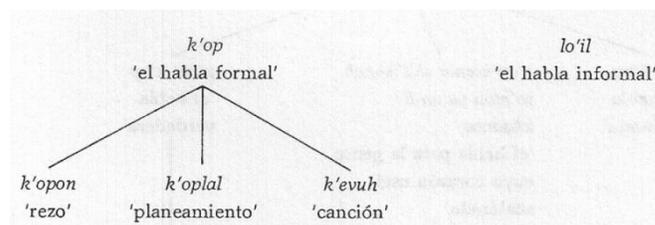
Chamorro desarrollará con extensión esta temática en su libro *Sones de la guerra* (1994b) enfocándose en los términos utilizados por los músicos para expresar rivalidad y competencia, las *performances* competitivas y la respuesta audible de la audiencia. Para Chamorro, la música no es el agente de los conflictos sino un vehículo de significados que representa conflictos internos de la colectividad; las conductas de las audiencias refuerzan el sentido de rivalidad en una atmósfera de signos audibles. Las competencias son despliegue de habilidades, códigos de comunicación y confrontación individuales. El conflicto dentro de la etnia se observa mediante la práctica musical en las fiestas, lo que revela un pueblo altamente sensible a un modo antagónico y emocional de existencia. Su interpretación semiótica caracteriza la rivalidad nativa como una conducta profundamente emocional⁷⁸.

⁷⁸ Un análisis de esta obra, desde el punto de vista lingüístico, puede verse en Mendoza, 2013.

Un aporte central que avizora la orientación cognoscitiva de la etnomusicología es el artículo “La clasificación de un campo semántico de creación humana: la música” de Fernando Nava (1991). En dicho escrito, Nava aborda la manera en que distintas culturas clasifican su entorno sonoro, y para ello echa mano de la noción de “campos semánticos”, esto es, las partes en que las sociedades dividen su mundo:

El cerebro humano no percibe la realidad de una manera caótica, sino que clasifica, sectariza dicha realidad para operar sobre sus entidades de acuerdo a ciertos criterios. Así, aquello que la mente reconoce como perteneciente a tal o cual categoría, lo que está clasificado de un modo particular, recibe un determinado tratamiento, distinto al que de suyo le corresponde a otro sector de la realidad. Dichos sectores, que hacen evidente la clasificación y partición mental del mundo, son convencionalmente llamados ‘campos semánticos’(Nava, 1991: 410)

El recuento de Nava ofrece un panorama de las problemáticas implícitas en las clasificaciones de las músicas, así como la ubicación del campo semántico de la música en el orden de las cosas de la cultura. La música es valorada de distintas maneras en las diferentes culturas del mundo, y en muchos casos no hay un vocabulario fácilmente accesible con el cual descubrir las clasificaciones locales. Hay sociedades que colocan la música en el orden de lo natural; algunas otras no tienen un término equivalente para “música”, o bien, no se diferencia entre música y habla. Los tzotziles de Zinacantán, por ejemplo, clasifican en habla formal y habla informal. La primera se subdivide en rezo, planeamiento y canción. De estas se desprenden ocho subcategorías. La diferencia entre rezo y canción es que el rezo se recita y la canción se acompaña de musicalmente. La canción es identificada por los dísticos que la componen y no por la música acompañante (dos versos diferentes cantados con la misma tonada son considerados canciones diferentes).



Nava señala que existen regiones clasificatorias en torno al sonido musical: una es la de los instrumentos musicales, otra, es la de las afinaciones; una más es la escala, etc. La

investigación de Nava muestra la diversidad de conceptos y clasificaciones que existen en relación a la música, y la universalidad de los procesos cognitivos y sociales básicos activados en la construcción del mundo real y la adaptación a ese entorno. El proceso de entender y tomar parte en el comportamiento musical es más universal que el contenido del conocimiento o las acciones musicales. La música es “un estímulo auditivo complejo que de alguna manera es captado, estructurado y convertido en algo significativo por el cerebro humano” (Nava, 1991: 429).

El retorno a la perspectiva estructuralista en el estudio de la música tradicional se deja ver en el artículo titulado “El sistema musical de la Huasteca hidalguense. El caso de Tepexititla” de Gonzalo Camacho (1996). Este escrito pretende examinar el sistema festivo de una comunidad nahua y su relación con el llamado “sistema musical”, definido este último como:

un conjunto de manifestaciones musicales que se encuentran organizadas en una estructura que permite incorporar información codificada. Desde este punto de vista, los sonidos se encuentran organizados de acuerdo a ciertos códigos, es decir, existen ciertas formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro y que, a través de dicha organización, las secuencias sonoras (sintagmas sonoros) transmiten información y son reconocidas por la comunidad de procedencia. (Camacho, 1996: 503)⁷⁹

Acorde con Camacho, la producción musical se encuentra dentro de un conjunto de manifestaciones relacionadas entre sí. Tomando en cuenta el ciclo anual de fiestas, el autor divide el sistema musical de Tepexititla en dos subsistemas: fiestas comunales (comunitarias) y fiestas seculares (familiares). Cada grupo de fiestas se vincula con ensambles y géneros específicos. En el caso de las fiestas comunitarias se advierte en las conductas una máxima rigidez durante la Semana Santa (ciclo vida-muerte-vida), mientras que se observa una máxima licencia durante el Xantolo (ciclo muerte-vida-muerte). Ambas oposiciones climáticas se ven mediadas por las fiestas patronales intermedias caracterizadas por “una mezcla de tristeza y alegría” (511). Los ensambles instrumentales y géneros musicales son asociados con estados emocionales específicos:

⁷⁹ Llama la atención el uso idiosincrático del término “sistema musical” (un tanto derivado de Jáuregui, 1987) que se aparta de la acepción ampliamente generalizada en el ámbito (etno)musicológico (Merriam, 1964; Stevenson, 1968a; Blum, 1985; Nettl, 1985).

desde esa perspectiva, la música señala límites temporales mediante el contexto sonoro, así como límites afectivos.

Para Camacho, la fiesta es un espacio social que expresa una concepción del mundo. Los símbolos rituales contienen una reafirmación periódica de un sistema de significados. El sistema musical permite que se conformen modelos de sentir aprehendidos y reconocidos por la comunidad. El espacio festivo da sentido a la producción y al consumo ritual musical. El intérprete y el público participan de los mismos códigos conceptuales y afectivos con lo cual se logra construir una sólida comunicación en ambos niveles que asegura el intercambio de mensajes y estados emocionales. Sin embargo, el sistema musical es un todo dinámico, un proceso social vinculado a los aspectos socio-históricos de la región. Hay elementos nuevos que se integran al sistema y que la comunidad reelabora y resignifica. Varios elementos inciden en los cambios del sistema: los medios masivos de comunicación y su influencia en el gusto musical; el mercado local que integra nuevos productos y mercancías (grabadoras, casetes); la migración que incorpora nuevos elementos al sistema en su retorno por la distinción social que conllevan.

Otro aporte de clara influencia estructuralista es el que presenta Miguel Olmos en su libro *El sabio de la fiesta* (1998), donde ofrece un análisis comparativo sobre el papel de la música en la cosmovisión de yaquis, mayos y tarahumaras. Específicamente, a Olmos le interesa indagar sobre la relación entre el mito y las expresiones musicales, así como las posibles correspondencias entre el discurso mitológico y el discurso musical. La comparación de ocho mitos de la región deja ver la importancia que tienen las cuestiones musicales en la cosmovisión cahita y tarahumara. De acuerdo con Olmos, cada grupo tiene danzas con particularidades organológicas lo que puede ayudar a “inferir la presencia de mayor o menor influencia occidental” (67), e incluso sugiere posible ascendencia precolombina a la figura del pascola. El estudio presenta interesantes cuadros comparativos que destacan: la presencia o no de ciertas danzas en los tres pueblos estudiados; la relación y diferencias entre pascola/matachines, pascola/venado, venado yaqui/venado mayo; instrumentos utilizados en pascola, venado y matachines. También son interesantes las asociaciones simbólicas de los instrumentos: sonajas asociadas al nerviosismo del venado;

la faja antigua de piel de venado y el cinturón de pezuñas asociados a la agilidad y alegría; los sartales vinculados al sensible oído; los raspadores a la respiración del venado; el tambor al latido del corazón del venado; tonalidades asociadas a horas específicas del día o relacionadas con ciertos animales.

Uno de los pueblos indios menos estudiados en el rubro musical han sido los lacandones de Chiapas. José Antonio Ochoa y Claudia L. Cortés (1998) ofrecen un acercamiento a esta precaria cultura musical tomando en consideración la circunstancia y problemática del pueblo lacandón y sus efectos en la vida musical y cultural. Si bien la monografía se centra en los rituales y la vida religiosa, da cuenta de procesos históricos que, en la perspectiva de ambos investigadores, convirtieron a sus tradiciones orales en “fósiles culturales”. Pieza por pieza los autores describen brevemente parte significativa del repertorio ritual lacandón, haciendo énfasis en su función y sus características musicales más generales. En todo el libro hay una constante preocupación por señalar vínculos con los mayas clásicos prehispánicos, apoyada en una minuciosa labor etnográfica. Es uno de los escasos estudios que define explícitamente una antropología de la música:

La antropología de la música se propone analizar el proceso musical como hecho social determinado por las condiciones históricas, culturales, sonoras y sociales concretas, es decir, aborda el análisis conjunto de las estructuras y formas musicales con los procesos sociales, asumiendo, que existen características distintivas en los procesos de producción y consumo de las músicas en los diversos campos culturales. (Ochoa, Cortés y Cortés, 1998: 5).

En 1999, Fernando Nava da seguimiento a su indagación en torno a los campos semánticos, pero esta vez centrada en el discurso verbal de músicos p'urhépecha. En *El campo semántico del sonido musical p'urhépecha* (1999) las interrogantes que guían la investigación son: ¿a todo sonido percibido le corresponde algún tipo de verbalización y algún lugar en la clasificación?, en caso negativo: ¿por qué unos sonidos son nombrados y clasificados y otros no?, y en su caso: ¿por qué hay sonidos que reciben dos o más nombres y otros sólo uno? Los resultados del análisis muestran que lo más relevante para la cultura p'urhépecha son las formas musicales y las ocasiones festivas. Tocar el tema de lo musical con los p'urhépecha, en primera instancia implica hablar de géneros (abajéño, pirekua, etc) y fiestas; el sonido musical que reconocen como suyo se define a partir de esos dos

parámetros. Otros criterios para definir las expresiones musicales como suyas fueron: antigüedad, procedencia o ubicación geográfica, presencia en fiestas (sobre todo religiosas), su empleo en momentos muy particulares de las fiestas; el lenguaje oral y musical.

La taxonomía del sonido musical p'urhépecha deja ver que los sonidos aislados (animales, naturales o del hombre) no son música; sólo hasta el nivel de las organizaciones sonoras como las formas musicales se reconocen y toman sentido los sonidos para ser musicales. El campo semántico del sonido p'urhépecha tiene una estructura semántica taxonómica, entre sus categorías hay inclusión y contraste. Los niveles jerárquicos son seis: 0) iniciador único; 1) diferenciador primario; 2) diferenciador secundario; 3) genérico; 4) específico; 5) variedad. Específicamente en el orden del sonido musical: el nivel cero identifica “lo que se escucha” o “lo que suena”; el nivel 1 separa lo “audible agradable” de lo “audible desagradable”. Es decir, el criterio diferenciador es de orden estético. El nivel 2 identifica “música”. El nivel 3: abajeño, alabanza, marcha, obertura, son, etc.

Nava recapitula y señala que no todo lo que es relevante para una sociedad se verbaliza o se encuentra en su vocabulario. La noción de fiesta es central pues aparece en el campo semántico del sonido musical y se localiza en todos los niveles de taxonomía de su respectivo campo semántico. Hay una diferenciación de la música propia y la ajena en la que interviene antigüedad, territorialidad, y su nexos con las fiestas. Fueron los procesos sincréticos del complejo festivo los que motivaron la adopción –forzada o voluntaria- de los géneros musicales occidentales, así como que a los sones y abajeños se les atribuya origen prehispánico. Las dos festividades consideradas como prehispánicas son carnaval y corpus. Lo que distingue e identifica a los sones y abajeños como propios es su presencia y uso en el contexto festivo indígena: “el sonido musical va abrazado a una fiesta, a un comportamiento, a reglas que rebasan el plano meramente acústico, y de que el concepto mismo de sonido musical no se reduce a denotar una armazón sonora solamente” (127). En la perspectiva de Nava, si no se considera a la fiesta se tendría una visión parcial de la realidad. No resulta extraño que las formas musicales desnudas sean entidades casi desprovistas de significado para los p'urhépecha: son los contextos y las convenciones de uso las que le imprimen un sello a cada forma; le remiten un orden en el acomodo mental.

Lo que logra insertarse en la fiesta es comprendido como propio porque la fiesta es considerada a su vez de ascendencia prehispánica. Su clasificación de lo musical no cambiará mientras no cambie su concepción de la fiesta y sus usos.

Un rasgo muy destacado de la investigación es su novedosa metodología: Nava utiliza para sus entrevistas en campo algunos listados de palabras relacionadas con el sonido y grabaciones de música p'urhépecha, afinaciones, escalas, intervalos, y distintos ataques y matices de varios instrumentos. Las entrevistas (algunas realizadas en p'urhépecha) apoyadas en estos materiales producen resultados por demás interesantes. Una vez trabajadas las categorías para calificar música, Nava aborda la música que los p'urhépecha reconocen como suya. Las definiciones en p'urhépecha, fueron grabadas e incluso Nava tocó para ellos con el fin de recabar descripciones y explicaciones concretas. Si bien Nava consiguió abarcar todo el campo del sonido en la conceptualización p'urhépecha, en la investigación sólo aparece lo concerniente al sonido musical.

La década de los noventa se caracteriza no sólo por una mayor profundidad teórico-metodológica en el plano etnográfico, sino también por aportes historiográficos sustanciales en el estudio de la música de tradición oral. A inicios de los noventa, Ricardo Pérez Montfort (1990 y 1991) hace énfasis particular en el fandango veracruzano colonial señalando que éste pudo ser un medio de afirmación de *lo propio* entre la sociedad del México independiente. El autor ofrece múltiples referencias documentales sobre el fandango considerando la variedad de vertientes del mismo y asumiéndolo como un espacio ritual que incorpora constantemente distintas músicas en periodos de tiempo prolongados. Pérez Montfort dedica especial atención a la identificación de reminiscencias musicales prehispánicas e hispánicas en el fandango, matizando la importancia de sus “diluidas” influencias africanas sugiriendo en realidad un Caribe (indo)afroandaluz. También brinda amplio espacio al tema del origen de la palabra fandango. Estos y otros aspectos serán trabajados más tarde por el mismo autor (Pérez Montfort, 1999 y 2003b).

Otro historiador que dedica amplio trabajo a la música de tradición oral es Álvaro Ochoa, quien reúne sus aportes precedentes en dos obras importantes para la historia musical de la

región de occidente: *Mitote, fandango y mariacheros* (1992) y *Afrodescendientes: sobre piel canela* (1997). En la primera, Ochoa se enfoca en tres relevantes tradiciones musicocoreográficas en la historia musical de México: el mitote, el fandango y el mariache. Ochoa asume estas tradiciones como representativas de las principales raíces culturales del mestizaje mexicano, esto es, las culturas prehispánicas, africanas e ibéricas. Según el autor, entre el mitote, primero, el fandango, después, y el ulterior mariache, existe cierta continuidad histórica que da cuenta musical, respectivamente, de periodos importantes de la historia del país: los inicios de la Colonia, el periodo virreinal y la etapa comprendida entre el México Independiente y el México post-revolucionario. La segunda obra, destaca el papel de los afrodescendientes en la cultura festiva y tradiciones musicales de la región de Occidente.

También centrado en la región de occidente, y desde una perspectiva historiográfica, en Arturo Chamorro (1992) ensaya una reconstrucción histórica de la cultura musical p'urhépecha partiendo de la noción de “universos musicales”, es decir, de los parámetros de apreciación social de la práctica musical en ciertos espacios y periodos temporales. Interesado en la estabilidad y continuidad de la tradición musical, Chamorro ofrece un panorama de los contextos que han históricamente delineado la música p'urhépecha distinguiendo tres universos musicales: ceremonial pre-cristiano; musical cristianizado y social secularizado. En su perspectiva, un primer universo musical purhépecha remite a un mundo ritual del siglo XVI cimentado en una sociedad de linajes. Dicho universo es trastocado por la conquista hispana, transitando a un segundo universo sonoro determinado por la cultura cristiana (imposición y conversión al cristianismo) y fenómenos sincréticos que transforman antiguas ceremonias en fiestas dirigidas a otras formas divinas (santos y vírgenes) en el marco de un nuevo calendario ceremonial. En un tercer universo musical, la práctica musical es regulada por restricciones eclesiásticas, pero ésta se abre paso fuera de la Iglesia y en el seno de la interacción social se incrementa el intercambio de repertorios y géneros entre mestizos, indígenas y mulatos. Chamorro plantea una visión trídica de universos musicales que analiza el proceso de formación de la música p'urhépecha en escenarios culturales específicos, en pos de visualizar su pasado musical y sus permanencias en el presente.

Una perspectiva histórica distinta plantea Antonio García de León, quien publica varios escritos relacionados con las tradiciones musicales del caribe colonial (García de León, 1992, 1994, 1995, 1999, 2002). Mediante una perspectiva geohistórica y socioeconómica, el autor contextualiza y expande dicha región vinculando la vida material con las formas musicales entrelazadas por complejas redes culturales y de comercio intercontinental “de ida y vuelta”. García de León esboza un Gran Caribe constituido por una vasta comunidad histórica vinculada por el comercio y redes culturales, que desarrolla una gama de géneros musicales en complejos portuarios y sus respectivos *hinterlands*, mezcla de tres orígenes étnicos: españoles, negros e indios. El autor subraya la importante presencia compartida de un Cancionero ternario caribeño que permite un constante intercambio cultural entre el sur de la península ibérica y el Nuevo mundo. Dicha comunidad multicultural hizo del *fandango* eje rector y espacio ideal de confluencia de creativities en el que se reflejó la rica interacción de formas y códigos musicales compartidos.

García de León comprende muchas de las tradiciones musicales, dancísticas y literarias actuales como reminiscencias de ese lenguaje común novohispano que alguna vez compartió condiciones económicas y sociales similares. Desde esa premisa, plantea una “particular lingüística histórica” que busca rastrear en las distintas vertientes del *fandango* el cancionero original del que se desprendieron variantes dialectales manifiestas en una enorme diversidad de géneros coloniales. El autor subraya la flexibilidad del barroco español americano en contraste con el de la península ibérica, poniendo de relieve el carácter permisivo de esta nueva sociedad en continuo proceso de conformación. Desde su mirada histórica, la región estudiada es comprendida como “una superficie común de transporte de mercaderías y bienes culturales” que vive una primera globalización. Según el autor, la dispersión cultural de ese Gran Caribe musical comienza a mediados del XVIII y se vincula a los grandes procesos de transformación económica y política de fines de la Colonia, estos se acentúan más tarde por los movimientos de independencia de la mayoría de los países latinoamericanos (tardíos en el caso del Caribe Insular lo que permite el desarrollo de tradiciones “neoafricanas”). García de León hace énfasis en la presencia

musical afrodescendiente, a la que otorga especial importancia no sólo en México sino en términos latinoamericanos.

Apartándose de la tradición de estudios historiográficos de corte nacionalista, García de León subraya la enorme complejidad que comprende en sí misma la “tradición” como producto de esta primera globalización y el encuentro de muchos mundos y variadas concepciones que derivan en nuevas concepciones y complejos culturales. Su perspectiva rompe con el mito del “encuentro de dos mundos” o las visiones nacionales sobre el mestizaje entre “indio” y “español” y su visión reduccionista. Por otra parte, acorta las distancias entre lo popular y lo culto evidenciando diálogos y circularidades prolongadas durante siglos y perpetuadas en rastros de tradiciones actuales. Su reconstrucción histórica no lineal pone de manifiesto el constante intercambio cultural de una macro-región llevado a cabo en condiciones materiales e históricas específicas y cambiantes; visión que va más allá de una concepción limitada del mestizaje y que muestra la complejidad que encierran esos procesos en el caso latinoamericano.

Para finalizar este apartado debe decirse que el cambio de siglo advierte cierta continuidad temática en el trabajo etnomusicológico general (Chamorro, 2001; Jáuregui, 2001; García de León, 2002; Pérez, 2003). Algunos estudiosos acentúan el carácter interdisciplinario de sus acercamientos en tradiciones mexicanas (Nava, 2002), mientras que otros optan por abordar expresiones musicales de países vecinos (Navarrete, 2000 y 2001). Si bien el estudio de la música tradicional es retomado por una nueva generación de investigadores, estos se abocan a expresiones poco exploradas (Alonso, 2000b; Luengas, 2001; Ruiz, 2002; Luengas y García, 2002), o a nuevos rumbos temáticos como: la música de comunidades de refugiados (Alonso, 2000a); músicas urbanas (Torres, 2002; Sevilla, 2003); música y nuevas tecnologías (Torres, 2000); música y procesos globales (Loza, 2003).

3.3 Conclusiones

En el presente recuento pueden identificarse tendencias relativamente claras de estudio histórico-antropológico. El trabajo general de los pioneros se caracterizó por iniciar el

conocimiento de una realidad musical hasta entonces desconocida. Con tendencias comparativas, Carl Lumholtz, León Diguét y Frederick Starr, documentaron expresiones músico-dancísticas en plena consciencia de la importancia del rubro musical en la cultura. El interés en torno a las ascendencias culturales y la búsqueda de “supervivencias” prehispánicas en las expresiones contemporáneas fue un factor común entre estos estudiosos. Asimismo, Karl Theodor Preuss intentó trazar correspondencias simbólicas entre los antiguos mexicanos y los coras actuales: Preuss concibió su acercamiento a las manifestaciones musicales no sólo como parte de la cultura, sino como vehículo fundamental de ésta, adelantándose medio siglo a los acercamientos culturalistas de la etnomusicología. Las interrogantes de estos estudiosos, además de centrarse en el primordial objetivo de conocer y documentar culturas hasta entonces desconocidas, exploraron básicamente qué reminiscencias culturales antiguas podían advertirse todavía en el seno las culturas actuales.

Por su parte, los estudiosos del folclore musical como Roberto Téllez Girón y Francisco Domínguez dejaron ver su premura por recolectar el repertorio musical tradicional frente a los acelerados procesos de cambio y el impacto del fonógrafo y el radio en las comunidades. Uno de sus objetivos principales en trabajo de campo fue la recopilación mediante transcripciones musicales dejando ver un interés generalizado en la rítmica e intervalos en pos de identificar filiaciones “indígenas”, “hispanas” o “mestizas” mediante este rubro musical. Otros investigadores como Gabriel Saldivar y Vicente T. Mendoza también ensayaron caracterizaciones musicales de repertorios indígenas, muy interesados en seguir los patrones de difusión de los cantos e identificar “su grado de indigenismo”.

Algunos antropólogos del periodo, como Wendell Bennett y Robert Zingg, se plantearon también interrogantes relacionadas con procedencia cultural y difusión, aunque igual interés dedicaron al contraste de datos con etnografías previas para estudiar los procesos de cambio en la cultura a partir de elementos específicos. La folclorista Henrietta Yurchenco y el etnomusicólogo Thomas Stanford se orientaron a la búsqueda de filiaciones y sobrevivencias culturales en las tradiciones que registraron, así como funciones de la música en las sociedades indígenas. Ambos advirtieron la influencia de la modernidad y la

desaparición paulatina de las tradiciones musicales destacando la importancia de su documentación mediante la grabación musical.

En los años ochenta se establece cierto canon del trabajo etnomusicológico, a partir de monografías extensas y rigurosas. Manuel Álvarez Boada, Arturo Chamorro y Violeta Torres muestran interés en los procesos de aculturación y transformación musical; la relación estilística entre repertorios musicales a nivel regional; la identificación de filiaciones culturales en la música e instrumentos; los usos y funciones de la música en la cultura. Los cuatro autores básicamente se preguntan sobre el papel de la música en la cultura tomando en cuenta la historia social y económica de la región.

Cabe destacar que por estos años se observa una mayor diversificación en las interrogantes de estudio, aspecto que va de la mano con el acceso a más información teórico-metodológica; el trabajo de Jardow Pedersen da muestra de ello al abordar temas como: el impacto de la música industrializada en las músicas tradicionales; la dinámica del flujo económico en relación con la fiesta y la música; los géneros vinculados con ocasiones ceremoniales específicas; el consumo musical por medio de la radiodifusión local; el papel comunicativo de la música en términos terrenales y sobrenaturales, los significados en la música derivados de la cosmovisión, los usos y funciones de la música en contextos ceremoniales.

Un giro importante puede observarse con el trabajo de Jesús Jáuregui y su orientación estructuralista a la música basada y con acercamientos sistémicos a la cultura. Su postura ejerce clara influencia en autores subsecuentes como Gonzalo Camacho y Miguel Olmos quienes además de abordar los símbolos rituales, las relaciones entre mito y música, asociaciones simbólicas en los instrumentos no desdeñan el análisis comparativo regional y las filiaciones culturales de la música. El interés en los mitos y la música ritual puede advertirse también en autores como José Antonio Ochoa y Claudia Linda Cortés, identificando vínculos con los mayas clásicos y funciones de la música ritual, aunque enmarcada en una perspectiva más cercana al materialismo cultural. En todos estos autores destaca su énfasis en ciclos anuales de observación de la cultura musical.

Por su parte, Arturo Chamorro y Fernando Nava abren una senda de estudio apoyada en la etnoteoría y el interés en las categorías, los conceptos, los campos semánticos y las clasificaciones nativas. Nava expone un complejo estudio, metodológicamente lingüístico, pero con interrogantes cabalmente interdisciplinarias. Precisamente el último párrafo de una de sus obras es un llamado a la interdisciplina y su potencial todavía poco explorado. Es hasta los años noventa que los marcos teóricos y estrategias metodológicas comienzan a ser más explícitas, aunque en general la discusión teórica no ha sido una práctica consistente en la disciplina.

En general, hasta antes de los años noventa el estudio historiográfico de las tradiciones musicales se inclinó a seguir los procesos de conformación de tradiciones e identificar sus ascendencias culturales. Gabriel Saldívar, Pablo González Casanova, Arturo Warman e Irene Vázquez dan muestra de ello. En la última década del siglo XX, los objetivos de la indagación histórica tienden a sentar las bases de la circunstancia socio-histórica y económica que dio pie al surgimiento de distintas, pero emparentadas culturas musicales en del entorno novohispano (García de León, 2002). Vertiente importante de la veta histórica perdura en la identificación de ascendencias culturales a partir de lo que hoy es la cultura musical mexicana: algunos enfocados al estudio de géneros específicos (Stanford, 1974); otros al estudio de regiones (Ochoa, 1994; Pérez Montfort, 1990; Chamorro, 1992), y algunos más profundizando en el carácter emblemático (Jáuregui, 1990) y los estereotipos en ciertas tradiciones músico-dancísticas (Pérez Montfort, 1997).

Consideraciones finales

La presente investigación muestra que la situación actual del campo etnomusicológico se encuentra muy vinculada al desarrollo histórico de su antecedente disciplinar, es decir, el Folclore musical. Si bien el Folclore musical buscó definirse e institucionalizarse como disciplina, el desarrollo del campo dependió de iniciativas individuales que ensayaron distintos caminos, pero que no lograron arraigar integralmente a este saber. El Folclore existió en la medida en que fue útil a la agenda política nacionalista de ese periodo, desarrollando sólo ciertos polos de su quehacer gracias al apoyo de figuras simpatizantes que ocupaban posiciones políticas estratégicas.

Si consideramos que la institucionalización de una disciplina depende del grado de autonomía que esta pueda adquirir, no sólo en función de su aptitud para generar conocimiento especializado, sino de su capacidad para establecer la formación profesional, centros de investigación, acervos documentales, publicaciones periódicas y sociedades de profesionales; el Folclore musical, durante sus años de auge, no pudo consolidar cabalmente su institucionalización en estos rubros. De nodal importancia fue que el Folclore musical no logró insertarse en estructuras universitarias, sino parcialmente en instituciones de cultura creadas con fines sociales inmediatos en el contexto mexicano posrevolucionario. Aunado a ello, la comunidad de estudiosos del Folclore musical logró pocos acuerdos metodológicos y nulo consenso sobre la posible dependencia disciplinar o su pretendida autonomía. Si bien hubo esfuerzos por autonomizarlo en el interior de la UNAM, ninguno de estos proyectos pudo concretarse.

El surgimiento de la etnomusicología apoyado en la creación de acervos fonográficos institucionales -que a la larga fungieron también como centros de investigación-, perduró la dependencia disciplinar a los fines inmediatos de esas instancias: en su caso, a la documentación fonográfica y la divulgación. La etnomusicología heredó del Folclore musical una posición marginal y antagónica frente a la musicología histórica en el ámbito musical, y una situación subordinada como rama etnológica divulgativa en el ámbito

antropológico. La falta de un medio de comunicación escrito especializado y de un colectivo de estudiosos organizado, ha dificultado el diálogo y dispersado la difusión del conocimiento generado otorgándole poca presencia a la disciplina en el ámbito académico.

Hasta hoy, la etnomusicología ha conseguido institucionalizar tres de los rubros arriba mencionados, es decir, centros de investigación, acervos documentales y formación profesional, aunque sólo los dos últimos se han consolidado de manera íntegra. Si bien la formación de etnomusicólogos a nivel licenciatura y posgrado se ha logrado instaurar, los espacios laborales para realizar investigación etnomusicológica son insuficientes. La propia UNAM, donde logró establecerse la única licenciatura en etnomusicología del país, no ofrece espacio para la investigación etnomusicológica, prácticamente el quehacer investigativo se lleva a cabo en el ámbito institucional antropológico.

Como lo deja ver la presente investigación, el desarrollo del Folclore musical y la etnomusicología en México se ha adosado accesoriamente al campo musical y antropológico en condiciones insuficientes. Esta relación ha colaborado a definir los objetos de estudio disciplinares y su grado de institucionalización. En el ámbito musical, el Folclore musical tuvo que desarrollarse en función de la creación “cultura” y la educación musical en el contexto ideológico posrevolucionario. El ámbito de la música de arte académica consideró utilitariamente al folclore musical como expresión genuina, aunque sin dejar de estigmatizarlo como “popular”, lejano a las aspiraciones de la música de “arte”. La etnomusicología, por su parte, originada en un contexto de aguda crítica al Folclore y bajo la mirada clasista de una fracción académica dominante (marginadora del estudio de lo popular), heredó ese mismo estigma al conformarse como una disciplina periférica, no legitimada, que se ocupó a su vez de una música no legitimada.

La manera en que se ha representado a la música de tradición oral en la historiografía musical es reflejo de estas nociones. En general, las historias de la música han invisibilizado las expresiones musicales populares desde perspectivas clasistas y etnocéntricas. En ellas llama la atención, la definición implícita, tácita, de lo que se comprende por música: desde la mirada clasista de algunos historiadores de “la música”, se

entiende por “música” casi de manera exclusiva lo que refiere a la música académica de arte. En consecuencia, historiar la música equivale a reconstruir el pasado de lo que tenga que ver prioritariamente con la música de arte académica, invisibilizando o menospreciando las expresiones que quedan fuera de ese ámbito. Es decir, en tanto la música de tradición oral no tenga un vínculo con la “alta cultura”, entonces no será historiada y, en consecuencia, invisibilizada.

En el ámbito antropológico, el Folclore y el Folclore musical participaron de la construcción de estereotipos que colaboraron a representar una deseada homogeneidad cultural sustentada en expresiones “mestizas” que dieran cuenta de una supuesta unicidad de la nación en el contexto posrevolucionario. Desde entonces, el Folclore musical, y más tarde la etnomusicología, tuvieron que cargar con el peso de una mirada antropológica “exotizante” de su objeto de estudio, que redujo la importancia de lo musical a mera “expresión pintoresca”, o, en el mejor de los casos, a concebir su función principal, desde una perspectiva etnocéntrica, como manifestación de “entretenimiento” en la cultura.

La representación de tradiciones musicales en el marco institucional antropológico siguió una tendencia a la cosificación y fetichización de las mismas. En el contexto político-cultural del surgimiento de la etnomusicología en México, sólo con algunas excepciones, la disciplina se abocó a valorar prioritariamente el registro fonográfico de tradiciones que gradualmente desaparecían o se transformaban a gran velocidad. El registro fonográfico favoreció cierta “fetichización” de la música, visibilizando principalmente el producto sonoro, más que los valores culturales y relaciones sociales que le daban vida, destacando la “parte” como el “todo”. Para no pocos estudiosos, la grabación fonográfica se convirtió en un fin en sí mismo y no en una herramienta de conocimiento de las culturas musicales.

Por otra parte, respecto a la generación de conocimiento, es interesante notar cómo al iniciar el periodo del Folclore musical y el de la etnomusicología, las interrogantes generales de investigación se vinculan con el contexto ideológico institucional que las hace surgir, sin embargo, conforme dicho entorno va perdiendo fuerza, las investigaciones paulatinamente van cobrando mayor diversidad e independencia temática. Aun así, esta

independencia no es permanente, pues un nuevo paradigma reconfigura de nueva cuenta los objetivos disciplinares: apenas comienza el Folclore musical a independizarse de su búsqueda de “ascendencias culturales”, útil al discurso nacionalista posrevolucionario, cuando se enfrenta entonces a un nuevo paradigma etnomusicológico de registro fonográfico y divulgación. De manera similar, la etnomusicología, a fines de los años noventa, una vez que logra tomar distancia del impulso de registro fonográfico y “rescate” de tradiciones, se enfrenta entonces al paradigma patrimonializador de cultura inmaterial en el marco de políticas globales postuladas por la UNESCO. La definición del campo vuelve a ser reconsiderada, pues las expresiones musicales tradicionales comienzan a ser comprendidas como patrimonio cultural en función de intereses económicos, principalmente de orden turístico. En esa lógica, los objetos de estudio de la etnomusicología son resignificados, esta vez para ser parte de un deseado desarrollo sustentable que permita insertarlas en circuitos de oferta y consumo comercial como bienes culturales.

Así, los objetos de estudio en mucho se han definido en función de su capacidad de generar conocimiento aplicado útil a las políticas de las instituciones con las que se ha relacionado. En tres momentos históricos distintos la materia de trabajo de la disciplina ha transitado a ser entendida como “folclore musical”, “música tradicional” (cultura popular), y, finalmente, “patrimonio musical”, cada uno de ellos vinculado a intereses institucionales específicos. De hecho, estos términos dan cuenta de los objetivos institucionales perseguidos por nuestra disciplina y de su función social en diferentes escenarios históricos. En ese mismo sentido, el objeto de estudio del Folclore musical y la etnomusicología refleja las tareas que históricamente les fueron asignadas: primero, el conocimiento del folclore musical como fuente de creación y educación musical nacionalista en pos de una construcción ideológica posrevolucionaria; después, el registro de la llamada “música tradicional” o “etnomúsica” en el contexto de una revaloración neo-populista de las cultura popular que perseguía fines de rescate y difusión; y, finalmente, la percepción de la música vista como patrimonio en el escenario de convenciones internacionales y redes globales de comercio en las que la cultura se reconceptualiza, esta vez como bien cultural. En gran medida, la existencia disciplinar y su desarrollo así como su grado de consolidación

institucional ha estado condicionada por su utilidad político-ideológica. No obstante, de la generación de conocimiento etnomusicológico destacan dos cuestiones: que la música es un campo privilegiado de conocimiento humano y que la etnomusicología posee un especial potencial para generar conocimiento interdisciplinario.

En años recientes, de manera paulatina, el campo etnomusicológico ha ido ganando espacios académicos en distintos puntos del país. Con el cambio de siglo, comienza a hacerse presente una nueva generación de investigadores, numéricamente mayor, informada y plural, pero que comparte con las generaciones antecedentes un contexto de adversidad disciplinaria, esta vez, redirigiendo a la disciplina a un quehacer paralelo integrado por una vertiente teórica y una orientación aplicada donde la materia de estudio disciplinario, la música, se encuentra inmersa en un escenario globalizador de directrices patrimoniales de alcance mundial. Esa nueva generación lleva sobre sus hombros no sólo la responsabilidad de continuar una tradición académica de gran valía y larga historia, sino de consolidar su institucionalización integral al amparo de una postura política y ética ineludible. El presente acercamiento busca ofrecer una perspectiva que colabore a crear conciencia histórica disciplinar en la comunidad que constituye el campo; valorar la importancia de los aportes, pero también de las omisiones en busca de una posible mejora, y, sobre todo, advertir el potencial que esta disciplina posee para un país musicalmente diverso como lo es México.

REFERENCIAS

Adán, Elfego. 1910. "Las danzas de Coatetelco". *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, 3 (2): 133-194.

Agawu, Kofi. 2003. *Representing african music*, Nueva York y Londres: Routledge.

Aguirre Lora, María Esther. 2006. "La Escuela Nacional de Música de la UNAM (1929-1940): compartir un proyecto". *Perfiles Educativos*, 28(111): 89-111.

_____. 2009. "Imágenes de la nación en movimiento. El giro artístico en la nación mexicana (1920-1940 ca.)". *Ethos educativo*, 46: 163-189.

Alegre, Lizette. 2009. *El Toro Encalado: la flauta de mirlitón entre los nahuas de la Huasteca Hidalguense*. Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

Alonso, Marina. 1998. "Fonoteca INAH, pionera en la difusión fonográfica de la música tradicional de México" en *No morirán mis cantos... Antología vol. 1*. [Fonograma]. México: INAH.

_____. 2000a. "Músicos y danzantes guatemaltecos en el refugio. Apuntes para una antropología de la música", *Diario de Campo*, suplemento 11: 15-17.

_____. 2000b. "Sonidos y Colores en las Fiestas Zoques", *Fronteras. Revista de diálogo intercultural*, 18: 17-21.

_____. 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. 1985. *La música popular en la huasteca veracruzana*. México: Premiá Editora.

_____. 1987. "La música indígena en Chicontepec, Veracruz". *La Palabra y el Hombre*, 63: 49-56.

Astorga, María Luisa, *et. al.* 1998. "Las canciones seris: una visión general". En Zarina Estrada Fernández, *et. al.* (eds.), *IV Encuentro Internacional de Lingüística en el Noroeste*, t. 1. *Lenguas Indígenas*, vol. 2: 499-526.

Arom, Simha. 1999. "Trois brèves remarques sur l'ethnomusicologie et une conclusion", *Cahiers d'ethnomusicologie*, 12: 173-174.

_____. 2008. "Etnomusicología". En: Bonte, Pierre y Michel Izard, *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*. Madrid: Ediciones Akal, pp. 266-269.

Ayala, Daniel. 1937. "La música maya aborigen", *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.

Baqueiro Foster, Gerónimo. 1942a. "El secreto armónico y modal de un antiguo aire maya". *Revista Musical Mexicana*, 1(1): 11-15.

_____. 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.

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.

Barahona, Andrés. 1997. "Ángel de Sotavento. El arpa jarocha". *Sotavento*, 1 (1): 147-161.

Barz, Gregory F. y Timothy J. Cooley (eds.). 2008. *Shadows in the field*, Oxford-New York: Oxford University Press.

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.

_____. 1985. Reseña de *Sabiduría Popular* de Arturo Chamorro. *Latin American Research Review*, 20(3): 218-227.

Bennett, Wendell y Robert M. Zingg. 1935. *The Tarahumara*. Chicago: University of Chicago Press.

Bennett, Zon. 2007. *Representing Non-Western Music in Nineteenth-century Britain*. Nueva York: University of Rochester Press.

Berger, Peter L. y Thomas Luckmann. 2003. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Bergeron, Katherine y Philip V. Bohlman (eds.). 1992. *Disciplining Music: musicology and its canons*, Chicago: The University of Chicago Press.

- 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 huehleti, el tambor de los antiguos mexicanos". *Revista de Revistas*, 12 (559): 32-33.
- Blum, Stephen. 1985. "Rousseau's Concept of "Système musical" and the Comparative Study of Tonalities in Nineteenth-Century France". *Journal of the American Musicological Society*, 38 (2): 349-361.
- Blum, Stephen, Philip Bohlman y Daniel Neuman (eds.). 1991. *Ethnomusicology and modern music history*. Chicago: University of Illinois Press.
- Boggs, Ralph Steele. 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.
- 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. "El arco musical, ¿una pervivencia?". *La Palabra y el Hombre*, 39: 383-403.
- _____. 1966b. "The pipe and tabor in Mesoamérica". *Yearbook of the Inter-American Institute of Musical Research*, 2: 43-74.
- _____. 1967. "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. 1985. "Etnomusicología, una nueva área de investigación en la ENAH". *Antropología. Boletín Oficial del INAH*. 3: 9-10.
- Bonfil Batalla, Guillermo. 1982. "De culturas populares y política cultural". En: Museo de Culturas Populares, *Culturas populares y política cultural*, Mexico: MCP-SEP.
- Bonfiglioli, Carlo. 1995. *Fariseos y Matachines en la Sierra Tarahumara. Entre la pasión de Cristo, la transgresión cómico-sexual y las danzas de conquista*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- _____. 2005. "Jikuri sepawáme (la "raspa de peyote"): una danza de curación en la Sierra Tarahumara", *Anales de Antropología*, 39 (2): 151-188.
- Both, Arnd Adje. 2005. *Aerófonos mexicas de las ofrendas del Recinto Sagrado de Tenochtitlan*. Tesis doctoral del Departamento de Ciencias Históricas y Culturales, Berlín, Universidad Libre de Berlín.

_____. 2009. "Music Archaeology: Some methodological and theoretical considerations". *Yearbook for Traditional Music*, 41: 1-11.

_____. 2010. "Music archaeological research on Pre-Columbian Music Cultures, 1880-1920". En: Mirelman, Sam (ed.). *The Historiography of Music in Global Perspective*. Piscataway, NJ: Gorgias Press, pp. 85-114.

Boulton, Laura. 1957. *Indian music of Mexico* [fonograma]. New York: Folkway Records.

Bourdieu, Pierre. 1994. "El campo científico". *Redes*, 1(2): 131-160.

_____. 2003. *El oficio del científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Bowen, Thomas y Edward Moser. 1970. "Material and functional aspects of seri instrumental music". *The Kiva*, 35(4): 176-200.

Brady, Erika. 1999. *A Spiral Way. How the Phonograph Changed Ethnography*. Jackson: University Press of Mississippi.

Braudel, Fernand. 1968. *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza Editorial.

Breton, Cecilia. 1944. "Las Fiesta del Corpus en Papantla, Veracruz". *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 6: 199-219.

Brenner, Helmut. 2007. *Marimbas in Lateinamerika*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.

Brinton, Daniel. 1890. *Ancient Nahuatl Poetry*. New York: AMS Press.

_____. 1897. "Native American Stringed Musical Instruments". *American Antiquarian*, 19: 19-20.

Bueno, Carmen. 2011. "La antropología en México: veinte años después". *Inventario Antropológico*, 9: 397-414.

Burke, Peter. 2000. *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza Editorial.

_____. 2002. *Historia social del conocimiento*. Barcelona: Paidós.

Bustos, María. 1949. "Investigación folklórico-musical en San Nicolás de Ibarra, Jalisco". *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 6: 233-247.

Cáceres, Abraham. 1983. "Alucinógenos musicales y música alucinógena". En Chamorro, Arturo (ed.), *Sabiduría Popular*, Morelia: El Colegio de Michoacán.

_____. 1986. "The huehuetl: a book from which flowers bloom". *Estudios de antropología medica*, 4: 395-419.

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.

_____. 1996. "El sistema musical de la Huasteca hidalguense: El caso de Tepexititla", En Jáuregui, Jesús, María Eugenia Olavarría & Víctor M. Franco Pelletier (coords.), *Cultura y comunicación: Edmund Leach in memoriam*. México: CIESAS-UAM, pp. 499-517.

_____. 1998. "El arpa en el México Colonial. Entre lo sacro y lo secular, la transculturación y la mixtura musical". En Latin American Studies Association, XXI International Congress, Chicago, septiembre 24-26. Disponible en línea: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lasa98/CamachoDiaz.pdf>

_____. 2003. "La música chiquita. Arpa y simbolismo entre los nahuas de la Huasteca potosina", *Heterofonía*, 35 (129): 95-106.

_____. 2005. "La música como memoria". En: Híjar, Fernando y Joaquín Velasco (coords.), *Catálogo histórico de producciones fonográficas. Dirección General de Culturas Populares e Indígenas (1982-2005)*, México: CONACULTA-DGCIPI.

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.

Camacho, Gema y Fernando Nava. 1989. "Estructura de los cantos indígenas de Baja California norte". En *Música en la frontera norte*. Comié Mexicano de Ciencias Históricas-CONACULTA. Pp. 37-43.

Campos, Rubén M. 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.

_____. 1930. *El folklore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*. México: SEP.

_____. 1937. "El Folklore musical de México". *Boletín Latino Americano de Música*, 3(3): 137-142.

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.

Capitan, Louis. 1908. "L'Omichicahuaztli mexicain et son ancetre de l'époque du renne en Gaule". *Verhandlungen des XVI Internationalen Amerikanisten-Kongresses*, 107-109.

Carredano, Consuelo. 2003. *Pauta. Índices de los numeros 1 al 80, 1982-2001*. México: INBA.

Carvajal, Teresa. 1992. "La música al aire: colecciones de la fonoteca de Radio UNAM". *Bibliomúsica*, 3: 12-18.

Castañeda, Daniel. 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.

- Castañeda, Daniel y Vicente T. Mendoza. 1933. *Instrumental Precortesiano*. México: UNAM.
- 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. 1971b. "Fernando Anaya Monroy". *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*. 33-34: 315-331.
- Chamorro, Arturo. 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.
- _____. 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. Pp. 400-421.
- _____. 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.
- _____. 1986a. Reseña de *Antología del son de México: Tixtla, la Costa Chica e Istmo* de Eduardo Llerenas; Baruj Lieberman; Enrique Ramírez de Arellano. *Latin American Music Review*, 7(1): 122-125.
- _____. 1986b. "Sincretismo y cambio en la formación de la música purépecha". En Carrasco, Pedro. *et. al. La sociedad indígena en el centro y occidente de México*. Morelia: El Colegio de Michoacán. Pp. 149-168.
- _____. 1988. Reseña de *La música en la vida de los yaquis* de Leticia Varela. *Latin American Music Review*, 9 (1): 112-122.
- _____. 1990. "Mediación semiótica y vehículos de significado en la cultura sonora de los phorhépecha: hacia una interpretación de los símbolos y los signos audibles", *Relaciones: estudios de historia y sociedad*, 11 (44): 75-117.
- _____. 1991. "La música purhépecha a través de su forma y estructura: hemiola, cuatrillo, bajeos y armonías", *Relaciones: estudios de historia y sociedad*, 12 (48): 29-45.
- _____. 1992. *Universos de la Música Purhépecha*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- _____. 1994a. "La transregionalización del mariachi tradicional: de Michoacán a Colima y de Jalisco a Michoacán". *Relaciones*, 16 (60): 123-139.
- _____. 1994b. *Sones de la Guerra: rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhépecha*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- _____. 1995. "La herencia africana en la música tradicional de las costas y las tierras calientes". En Agustín Jacinto (ed.), *Tradición e Identidad en la Cultura Mexicana*. Zamora: El Colegio de Michoacán-CONACYT, pp. 415-448
- _____. 1996. "Presencia africana en la música de México". *América Negra*, 12: 61-74.
- _____. 1997. "El fenómeno de la rítmica combinada en grupos de tambores y ensambles de cuerdas rasgueadas en la tradición del son". En *El Rostro Colectivo de la Nación Mexicana*. Morelia: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás, pp. 253-271.
- _____. 1999. "El son calentano, el son del sur de Jalisco y el jarabe ranchero". *Estudios Jaliscienses*, 37: 58-67.

_____. 2001. *Mariachi Antiguo, Jarabe y Son: símbolos compartidos y tradición musicales en las identidades jaliscienses*. Zapopan: El Colegio de Jalisco.

_____. 2002a. "La cultura expresiva indígena: tradición, reinterpretación e invención del arte indígena". En: De la Peña, Guillermo y Luis Vázquez León, (coords.), *La antropología sociocultural en el México del milenio*. México: INI-CONACULTA-FCE, pp. 202-220.

_____. 2002b. "Irene Vázquez Valle, su trascendencia en los fundamentos de la etnomusicología en mexicana". *Diario de campo*, suplemento 17: 5-8.

_____. 2007a. "Debates y paradigmas de la etnomusicología en Latinoamérica: un primer acercamiento". En: González, Juan Carlos y Carmen Vidaurre (coords.). *Análisis del Arte*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, pp. 123-154.

_____. 2007b. "La dualidad xaweri-kanari". En Chamorro, Arturo, *La cultura expresiva wixárika*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, pp. 123-138.

_____. 2010. "Uso y función del tamboreo en el teponastle-membranófono del contexto festivo tlaxcalteca". En Arturo Chamorro y Fabiola M. Zúñiga (coords.), *Sustitutos Acústicos del Lenguaje Verbal*. Guadalajara: Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño / Universidad de Guadalajara, pp. 257-274.

Chamorro, Arturo y Ma. Del Carmen Díaz. 1981. *Abajeños y sones de la fiesta purépecha* [fonograma]. México: INAH.

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.

Clavijero, Francisco Javier. 1826. *Historia antigua de México*. Londres: Ackerman Strand.

Clifford, James y George Marcus. 1986. *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

Contreras, Juan Guillermo. 1988. *Atlas Cultural de México. Música*. México: SEP-INAH-Planeta.

_____. 1990. "Antiguos sonidos acuáticos". *Tierra Adentro*, 50: 35-38.

_____. 1994. "La colección de instrumentos musicales del CENIDIM". *Bibliomúsica*, 7: 49-54.

_____. 1999. "México. Organología. VI". En Emilio Casares Rodicio (coord.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Cordero, Juan N. 1897. *La música razonada. Vol. V. Estética teórica y aplicada*. México: La Europea.

Cresson, Hilborne T. 1883. "On Aztec music". *Proceedings of the Academy of Natural Sciences of Philadelphia*, 35: 86-94.

_____. 1884. "Construction of Ancient Mexican Terracotta Pitch-Pipes and Flageolets". *The American Naturalist*, 18(5): 498-510.

Crossley Hollamd, Peter. 1980. *Los artefactos musicales prehispánicos del occidente de México*. México: CADEMAMAC.

Cuevas, Jesús. 1992. *La música de los hñähñus del Valle del Mezquital (algunas comnsideraciones teóricas)*, México: Instituto Hidalguense de la Cultura.

Dájer, Jorge. 1995. *Los artefactos sonoros precolombinos*. México: Empresa Libre de Autoeditores-FONCA.

De la Mora, Rodrigo. 2010. "Señales audibles y simbolismo del awa, aerófono para el llamado de los jicareros wixaritari". En Chamorro, Arturo y Fabiola M. Zúñiga (coords.), *Sustitutos Acústicos del Lenguaje Verbal*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, pp. 219-240.

Densmore, Frances. 1932. *Yuman and Yaqui Music*. Washington: Bureau of American Ethnology, Bulletin 110.

De Vale, Sue Carole. 1990. "Organizing organology". En: De Vale, Sue Carole (ed.), *Selected Reports in Ethnomusicology. Issues in Organology*, 8: 1-34.

Diguet, Léon. 1899. "Contribution á 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 á 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. 1962. "Investigación folklórica en México". *Cuadernos de Bellas Artes*, 3(6): 25-28.

Domínguez, Francisco, Luis Sandi y Roberto Téllez Girón. 1962. *Investigación Folklórica en México. Materiales, vol. I*, México: INBA.

Donahue, John A. 2000. "Applying Experimental Archaeology to Ethnomusicology: Recreating an Ancient Maya Friction Drum through Various Lines of Evidence." [http://www.famsi.org/research/kerr/articles/friction_drum/]

Dordelly, Hiram. 2004. *Cancionero del cuarteto coculense. Sones abajeños* México: INBA-CENIDIM.

Dornfeld, Barry. 1992. "Representation and Authority in Ethnographic Film/Video: Reception". *Ethnomusicology*, 36(1): 95-98.

Driver, Harold E. 1953. "The spatial and temporal distribution of the musical rasp in the New World". *Anthropos*, 48 (3/4): 578-592.

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. 1885. "On the musical scales of various nations". *Journal of the Society of Arts*, 1-688 (38): 485-527.

Escorza, Juan José. 1992. "Gerónimo Baqueiro Fóster. Un gran cronista y crítico musical". *Bibliomúsica*, 3: 29-35.

Fará Biram, André, et. al. 1980. "El marimbol, un instrumento musical poco conocido en México". *Antropología e Historia. Boletín del INAH*, 31: 30-40.

Feld, Steven. 1991. "Voices of the rainforest" [Notas al fonograma *Voices of the rainforest*], Salem: Rykodisc.

Fernández Troncoso, Raúl. 1957. *La marimba. su origen y leyenda*, México: Talleres Gráficos Nacionales.

Finnegan, Ruth. 2002. "Por qué estudiar la música. Reflexiones de una antropóloga desde el campo". *Revista Transcultural de Música*, 6: 1-18.

Flores Dorantes, Felipe. 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.

_____. 1999. "Los instrumentos musicales prehispánicos de los mayas". En: *Musica prehispánica en las culturas y comunidades del Estado de Mexico*, Toluca: Universidad Autónoma del Estado de Mexico.

Flores Dorantes, Felipe y Lorenza Flores. 1983. "Organología aplicada a instrumentos musicales prehispánicos. Silbatos mayas. En Chamorro, Arturo (ed.), *Sabiduría Popular*, Morelia: El Colegio de Michoacán.

Flores, Felipe y Rafael Ruiz. 2001. "Las bandas de viento, una rica tradición de Oaxaca". *Acervos*, 5(22): 30-43.

FONADAN. 1974. *Catálogo Nacional de Danzas. Vol. I. Danzas y fiestas de Chiapas*. México: FONADAN.

_____. 1975. *La Danza del Tecuán*. México: FONADAN.

_____. (s/f). *Transcripciones de música popular mexicana*. México: FONADAN.

Foster, George M. 1948. "The Current Status of Mexican Indian Folklore Studies". *The Journal of American Folklore*, 61(242): 368-382.

Foucault, Michel. 1968. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI.

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.

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.

_____. 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 Canclini, Néstor. 1982. *Las culturas populares en el capitalismo*. Mexico: Editorial Nueva Imagen.

García de León, Antonio. 1992. "El Caribe afroandaluz: permanencias de una civilización popular", *La Jornada Semanal*, 135: 27-33.

_____. 1994. "Contrapunto entre lo barroco y lo popular en Veracruz colonial", *Heterofonía*, 109-110: 17-27.

_____. 1995. "La décima jarocho y las vinculaciones de Veracruz con el Caribe". En: *La décima popular en Hispanoamérica (Memorias del II festival Iberoamericano de la Décima en Cuba)*, Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, pp. 29-43.

_____. 1999. "La décima popular: territorios históricos y sociales de su asentamiento en América", *El Museo Canario*, 54: 165-177.

_____. 2002. *El mar de los deseos*, México: siglo XXI.

García Flores, Margarita. 1990. "Entrevista a José Raúl Hellmer (1968)". *Heterofonía*, 102-103: 43-52.

García López, Patricia. 2001. "Las cuerdas de la mixteca". *Acervos*, 5(22): 49-53.

García Mora, Carlos y Andrés Medina (eds.). 1983. *La quiebra política de la antropología social en México. I. La impugnación*. México: UNAM.

García Ranz, Francisco. 1997. "El marimbol". *Son del Sur* (Jáltipan, Veracruz), 4: 48-54.

Garfias, Robert. 1972. *Marimba music of Tehuantepec* [fonograma]. Seattle: University of Washington Press.
_____. 1983. "La marimba en Centro-América y México". En Chamorro, Arturo (ed.), *Sabiduría Popular*, Morelia: El Colegio de Michoacán.

Garrido, Juan S. 1974. *Historia de la música popular en México*. México: Extemporáneos.

Génin, Auguste. 1913. *Notes sur les dances, la musique et les chants des mexicains anciens et modernes*. Paris: Ernest Leroux Editeur.

Geijerstam, Claes af. 1976. *Popular Music in Mexico*, Albuquerque: University of New Mexico Press.

Gillmor, Frances. 1961. "Organization of Folklore Study in Mexico". *The Journal of American Folklore*, 74(294): 383-390.

Gómez, Francisco, Rolando Pérez, et. al. 2007. "Mathematical models for binarization and ternarization of musical rhythms". En *Proceedings of BRIDGES: Mathematical connections in art, music and science*. España, pp. 99-108.

Gómez, Luis Antonio. 2008. "Los instrumentos musicales prehispánicos". *Revista Arqueología Mexicana*, 16 (94): 38-46.

González Casanova, Pablo. 1986 [1958]. *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*, México: SEP-Cien de México.

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. 1947b. "Danzas chontalpeñas". *Nuestra Música*, 2(8): 192-198.

_____. 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.
_____. 1943. "Juegos infantiles del Istmo de Tehuantepec", *Tiras de colores*, I, 12.
_____. 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.
_____. (1947). "Investigación folklórica en el Valle del Mezquital". *Boletín del Departamento de Música de la SEP*, 4: 28-37.
_____. 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.

Guzmán, José Antonio y José Antonio Nava. 1984. "Glosario de instrumentos prehispánicos". En: Estrada, Julio (ed.), *La música de México. I. Historia*. México: UNAM.

Hague, Eleanor. 1915. "Five Mexican Dances". *The Journal of American Folklore*, 28(110): 379-381.

Hammond, Norman. 1972. "Classic Maya Music, Part II: Rattles, Shakers, Rasps, Wind and String Instruments". *Archaeology*, 25(3): 222-228.

Hamy, Ernest T. 1897. *Galerie Américaine du Musée d'Ethnographie du Trocadéro*. Paris: Ernest Leroux Editeur.

Hawley, E. H. 1898. "Distribution of the Notched Rattle". *American Anthropologist*, 11(11): 344-346.

Heller, Agnes. 2002. *Teoría de la historia*. México: Fontamara.

Hellmer, Raúl. 1947. "Lost Music Treasures of Guerrero". *Western Folklore*, 6(3): 249-256.
_____. 1956. *Sones of Mexico* [fonograma]. New York: Folkway Records.
_____. 1960. "Mexican indian music today". *Toluca Gazette*, 1: 69-72.
_____. 1964. "Los antiguos mexicanos y su música". *Boletín bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, 286: 12-17.

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.

Herzog, George. 1936. *Research in primitive and Folk Music in the United States*, Bulletin of the American Council of Learned Societies, 24.

Hickmann, Ellen. 2001. "Archaeomusicology". En: Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan.

Híjar, Fernando. 2005. "Prólogo". En: Híjar, Fernando y Joaquín Velasco (coords.), *Catálogo histórico de producciones fonográficas. Dirección General de Culturas Populares e Indígenas (1982-2005)*, México: CONACULTA-DGCPI.

Hobsbawn, Eric y Terence Ranger (eds.). 1983. *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hood, Mantle. 1971. *The ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill.

Hornbostel, Erich M. von. 1912. "Anhang. Zwei Gesänge der cora-indianer". En: Preuss, K. T. *Die Nayarit-espediton, textaufnahmen und beobachtungen unter mexicanischen indianern*. Leipzig: B. G. Teubner.

_____. 1993. "Melodías y análisis formales de dos cantos coras". En Jesús Jáuregui (Ed.). *Música y danzas del gran Nayar*. México: CEMCA-INI.

Howell, Mark. 2003. "Concerning the Origin and Dissemination of the Mesoamerican Slit-Drum". *Music in Art*, 28 (1/2): 45-54.

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.

_____. 1904a. "Notes on the Indians of Sonora". *American Anthropologist*, 6(1): 51-89.

_____. 1904b. "Cora dances". *American Anthropologist*, 6(5): 744-745.

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.

INI. 1996. *100 audiotranscripciones de música tradicional*, México: INI.

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.

_____. 1999. *La música divina de la selva yucateca*. México: CONACULTA-DGCP.

Jáuregui, Jesús. 1987. "El mariachi como elemento de un sistema folklórico". En Jesús Jáuregui e Yves-Marie Gourio (eds.), *Palabras devueltas: homenaje a Claude Lévi-Strauss*, México: INAH-CEMCA-IFAL, pp. 93-121.

- _____. 1990. *El mariachi. Símbolo musical de México*. México: Banpais-INAH.
- _____. 1993. "Un siglo de tradición mariachera entre los huicholes: la familia Ríos". En Jáuregui, Jesús (ed.) *Música y danzas del Gran Nayar*, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos- INI, pp. 311-335.
- _____. 1996a. "Cómo los huicholes se volvieron mariacheros: el mito y la historia". En Jáuregui, Jesús, María Eugenia Olavarría y Víctor Pellotier (coords.), *Cultura y comunicación, Edmund Leach in memoriam*, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- _____. 1996b. "Cortés contra Moctezuma-Cuauhtémoc: el intercambio de mujeres". En Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (coords.), *Las danzas de conquista*, México: FCE, pp. 33-90.
- _____. 2001. *Un antropólogo estudia al Mariachi*, México: CONACULTA-INAH.
- _____. 2009. "El mariache-tarima". *Arqueología Mexicana*, 16 (94): 66-75

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.

Kaptain, Lawrence. 1991. *Maderas que cantan*. Tuxtla Gutierrez: Gobierno del Estado de Chiapas.

Kartomi, Margaret. 1990. *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*. Chicago: University of Chicago Press.

Kate, H. ten. 1898. "Geographical distribution of Musical bow". *American Anthropologist*, 11(3): 91-95.

Koetting, James. 1977. "The son jaliscience. Structural variety in relation to a forme fixe". En *Essays for a humanist. An offering to Klaus Wachsmann*. New York: The Town House Press.

Kohl, Randall. 2000. "Análisis historiográfico de algunos trabajos etnomusicológicos sobre la música mexicana". *La Palabra y el Hombre*, 115: 109-118.

_____. 2007. "La música como fenómeno cultural. Repensando los canones de la investigación musical". *Gaceta* (Xalapa, Veracruz), 101.

Kolinski, Mieczyslaw. 1965. "The General Direction of Melodic Movement". *Ethnomusicology*, 9(3): 240-264.

Krotz, Esteban y Ana Paula de Teresa. 2012. "A modo de introducción: antropología de la antropología en las instituciones RedMIFA". En: Krotz, Esteban y Ana Paula de Teresa (eds.). *Antropología de la antropología mexicana. Instituciones y programas de formación I*. México: RedMIFA-UAM-Juan Pablo Editores, pp. 13-63.

Kuhn, Thomas. 1971. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: FCE.

Kunicke, Hugo. 1912. "Musikinstrumente aus dem alten Michoacan". *Baessler Archiv*, 2(5/6): 282-284.

Kurath, Gertrude. 1960. "The sena'asom rattle of the yaqui indian pascolas". *Ethnomusicology*, 4(2): 60-63.

Kuri Aldana, Mario. 1956. "Los códices como fuente del Folklore mexicano". *Orientación Musical*, 16(185-186): 7-9.

_____. 1986. "Música indígena de México-Promoción, Difusión y Proyección". En Instituto Nacional Indigenista, *Memorias del 1er Seminario de Música Indígena de México*, México: INI.

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.

_____. (ed.). 2003. *Musical cultures of Latin America: global effects, past and present*. Los Angeles: Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, UCLA.

Luengas, Rubén. 2001. "El bordón de las nubes", *Acervos. Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca*, 24 (6): 23-27.

Luengas, Rubén y Patricia García. 2002. "La música tradicional de la mixteca". En *La tierra del sol y de la lluvia*, México: Universidad Tecnológica de la Mixteca, pp. 105-128.

Lumholtz, Carl. 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.

Macari, Eblem. 1985. "Actividades Musicales en el Museo de Culturas Populares". *México Indígena*, 1(2): 60-61.

Mariani, Evelyn. ca. 2002. *Samuel Martí Uribe. Su vida y su obra*. s/e.

Marshall, Christopher. 1972. "Two paradigms for music. A short history of ideas in ethnomusicology". *Cornell Journal of Social Relations*, 7: 75-83.

- Martens, Frederick. 1928. "Music in the life of the Aztecs". *The Musical Quarterly*, 14 (3): 413-437.
- Martí, Samuel. 1951. "Música de las Américas. Organografía Precolombina". *Cuadernos Americanos*, 56(2): 153-168.
- _____. 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.
- _____. 1966. "Notable instrumental precortesiano". *Cuadernos Americanos*, 144(1): 155-165.
- Martínez Ríos, Jorge y Gabriel Moedano. 1963. *Folk y lore en la realidad sociocultural de México*, México: UNAM.
- 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.
- _____. 1946. *El estado presente de la música en México: The present state of music in Mexico*. Washington, D.C.: OEA-Unión Panamericana.
- McLean, Mervyn. 2006. *Pioneers of Ethnomusicology*. Florida: Llumina Press.
- McVicker, Donald. 2005. "Notched human bones from Mesoamerica". *Mesoamerican Voices*, 2: 1-31.
- 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.
- Mendelssohn, Lilian. 1965. *The marimba from Oaxaca, Mexico* [fonograma]. Folkways Records, FW 8865.
- 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.
- 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.
- _____. 1941f. "Tres Instrumentos Musicales Prehispánicos". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2(7): 71-86.

_____. 1944. *Cincuenta corridos mexicanos escogidos y armonizados*, México: Ediciones de la Secretaría de Educación Pública.

_____. 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.

_____. 1947a. “La décima (sus derivaciones musicales en América)”. *Nuestra Música*, 2(6): 78-113.

_____. 1947c. “La danza de las cintas o de la trenza”. *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 6: 113-138.

_____. 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.

_____. 1950a. “El folklore como ciencia auxiliar”. En *Estudios Sociológicos. Primer Congreso Nacional de Sociología*, México: UNAM.

_____. 1950d. “El tango en México”. *Nuestra Música*, 5(18): 138-153.

_____. 1950e. “La Cachucha en México”. *Nuestra Música*, 5(20): 289-310.

_____. 1950f. “Música indígena de México”, *México en el Arte*, 9: 55-64.

_____. 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.

_____. 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.

_____. 1953d. “Folklore Musical de México”. *Folklore Americano*, 1(1): 36-40.

_____. 1953e. “La música tradicional española en México”, *Nuestra Música*, 8(29): 5-34.

_____. 1957b. *Glosas y décimas de México*, México: FCE.

_____. 1963. *Música indígena otomí. Investigación musical en el Valle del Mezquital*. México: UNAM.

Mendoza, Vicente T. y Ralph Steele Boggs. 1945. *Clasificación del Folklore*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Mendoza, Yasbil. 2013. *La influencia de la lingüística en la etnomusicología en México*. México: INAH.

Merino, Luis. 1989. “Hacia la convergencia de la musicología histórica y la Etnomusicología”. *Revista Musical Chilena*, 172: 41-45.

Merriam, Alan. 1964. *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

_____. 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: Cruces, Francisco y otros (eds.), *Las Culturas Musicales*, Madrid: Trotta [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.

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.

_____. 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.

_____. 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.

_____. 1995. “Etnomusicología y Folclor”. En: Olivé, Julio César (coord.), *INAH, una historia*, vol. I, México: CNCA-INAH.

_____. 1996. “La población afroestiza de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca”. Notas del fonograma *Soy el negro de la costa...*, México: INAH.

_____. 2002. “Irene Vázquez Valle: apuntes para su biografía académica”. *Diario de Campo*, 17 (suplemento): 2-4.

Moncada, Francisco. 1962. *Así juegan los niños, Recopilación de juegos infantiles*. México: Editorial Avante.

_____. 1966. *La más sencilla, útil y práctica teoría de la música*, México, Ed. Framong.

_____. 1971. *Estudio analítico de la canción “los magueyes”*. México: Framong.

Mondragón, Margarita. 1942. “Profesionista de Investigación Folklórica”. *Orientación musical*, 2(17): 6 y 8.

Morales Viramontes, María Cristina. 1975. “Los trabajos etnomusicológicos en México y su desarrollo”. En *XIII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, Balance y perspectiva de la antropología de Mesoamérica y del norte de México*. Vol. Etnología y Antropología social. México: SMA. Pp. 175-183.

Moreno Rivas, Yolanda. 1979. *Historia ilustrada de la Música Popular Mexicana*, México: PROMEXA.

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.

Nattiez, Jean-Jacques. 1993. "Simha Arom and the return of analysis to ethnomusicology". Reseña de *African Polyphony and Polyrhythm* de Simha Arom, *Music Analysis*, 12 (2): 241-265.

Nava López, E. Fernando. 1986a. "Las lenguas indígenas como fuente para la Etnomusicología". En: Instituto Nacional Indigenista, *Memorias del 1er Seminario de Música Indígena de México*, México: INI.

_____. 1986b. "Otro cuarteto de cuerdas", *La música en México*, suplemento mensual del *El Día*, México, no. 164, 1 de marzo de 1986, pp. 8-9.

_____. 1988. "La música indígena, el rito y la tradición a la que pertenece". *América Indígena*, 48 (1): 165-206.

_____. 1991. "La clasificación de un campo semántico de creación humana: la música". *Anales de Antropología*, 28: 409-436.

_____. 1992. "Danzas con reverencias para una conquista gentil", *Anales de Antropología*, 29: 301-309.

_____. 1993. "El sistema de Cristóbal Colón y la Biografía de Colón: una muestra de poesía popular mexicana", *Cuadernos Americanos*. 7 (6): 203-241.

_____. 1994. "La décima cantada en México: algunos aspectos musicológicos". En *Memoria del Simposio Internacional de Estudiosos de la Décima*. España: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp.289-309.

_____. 1995. "El p'urhépecha hablado y cantado". En Susana Cuevas y Julieta Haidar (coord.), *La imaginación y la inteligencia en el lenguaje. Homenaje a Roman Jakobson*. México: INAH, pp. 477- 489.

_____. 1996a. "Diez melodías para la décima". En Jáuregui, Jesús, María Eugenia Olavarría & Víctor M. Franco Pelotier (Coords.), *Cultura y comunicación: Edmund Leach in memoriam*. México: CIESAS-UAM, pp.537-55.

_____. 1996b. "Los sonidos de la conquista". En Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (coords.), *Las danzas de conquista I. México Contemporáneo*, México: CONACULTA-Fondo de Cultura Económica, Pp. 287-336.

_____. 1997. "Dos maneras de declamar la décima popular mexicana", En Yvette Jiménez de Báez (ed.), *Varia Lingüística y Literaria; 50 años del CELL. Tomo III Literatura: siglos XIX y XX*. México: El Colegio de México, pp.163-182.

_____. 1999. *El campo semántico del sonido musical p'urhépecha*, México: INAH.

_____. 2000a. "Notas para el campo de la descripción de la (etno)musicología". *Diario de Campo* (suplemento), 11: 4-5.

_____. 2000b. "Música y aspectos afines en los horizontes chichimecos y mesoamericanos". En Hers Marie-Areti, et. al, *Nómadas y sedentarios en el norte de México. Homenaje a Beatriz Braniff*. México: UNAM, pp. 57-78.

_____. 2002. "Música y literatura tradicionales". En Jiménez de Báez, Yvette (editora). *Lenguajes de la Tradición Popular. Fiesta, canto, música y representación*. México: El Colegio de México, pp. 39-54.

_____. 2006. "Desde las tradiciones seris hacia la comparación entre tradiciones musicales indígenas". En Carlo Bonfiglioli, Arturo Gutiérrez y María Eugenia Olavarría (eds.), *Las Vías del Noroeste I. Una macrorregión indígena americana*, México: UNAM, pp. 297-310.

_____. 2010a. "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.

_____. 2010b. "Trazos y retrasos en el análisis formal de música indígena mexicana". Escrito inédito.

_____. 2011. "La música indígena, algunos de los conocimientos que la hacen sonar". *Culturas Indígenas*, 3(6): 20-26.

Navarrete, Sergio. 1995. Reseña de *The Wood That Sings: The Marimba in Chiapas, Mexico* de Laurence Kaptain. *Ethnomusicology*, 39 (2): 279-282.

_____. 2000. "Las alegrías de Rabinal". *Diario de Campo*, suplemento 11: 9-14.

_____. 2001. "Las capillas de música de viento en Oaxaca durante el siglo XIX", *Heterofonía*, 124: 9-27.

_____. 2003. "Invitación al estudio social e histórico de la música y la danza". *Desacatos*, 12: 105-

112.

_____. 2005. *Los significados de la música. La marimba maya achi de Guatemala*. Mexico: CIESAS.

Nettl, Bruno. 1985. *The western impact on world music*. New York-London: Schirmer Books.

_____. 1988. "The IFMC/ICTM and the development of ethnomusicology in the United States". *Yearbook for traditional music*, 20: 19-25.

_____. 2005. *The study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*, Chicago: University of Illinois Press.

Nettl, Bruno y Stephen Blum. 1968. "Towards the Comparative Study of the Structure of Traditional Repertoires", *Journal of the International Folk Music Council*, 20: 47-50.

Nettl, Bruno y Philip V. Bohlman (Eds.). 1991. *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Chicago: University of Chicago Press.

Neuman, Daniel. 1991. "Epilogue. Paradigms and stories". En: Blum, Stephen, Philip Bohlman y Daniel Neuman (eds.). *Ethnomusicology and modern music history*. Chicago: University of Illinois Press.

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.

O'Brien, Linda L. 1982. "Marimbas of Guatemala: the African Connection", *World of Music*, 24(2): 99-104.

Ochoa, Álvaro. 1983. "Notas para tocar una tradición musical en Michoacán: los agustinos". En: Chamorro, Arturo (ed.), *Sabiduría Popular*. Morelia: El Colegio de Michoacán.

_____. 1992. *Mitote, Fandango y Mariacheros*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

_____. 1997. *Afrodescendientes*, Zamora: El Colegio de Michoacán-Gobierno del Estado de Michoacán.

Ochoa, José Antonio, Claudia L. Cortés. 2002. *Catálogo de instrumentos musicales y objetos sonoros del México Indígena*, México: FONCA-LUVINA.

Ochoa, José Antonio, Claudia L. Cortés y Nancy Cortés. 1998 *Los oficios de K'ayom: música hach winik lacandona*, México: FONCA-Grupo Luvina.

Olavarría y Ferrari, Enrique de. 1895. *Reseña histórica del teatro en México*. México: La Europea.

Olmos, Miguel. 1998. *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahita-tarahumara*. México: INAH.

_____. 2000. "El sujeto y la etnomusicología". *Diario de Campo*, suplemento 11: 6-8.

_____. 2003. "La etnomusicología y el noroeste de México". *Desacatos*, 12: 45-61.

Oliva, Aurora. 2001. *Homenaje a Raúl Hellmer. 30 aniversario luctuoso* [fonograma]. México: CONACULTA (Culturas Populares e Indígenas)-Radio UNAM-INI-Fundación Hellmer.

Olsen, Dale. 1990. "The ethnomusicology of archaeology: a model for the musical/cultural study of ancient material culture". En: De Vale, Sue Carole (ed.). *Selected Reports in Ethnomusicology. Issues in Organology*, 8: 175-197.

_____. 2007. "The Complementarity and Interdisciplinarity of Archaeomusicology. An Introduction to the Field". *The world of music*, 49(2): 11-15.

Orozco y Berra, Manuel. 1880. *Historia Antigua y de la conquista de México*. México: Tipografía de Gonzalo A. Esteva.

Orta Velázquez, Guillermo. 1970. *Breve historia de la música en México*. México: Librería de Manuel Porrúa.

Padilla, Alfonso. 1995. *Dialéctica y Música: Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. Helsinki: Hakapaino O.

Pareyón, Gabriel. 2007. *Diccionario Enciclopédico de Música en Mexico*. Mexico: Universidad Panamericana.

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.

Pelinski, Ramón. 2000. *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, Madrid: Ediciones Akal.

Pereira, Grégory. 2005. "The Utilization of Grooved Human Bones. A Reanalysis of Artificially Modified Human Bones". *Latin American Antiquity*, 16 (3): 293-312.

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. 1990. *La música afromestiza mexicana*. Xalapa: Univesridad Veracruzana.

_____. 2003. "El son jarocho como expresión musical afromestiza". En Steven Loza (ed.), *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*, Los Angeles: Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, UCLA.

Pérez Montfort, Ricardo. 1990. "Fandango: fiesta y rito", *Universidad de México. Revista de la UNAM*, 45 (478): 45-49.

_____. 1991. "La fruta madura (el fandango sotaventino del siglo XIX a la revolución), *Secuencia*, no. 19, pp. 43-60.

_____. 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.

_____. 1997. "Lo 'negro' en la formación del estereotipo jarocho durante los siglos XIX y XX". *Sotavento*, 1 (2): 131-154.

_____. 1999. "La identidad huasteca y la versada popular", *Verdesierto* (Instituto de Cultura de San Luis Potosí, sep-dic, pp. 51-60.

_____. 2000. *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*. México: CIDHEM-CIESAS.

_____. 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.

_____. 2007. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México: CIESAS.

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.

Porter, James. 1995. "New Perspectives in Ethnomusicology. A Critical Survey". *Revista Transcultural de Música*, 1.

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.

_____. 2013.

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.

_____. 1912. *Die Nayarit-espediton, 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.

Pulido, Esperanza y Juan José Escorza. 1987. Reseña de *La música de México* de Julio Estrada. *Latin American Music Review*, 8(2): 269-292.

Qureshi, Regula. 1987. "Musical sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis", *Ethnomusicology*, 31(1): 56-86.

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.

Rebolledo, Octavio. 2005. *El marimbol: orígenes y presencia en México y en el mundo*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Reuter, Jas. 1982. *Los instrumentos musicales de México*, México: FONART-SEP.

_____. 1983. *La música popular de México*. México: Panorama Editorial.

_____. 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.

Revueltas, Eugenia. 1985. Reseña de *El son mexicano* de Thomas Stanford. *México Indígena*, 1(2): 48.

Reynoso, Carlos. 2006. *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*. Buenos Aires: SB.

Rice, Timothy. 1987. "Toward a Remodeling of Ethnomusicology". *Ethnomusicology*, 31(3): 469-488.

_____. 2010. "Ethnomusicological theory". *Yearbook for traditional music*. 42: 100-134.

Riva Palacio, Vicente. 1880. *México a través de los siglos*. México: Balleca y Comp. Editores.

Rivera y Rivera, Roberto. 1980. *Los instrumentos musicales de los mayas*. México: INAH-SEP.

Robles Cahero, José Antonio. 1993. "Las bibliotecas de Euterpe, breve travesía por la historia de las bibliotecas musicales". *Bibliomúsica*, 4: 24-40.

_____. 2003. "Occidentalización, mestizaje y 'guerra de los sonidos': hacia una historia de las músicas mestizas de México". En: Steven Loza (ed.), *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*, Los Angeles: UCLA, pp. 57-78.

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.

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.

_____. 1939. "Prólogo". En: Mendoza, Vicente T. *El romance español y el corrido mexicano*. México: UNAM.

_____. 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.

_____. 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.

_____. 1958. "Inauguración de la cátedra de Folklore musical", *Carnet Musical*, 156: 60-61.

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.

Romero Quiroz, Javie. 1959. *El huéhuatl de Malinalco*. S/L: S/E.

Ruedas, Jorge. 1985. Reseña de *La música popular de México* de Jas Reuter. *México Indígena*. 1(2): 49.

Ruiz, Irma. 1989. "Hacia la unificación teórica de la Musicología Histórica y la Etnomusicología". *Revista Musical Chilena*, 180: 7-14.

Ruiz de Baqueiro, Eloísa. 1970. "El Folklore en México. Entrevista a Carmen Sordo Sodi". *El Gallo Ilustrado*, 426: 2.

Ruiz Mondragón, Laura y Lorena Vargas. 2003. *Centro de Investigación, Información y Documentación de los Pueblos Indígenas (Guía general)*. México: CDI.

Ruiz Rodríguez, Carlos. 2002. "Apuntes sobre la música y baile de artesa de San Nicolás Tolentino, Guerrero". En Jiménez de Báez, Yvette (editora). *Lenguajes de la Tradición Popular. Fiesta, canto, música y representación*. México, El Colegio de México. México, 2002, pp. 167-178.

_____. 2007a. "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>]

_____. 2007b. "Presencia africana en el repertorio musical del baile de artesa de la Costa Chica", *Diario de Campo*, suplemento 42: 128-139.

_____. 2010. *Del Folklore musical a la etnomusicología en México*. Tesis de maestría en música (etnomusicología), Escuela Nacional de Música, UNAM.

_____. 2011. "En pos de África: el ensamble instrumental del fandango de artesa de la Costa Chica". *Cuicuilco*, 51: 43-62.

Ruiz Torres, Rafael. 2010. *La música en la ciudad de México, siglos XVI-XVIII: Una mirada hacia los procesos culturales coloniales*. Tesis de Doctorado en Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Said, Edward. 1978. *Orientalism*. Londres: Routledge.

Saldívar, Gabriel. 1934. *Historia de la Música en México*. México: SEP.

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.

Sánchez, Gonzalo. 2005. *Los artefactos sonoros del Oaxaca prehispánico*. Oaxaca: Secretaría de Cultura del Estado de Oaxaca.

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.

Schöndube, Otto. 1986. "Instrumentos musicales del occidente de México: las tumbas de tiro y otras evidencias", *Relaciones*. 7(8): 85-110.

Seeger, Anthony. 1987. "Do We Need to Remodel Ethnomusicology?". *Ethnomusicology*, 31(3): 491-495.

_____. 1991. "Styles of musical ethnography". En: Nettl, Bruno y Philip V. Bohlman (coords), *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, Chicago-Londres: The University of Chicago Press.

_____. 1992. "Ethnography of music". En: Myers, Helen (Ed.). *Ethnomusicology: an Introduction*, Londres-Nueva York: Macmillan Press.

- Seeger, Charles. 1959. "Musicology and Ethnomusicology", *Ethnomusicology*, 3(2): 101-102.
- _____. 1961. "Semantic, Logical and Political Considerations Bearing upon Research in Ethnomusicology". *Ethnomusicology*, 5(2): 77-80.
- _____. 1970. "Toward a unitary field theory for musicology", *Selected Reports* (Institute of Ethnomusicology, UCLA). 1(3): 172-219.
- Seler, Eduard. 1889. "Der altmexikanische Federschmuck des Wiener Hofmuseums". *Zeitschrift für Ethnologie*, 21: 63-85.
- _____. 1898. "Altmexikanische Knochenrasseln". *Globus*, 74(6): 85-98.
- _____. 1899. "Mittel Americanische Music Instrumente". *Globus*, 76(7): 109-112.
- _____. (1904). "Die holzgeschnitzte Pauke von Malinalco und das Zeichen atl-tlachinolli". *Vienna Anthropological Society, Communications*, 34: 222-274.
- Sevilla, Amparo. 2003. *Los templos del buen bailar*. México: Dirección General de Culturas Populares e Indígenas/CONACULTA.
- Sheehy, Daniel. 1982. "Serie de discos" (reseña). *Ethnomusicology*, 26(1): 175-181.
- Simoni-Abbat, Mireille. 1993 [1962]. "Un tambor huichol". En Jáuregui Jesús (ed.). *Música y danzas del gran Nayar*. México: CEMCA-INI. pp. 181-185.
- Solís, Teodore. 1983. *The marimba in Mexico City: contemporary contexts of a traditional regional ensemble*, Tesis doctoral, Los Angeles: UCLA.
- 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.
- _____. 1972. "La marimba". *Heterofonía* 22 (4): 27-30.
- _____. 1982. "La labor de investigación folklórica de Manuel M. Ponce". *Heterofonía* 79, 15(4): 36-39.
- 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.
- _____. 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.
- _____. 1972. "The mexican son". *Yearbook of the International Folk Music Council*, 4: 66-86.

- _____. 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: Estrada, Julio (ed.), *La música de México. I. Historia*. México: UNAM.
- _____. 1984c. "Rasgos de la música precolombina". En: Estrada, Julio (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.

- Starr, Frederick. 1898. "Notched Bones from Mexico". *Proceedings of the Davenport Academy of Natural Sciences* (1897-1899), 7: 101-107.
- _____. 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)
- _____. 1903. "Notes on Mexican Musical Instruments. What was the tecomapiloa?". *The American Antiquarian*, 25(5): 303-311.

Stevens, Claire. 1968. "Música y danza de los antiguos mexicanos". *Heterofonía* 1(1): 35-36.

- Stevenson, Robert. 1952. *Music in Mexico: A Historical Survey*. Nueva York: Thomas Y. Crowell.
- _____. 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.
- _____. 1978. "Samuel Martí, etnomusicólogo". *Heterofonía*, 60(11-3): 3-5.

Stokes, Martin. 1997. "Introduction: Ethnicity, Identity and Music". En: Stokes, Martin (ed.). *Ethnicity, Identity and Music. The musical construction of place*. Oxford-New York: Berg Publishers.

Stone, Ruth. 2008. *Theory for ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Prentice Hall.

- 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.

Tello, Aurelio. 1997. "El patrimonio musical de México. Una síntesis aproximativa". En: Florescano, Enrique (coord.), *El patrimonio nacional de México II*. México: CNCA-FCE.

Tenzer, Michael (ed.). 2006. *Analytical studies in world music*. New York: Oxford University Press.

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.

_____. 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.

_____. 2000. "Napster, archivos MP3 y boleros", *Diario de Campo*, suplemento 11: 48-50.

_____. 2002. *Rock-eros en concreto*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Tozzer, Alfred. 1907. *A comparative study of the mayas and the lacandones*. London: Macmillan and Company.

Varela, Leticia. 1986. *La música en la vida de los yaquis*. Hermosillo: Gobierno del Estado de Sonora-Secretaría de Fomento Educativo y Cultural.

Vázquez León, Luis. 1996. *El Leviatán arqueológico. Antropología de una tradición científica en México*. México: CIESAS.

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.

_____. 1988a. "La música folklórica". En: García Mora, Carlos y Martín Villalobos (Coords.). *La antropología en México. Panorama histórico. 4. Las cuestiones medulares*, México: INAH.

_____. 1989a. *La cultura popular vista por las élites*, México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas-UNAM.

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.

Velázquez, Roberto. 2001. "Una metodología para el análisis de aerófonos antiguos". Disponible en la internet: www.tlapitzalli.com/rvelaz.geo/xochi/xochie.html

Vennum, Thomas. 2000. "Locating the seri on the musical map of indian North America". *Journal of the Southwest*, 42 (3): 635-760.

Wagner, Max. 1927. "Algunas Apuntaciones Sobre el Folklore Mexicano". *The Journal of American Folklore*, 40 (156): 105-143.

- Waisman, Leonardo. 1989. "¿Musicologías?". *Revista Musical Chilena*, 172: 15-25.
- 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.
- Winning, Hasso von. 1959. "A Decorated Bone Rattle from Culhuacan, Mexico". *American Antiquity*, 25 (1): 86-93.
- Weitlaner, Roberto. 1940. "Notes on chinantec ethnography". *El México Antiguo*, 5(6) : 161-175.
- Weitlaner, Roberto y Jacques Soustelle. 1935. "Canciones Otomías", *Journal de la Société des Américanistes*, 27(2): 303-324.
- 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.
- _____. 1963b. "Survivals of Pre-Hispanic Music in Mexico", *Journal of the International Folk Music Council*, 15: 15-18.
- _____. 1983. "Estilos de ejecución en la música indígena con énfasis particular en la pircua 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.
- Zanolli, Betty Luisa. 1997. *La profesionalización de la enseñanza musical en México (vols. 1 y 2)*. Tesis de Doctorado en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- _____. 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.
- Zingg, Robert. 1938. *The huichols: primitive artists*. New York: G. E. Stechert & Co.